

PARA ONDE VAI A LITERATURA?

ANAIS DO X ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS
E I SIMPÓSIO SOBRE LITERATURA CEARENSE

REALIZAÇÃO:



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

APOIO:



CAPES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ANAIS DO X ENCONTRO
INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS
E I SIMPÓSIO SOBRE LITERATURA CEARENSE

Número 5, 2015, v. único

ISSN: 2179-4154

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - UFC
ANAIS DO X ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS
E I SIMPÓSIO SOBRE LITERATURA CEARENSE

Organização dos Anais:

Dra. Ana Marcia Alves Siqueira
Ma. Arlene Fernandes Vasconcelos
Ma. Sandra Mara Alves da Silva(Orgs.)

Capa / Diagramação:

Jennifer Pereira Gomes / Emanuel Régis Gomes Gonçalves

Revisão e Editoração:

Francisca Luciana Sousa da Silva

Comissão Organizadora do Evento:

Profª Dra. Ana Maria César Pompeu
Profº Dr. Carlos Augusto Viana da Silva
Profº Dr. Cid Ottoni Bylardt
Profª Dra. Elizabeth Dias Martins
Profª Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho
Profº Dr. Marcelo Almeida Peloggio
Profª Dra. Odalice de Castro e Silva
Profº Dr. Orlando Luiz de Araújo
Profº Dr. Roberto Pontes
Profª Dra. Roseli Barros Cunha

Ailton Monteiro de Oliveira
Alex Bezerra Costa
Ana Clara Vieira Fernandes
Arlene Fernandes Vasconcelos
Benedito Teixeira de Sousa
Cíntia Araújo Oliveira
Cristiane Melo Nobre
Emanuel Régis Gomes Gonçalves
Fernanda Maria Diniz da Silva
Francisca Luciana Sousa da Silva

Francisco Romário Nunes
Francisco Wilton Lima Cavalcante
Gabriele Freixeiras de Freitas
Jennifer Pereira Gomes
Jéssica Thaís Loiola Soares
Jesus Frota Ximenes
Juliana Braga Guedes
Letícia Freitas Alves
Margarida Pontes Timbó
Maria Lilian Martins de Abreu
Maria Sárvia Martins
Marília Angélica Braga do Nascimento
Natália Vasconcelos Rodrigues
Nathalie Sá Cavalcante
Pauliane Targino da Silva Bruno
Pedro Leno de Jesus da Silva
Rafael Ferreira Monteiro
Raquel da Silva Barros
Ricelly Jáder Bezerra da Silva
Sandra Mara Alves da Silva
Vandemberg Simão Saraiva
Witallo da Cruz Fontineles

Todos os textos são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

E46a Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários : para onde vai a literatura? e Simpósio sobre Literatura cearense. (10.; 1. : 2013 : Fortaleza, CE).

Anais do X Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários: para onde vai a literatura? e I Simpósio sobre Literatura cearense, Fortaleza, CE – 10 a 13 de dezembro de 2013. / Organizadoras: Ana Márcia Alves Siqueira, Arlene Fernandes Vasconcelos, Sandra Mara Alves da Silva. – Fortaleza : UFC, 2015.

550 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Evento realizado pela Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-graduação em Letras.

ISSN 2179-4154

1. Literatura cearense – História e crítica – Congressos e convenções. 2. Crítica literária. 3. Literatura brasileira – Crítica literária. 4. Literatura – História e crítica – Teoria. 5. Literatura infanto-juvenil. 6. Poesia cearense. 7. Literatura – Estética. 8. Literatura e cinema. 9. Bíblia – Crítica literária. 10. Histórias em quadrinhos. 11. Arquétipos na literatura. 12. Literatura – Reminiscências. 13. Literatura e filosofia. 14. Literatura e teatro. 15. Mulheres na literatura. 16. Literatura africana. 17. Literatura latino-americana. 18. Comunicação visual. I. Siqueira, Ana Márcia Alves Siqueira. II. Vasconcelos, Arlene Fernandes. III. Silva, Sandra Mara Alves. IV. Título.

CDD B869.0981310063

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| APRESENTAÇÃO | 7 |
| A ARTE IMITA A VIDA: A <i>INTERFACE</i> DA MENTE CRIMINOSA DE UM <i>SERIAL KILLER</i> NA VIDA REAL E NA LITERATURA | 8 |
| A ARTE MUITO ALÉM DO INSTRUMENTO: A ANGÚSTIA DE PENSAR A ARTE EM SUA IMPOSSIBILIDADE | 17 |
| A COMPREENSÃO DO MEIO SÓCIO-GEOGRÁFICO DE UM POVOADO MEXICANO ATRAVÉS DO CONTO “LUVINA”, DE JUAN RULFO | 25 |
| ANEXO A – FOTOS POR JUAN RULFO | 31 |
| ANEXO B – IMAGENS | 32 |
| A CONFIGURAÇÃO DA INFÂNCIA NO ROMANCE DE 30 DO NORDESTE BRASILEIRO | 33 |
| A ESTRUTURA EDÍPICA EM <i>HAMLET</i> DE SHAKESPEARE E OS SINTOMAS NEURÓTICOS OBSESSIVOS DE <i>HAMLET</i> | 46 |
| A <i>HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA</i> : UMA REPRESENTAÇÃO DO CAMINHO DE SANTIFICAÇÃO DO HOMEM..... | 57 |
| A LINGUAGEM TRAUMÁTICA EM <i>RITA NO POMAR</i> | 64 |
| A LITERATURA DE SEU “LUA” E AS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DE NORDESTINIDADE BRASILEIRA NO FORRÓ TRADICIONAL | 74 |
| A LITERATURA INFANTO- JUVENIL DE RACHEL DE QUEIROZ EM <i>O MENINO MÁGICO</i> | 85 |
| A POÉTICA DIONISÍACA DE ARISTÓFANES EM <i>AS NUVENS</i> | 96 |
| A QUESTÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NA LITERATURA DOS PAÍSES AFRICANOS LUSÓFONOS. | 104 |
| A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE <i>THE ROAD</i> , DE CORMAC MCCARTHY | 113 |
| A TRADIÇÃO BÍBLICA RESIDUAL EM <i>MEMÓRIA CORPORAL</i> , DE ROBERTO PONTES | 124 |
| AS METÁFORAS DO LEVE E DO PESADO NA LITERATURA DE MILAN KUNDERA | 135 |
| AS RELAÇÕES DE AFETO NAS OBRAS <i>LE PETIT NICOLAS</i> E <i>A TURMA DA MÔNICA</i> | 145 |
| ANEXO A – <i>LE PETIT NICOLAS</i> EM TRÊS TEXTOS: LIVRO, ANIMAÇÃO E FILME | 150 |
| ANEXO B – <i>A TURMA DA MÔNICA</i> , <i>A TURMA DA MÔNICA JOVEM</i> E <i>A TURMA DO CHICO BENTO MOÇO</i> | 151 |
| AS REPRESENTAÇÕES DA PERSONAGEM LOLITA DE NABOKOV DA LITERATURA PARA O CINEMA..... | 152 |

| | |
|--|-----|
| AVENTURA(S) NA(S) CIDADE(S) EM A <i>HORA DA ESTRELA</i> , DECLARICE LISPECTOR | 163 |
| “CARA-DE-BRONZE” DE GUIMARÃES ROSA E “OS CAPÍTULOS DA ESPERA” EM A <i>REstante VIDA</i> , DE MARIA GABRIELA LLANSOL: O ENTRECruzAMENTO DOS NARRADORES..... | 175 |
| CRiANÇAS EM CONTRAPONTO: CLARICE LISPECTOR E KATHERINE MANSFIELD..... | 182 |
| CRÍTICA LITERÁRIA SOCIOLÓGICA EM <i>BOCA DO INFERNO</i> , DE ANA MIRANDA NA PERSPECTIVA DE ANTONIO CANDIDO | 193 |
| DE AMOR E MAR: A POÉTICA MARÍTIMO-EXISTENCIAL DE LINHARES FILHO | 201 |
| DIAS E DIAS: A BELEZA E O AMOR NO CANTO DO SABIÁ | 211 |
| DIONISO: O POVO COMO JUIZ. A IDÉIA DO BEM COMO MELHOR MEDIDA | 218 |
| DO ROMANCE AO FILME: A REESCRITURA DAS PERSONAGENS CELIE E SHUG DE <i>THE COLOR PURPLE</i> | 224 |
| EM RISCO DE INTERFERÊNCIA, ALGO DE BLANCHOT | 235 |
| <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i> – UMA OBRA DE PASSAGEM: CONSIDERAÇÕES SOBRE UTOPIA, MEMÓRIA E IDEOLOGIA..... | 246 |
| FRANKLIN TÁVORA E AQUILINO RIBEIRO: O REGIONALISMO EM DEBATE..... | 255 |
| GUIMARÃES ROSA E WALTER BENJAMIN: UMA REFLEXÃO SOBRE A NARRATIVA | 266 |
| HOMOAFETIVIDADE NA INFÂNCIA NA NARRATIVA LITERÁRIA BRASILEIRA..... | 277 |
| JOSÉ SARAMAGO E O ROMANCE (NÃO) HISTÓRICO..... | 286 |
| <i>LOS RIOS PROFUNDOS</i> E <i>SAGARANA</i> ENTRE LÍNGUAS E CANTOS | 294 |
| MACHADO DE ASSIS CONTISTA: “ <i>TO BE OR NOT TO BE</i> ” | 306 |
| MALANDRAGEM E CARNAVALIZAÇÃO NO ROMANCE “ <i>Los Pastores de la Noche</i> ”, DE JORGE AMADO: DUAS PROPOSTAS DE ESTUDOS INTERDISCIPLANES..... | 316 |
| NILTO MACIEL: UM PROPAGADOR DE AUTORES CEARENSES | 324 |
| O FEMININO SELVAGEM EM MARINA COLASANTI..... | 331 |
| O MEDO DA MORTE PRESENTE NO DISCURSO DA PERSONAGEM EURÍBATES, NA PEÇA <i>AGAMÊMNON</i> DE SÊNECA | 341 |
| O POUSO DESATENTO DE UMA INCOMPREENSÃO EM ALÉM, JERICOACOARA (O OBSERVADOR DO LITORAL) | 347 |
| O TEATRO DO ABSURDO ONTEM E HOJE: UM FENOMENO PÓS-GUERRA | 357 |
| OS QUADRINISTAS VEEM COISAS: MOREIRA CAMPOS E A NARRATIVA GRÁFICA SEQUENCIAL | 367 |
| PIXAÇÃO: A ESCRITA DO NÃO-LUGAR..... | 376 |

| | |
|---|-----|
| QUADRILHA NA SALA DE AULA: UMA PROPOSTA DE LETRAMENTO LITERÁRIO | 384 |
| QUANDO MENOS É MAIS – ANÁLISE DAS SENTENÇAS PROVERBIAIS EM <i>TUTAMÉIA</i> (<i>TERCEIRAS ESTÓRIAS</i>) DE GUIMARÃES ROSA | 392 |
| QUANDO NÃO SE DISPENSAM PALAVRAS: A CRÔNICA DE MARGARIDA SABÓIA DE CARVALHO | 399 |
| RACHEL DE QUEIROZ: A MARCA DE UM DISCURSO REGIONALISTA..... | 409 |
| RELAÇÕES TRANSCULTURAIS SERTANEJAS N'A CASA DE NATÉRCIA CAMPOS..... | 420 |
| REPRESENTAÇÕES DE INFÂNCIA NA OBRA “PAI, POSSO DAR UM SOCO NELE?” | 429 |
| REPRESENTAÇÕES DE INFÂNCIA NO CONTO LITERÁRIO PÓS-MODERNO | 439 |
| RESGATE E REELABORAÇÃO DE ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS DA CULTURA PERUANA NA OBRA LITERÁRIA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS <i>LOS RÍOS PROFUNDOS</i> | 450 |
| <i>RESIDUALIDADE</i> EM “A FEITICEIRA”, DE INGLÊS DE SOUSA | 460 |
| RESÍDUOS DA PERSUASÃO DIABÓLICA BÍBLICA NA POESIA DE GREGÓRIO DE MATOS | 471 |
| RESÍDUOS MEDIEVAIS EM PATATIVA DO ASSARÉ: UM ESTUDO RESIDUAL DA OBRA <i>CANTE LÁ QUE EU CANTO CÁ</i> | 482 |
| SEMELHANÇAS E CONTRASTES ENTRE A ENIGMÁTICA E ÚLTIMA ENTREVISTA CLARICIANA E O ROMANCE ÁGUA VIVA | 495 |
| <i>TOMATES VERDES FRITOS</i> E A <i>COR PÚRPURA</i> - O RESGATE ANÍMICO ATRAVÉS DA AMIZADE ENTRE MULHERES SOB O PRISMA LÉSBICO DE DUAS AUTORAS FEMINISTAS | 502 |
| UM BORDADO DE VÁRIAS AGULHAS: INFÂNCIA E GÊNERO HÍBRIDO NA PROSA DE NATUREZA AUTOBIOGRÁFICA DE CECÍLIA MEIRELES..... | 513 |
| UM OLHAR GENDRADO SOBRE A PERSONAGEM OPA E SOBRE OUTRAS PERSONAGENS FEMININAS DA OBRA <i>OS RIOS PROFUNDOS</i> , DE ARGUEDAS | 520 |
| UMA ABORDAGEM FILOSÓFICA DO MAL EM A NOIVA DO SEPULCRO, DE ALEXANDRE HERCULANO..... | 527 |
| UMA ANÁLISE DOS PONTOS DE CONVERGÊNCIA ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA NO ROMANCE-REPORTAGEM A <i>SANGUE FRIO</i> | 535 |

APRESENTAÇÃO

Este X Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários apresenta propostas e suscita expectativas, ligadas à criação literária, à crítica literária e ao ensino da literatura. As propostas aparecem no título e nos temas apresentados, bem como na programação. Falemos, pois, das expectativas.

Quanto à criação literária, esperamos que ela não continue sendo tratada com o desrespeito que não merece, como se a literatura já estivesse pronta ao nascermos e bastasse-nos apenas louvar o cânone dos críticos e professores notáveis.

Sobre a crítica literária, nossa expectativa é que não nos baste vê-la com reverência e escassos questionamentos, como se a crítica — e particularmente a “grande” crítica — fosse portadora de verdades inquestionáveis e cômodas para quem supõe que ensina literatura, e para quem acha que aprende.

Em terceiro lugar, ressoa a grande inquietação de professores e alunos ligados às letras: por que caminhos anda o ensino da literatura? Nosso desejo é que ele não seja a instância de estabelecimento de conformidades e aniquilamento de liberdades. Que não seja processado sistematicamente à luz de modelos e convenções, que não veicule em regime exclusivo o capital simbólico da distinção e do saber. Reivindicamos para o ensino da literatura a resistência à rejeição do desconhecido e à recusa do inútil, a descoberta de que a literatura enquanto arte é também o espaço da infância, da desrazão, do conflito.

Há dez anos nascia no PPGLetras o Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários, iniciativa de professores e alunos altamente comprometidos com a literatura e seu ensino. Há dez anos, morria Maurice Blanchot, cujo pensamento sobre a literatura incomodou e continua incomodando os meios acadêmicos, que sutilmente procuram ignorá-lo. A presença discreta dessa ausência, pouco celebrada na academia, evoca uma concepção altamente problematizadora da literatura, que sobrevive em questões sempre respondidas, cujas respostas garantem sua existência, esclarecendo pouco, explicando menos ainda, mas mantendo-a sempre em aberto em sua inexplicabilidade. Que é a literatura? Para onde vai a literatura? A todos que desejam compartilhar conosco a inquietude que ressoa dessas perguntas, nossas boas-vindas.

Cid Ottoni Bylaardt

**A ARTE IMITA A VIDA: A INTERFACE DA MENTE CRIMINOSA DE UM SERIAL
KILLER NA VIDA REAL E NA LITERATURA**

Yzy Maria Rabelo CÂMARA
João Joaquim Freitas do AMARAL
Universidade Federal do Ceará
Yls Rabelo CÂMARA

Fernando Alonso ROMERO e Cristina Mourón FIGUEROA
Universidad de Santiago de Compostela

Resumo: Esta pesquisa é o resultado de uma análise comparativa do estudo de caso do segundo *serial killer* brasileiro, condenado sem julgamento por inimputabilidade, submetido à primeira prisão perpétua legalizada no país, que resultou em 45 anos de clausura manicomial e de uma personagem fictícia da literatura, igualmente provido de uma mente insana e personalidade antissocial que, atuando como *serial killer*, deixou um legado de destruição real e/ou simbólica a todos que se interpuseram à sua trajetória, contrariando seus impulsos e desejos. Foi feita uma revisão bibliográfica de materiais que abordassem o caso clínico psicopatológico e para o caso literário foi feita uma análise a partir do livro *El Perfume*, de Patrick Süskind, e do filme homônimo, onde ambos protagonistas foram avaliados à luz das ciências médica e psicológica. Observamos o quanto a literatura pode dar conta da realidade psiquicamente adoecida e tornar concreto ao público leigo, aspectos de personalidade que são próprios do campo de estudo científico e da prática em saúde mental. Percebemos a importância que a obra literária tem em retratar, ainda que de modo fictício, um caso de psicopatia, visando trazer um sentido mais ampliado da mente atormentada ao seu leitor.

Palavras-chave: Psicopatologia. *Serial Killer*. Literatura.

Um caso de psicopatia na vida real: a história de Febrônio

Febrônio Ferreira de Matos Índio do Brasil, considerado um “louco assassino”, teve seu nome associado no imaginário coletivo nacional ao símbolo de pavor social na aurora da república brasileira, nos idos das décadas de 20 e 30 do século passado. Conforme Gutman (2010), devido à repulsa nacional provocada diante da gravidade dos crimes cometidos, foi considerado um inimigo público e o segundo *serial killer* brasileiro.

Mineiro de Jequitinhonha e nascido em 1895, teve sua mais tenra infância vivida em um ambiente insalubre, em um lar desprovido de suporte afetivo adequado e financeiramente desestruturado, que fez com que aos doze anos fugisse de casa definitivamente, refugiando-se na companhia de um caixeiro-viajante. Inúmeras foram as privações por ele sofridas, desde falta de

alimento à falta de uma residência fixa, o que o fez migrar de cidade em cidade; foi alfabetizado tardiamente e trabalhou como copeiro, auxiliar de serviços domésticos e engraxate.

Conforme Castro (2010), desde muito cedo, Febrônio passou a desenvolver comportamentos socialmente não aceitáveis e mesmo desviantes. Aos catorze anos passou a se denominar Pedro de Souza e, inteligente e persuasivo, conseguiu assumir esta identidade, conforme Bastos (1994), por aproximadamente sete anos, transitando entre Minas Gerais e Rio de Janeiro, quando então decidiu estabelecer residência neste último estado, a Capital Federal da época.

Em 1920, em uma de suas incontáveis prisões (pelos mais diversos atos infracionais: o uso ilegal da Medicina e da Odontologia, furtos, fraudes, subornos, roubos e chantagens), teve um delírio e alucinação místicas onde era chamado para uma missão salvacionista. Segundo Febrônio, uma mensageira de longos cabelos louros lhe destinou o título de “O Escolhido”; mais ainda: “O Filho da Luz” e a ele foi destinada a nobre missão de transmitir a todos os povos da terra que Deus seguia vivo. Para que pudesse cumprir seu propósito, teria primeiramente que tatuar em si mesmo as insígnias D C V X V I, que representavam o Deus vivo, a Caridade, a Virtude, a Vida. Teria, sobremaneira, que igualmente tatuar meninos no peito para que todos pudessem ter a proteção divina contra as forças demoníacas e sua missão teria que ser levada a cabo, ainda que fazendo uso da força física.

Mas apenas o escudo de proteção feito de tatuagens não seria o bastante para professar o novo credo. Inspirado pela “visão mística”, escreveu de próprio punho o seu Evangelho, *As Revelações do Príncipe do Fogo*, livro publicado em 1926 às expensas do autor de acordo com Bastos (1994).

Este livro continha uma lógica muito particular e não característica de um psiquismo saudável. Foram editados poucos livros, vendidos pelo próprio Febrônio em cafés e livrarias. Poucos foram os exemplares que sobreviveram à ação castradora da liberdade de expressão dos elementos repressores do Estado, que cuidou em não disseminar o mal através do livro. A genialidade literária de Febrônio, um semi analfabeto, faz-se notória em um dos fragmentos do seu Evangelho e tem forte similaridade com o movimento modernista que estava em voga na época:

Eis-me, ó mineraes fieis do Santuario do Tabernaculo Do Testemunho que ha no CEO; já que, fulguosamente nas vias subterraneas dos valles profundos merejam, nas grandes aglomerações ao nivel terrestre tacteando fluctuam servindo a minha creação vivente, recorda um soluçado testemunho: deante do meu Sacrossanto Throno-vivo, eis o estrondo

leal de um amor perfeito, o Santo Tabernáculo-vivo , ordenou a corôação do menino-vivo Oriente, o herdeiro de um Thuribulo-vivo que, queima incenso sem descanso noite e dia dizendo -: é vindo o anjo-vivo da mente-Santa, n'esta ingenua gloria de hymno sumptuoso chegado, na dourada nuvem, com a que, vós illuminam-me da agradável attitude d'esta pureza-viva, recebemo premio da benção divina; argumentar-vos-hei valiosos liquidos, legar-vos-hei varios bens, suscitar-vos-hei outros tantos valles; no Santuario do Tabernaculo do Testemunho que ha no Céu, registrar-se-ha as tuas permanencias, eis aqui, ó mineraes fieis, o que, o Rei da Arca fiel da santa alliança annuncia-vos: sois bemditos d'esde o metal mais insignificante até o liquido mais precioso.Eu, o Real Principe dos Principes Oriente, o Filho dos mineraes-vivos do Santuario do Tabernáculo do Testemunho que há no Céu; o que, testifico e dou testemunho d'esta grande bemaventurança... (BASTOS, 1994, p.175).

Entre a missão divina e seus impulsos terrenos, Febrônio foi cometendo mais delitos. Tendo uma índole natural para comportamentos socialmente não aceitos, continuou assumindo personalidades várias, fazendo uso ilegal da Medicina e da Odontologia e cometendo imperícias que geraram danos graves e mesmo óbito em alguns clientes nos estados de Minas Gerais e Bahia. De volta ao Rio de Janeiro, foi capturado e internado pela primeira vez, no ano 1926, em uma instituição psiquiátrica, o Hospital Nacional dos Psicopatas, por encontrar-se delirante e com atitudes consideradas suspeitas. Ali recebeu o diagnóstico de doente mental, como aponta Bastos (1994).

Historicamente, conforme Alvarez (1994), Febrônio Índio do Brasil é considerado o segundo *serial killer* brasileiro, sendo José Augusto do Amaral, o Preto Amaral, considerado oficialmente como o primeiro.

Em 1920, segundo Alvarez (1994, p.56), Febrônio contava em seus registros criminais com: “[...] trinta e sete prisões pela polícia, oito entradas na Casa de Detenção e três condenações. Febrônio foi preso por vadiagem, furto, roubo, chantagem, fraude e homicídio”. Conforme Gutman (2010) *apud* Carrilho (1956, p.79): "por dezenas, as suas prisões na Polícia, ou para averiguações, ou por ser vadio e ladrão, ou chantagista". Além das acusações supramencionadas, foi flagrado em um episódio dançando nu, com o corpo pintado, atemorizando uma criança que estava atada à uma árvore; assim também como houve o relato de, fazendo-se passar por anatomista, cozinhar uma cabeça humana que o mesmo furtou de um cemitério, conforme Bastos (1994) e tatuar as Insígnias Sagradas em jovens, estuprando colegas de cela e fazendo uso de muita violência física; chegou a espancar um colega menor de idade que foi a óbito, tamanha a violência a que foi submetido por não ter aceitado ser seviciado. (GUTMAN, 2010).

Em 1927 foi novamente internado em instituição psiquiátrica: no Hospital Nacional dos Psicopatas e no Hospital Nacional dos Alienados, mas logo ao receber alta médica continuou a cometer crimes de sedução que o projetaram nacionalmente como um criminoso altamente perigoso. Fazendo uso dos mesmos recursos persuasivos de promessa de empregos e escolhendo crianças e adolescentes do sexo masculino, procurava conhecer as famílias dos jovens para conseguir maior credibilidade e condição de levá-los a locais ermos e torturá-los física e psicologicamente, às vezes até a morte, como com os jovens Alamiro José Ribeiro e João Ferreira, o Jonjoca, ambas as vítimas de estrangulamento. (BASTOS, 1994).

A mando do Ministério Público, Febrônio foi enviado à Casa de Detenção, por ter deixado como assinatura do crime um boné que facilmente associou-se à sua pessoa. Foi notória a atuação midiática para fazer com que o criminoso pudesse se transformar na figura doentia, no monstro indomável e gerador de comoção e repulsa nacionais. Depois de deflagrados os crimes, outras supostas vítimas foram tomando coragem e denunciando as ações abusivas de Febrônio.

A sociedade clamava por um autor para todos os crimes abomináveis que estavam assolando a Capital Federal e dessa forma, Febrônio Índio do Brasil foi condenado sem ser julgado, onde seu discurso foi negado por completo e, segundo Bastos (1994), qualquer crime que a princípio tivesse uma autoria desconhecida, passou a ser gradativamente atribuída a responsabilidade ao mesmo.

Mesmo alegando quadros alucinatórios após o primeiro crime, conforme Alvarez (1994), em momento algum demonstrou qualquer expressão que sinalizasse arrependimento ou emoção de qualquer ordem pelos crimes cometidos por impulso, uma vez que não reconhecia seu comportamento como sendo transgressor ou mesmo anormal, mas que os confessou para se aliviar-se do que acreditava serem os fantasmas das vítimas, que minavam-lhe a paz.

Já sob a custódia do Estado, Febrônio passou a ser alvo de estudos médicos e jurídicos que o transformaram em mais do que um "caso de polícia", um "caso clínico", objeto de estudo, de classificação, de isolamento e, se possível, de tratamento. (GUTMAN, 2010).

Diagnosticado como doente mental, foi defendido pelo advogado Letácio Jansen com a tese de ser um interdito; seu defensor focou a defesa na classificação de inimputabilidade. Que Febrônio fosse criminoso e mesmo que tivesse uma mente perturbada, é inquestionável, mas é fato que foi havendo a criação de um mito potencializando o que já era muito comprometedor. Alvarez (1994, p.56) citou parte de sua defesa: “Quer criminoso, quer não criminoso, Febrônio Índio do Brasil é,

positivamente, um louco. Não pode ser pronunciado, ainda menos condenado. Se a sociedade julga-o perigoso, que se o interne num manicômio, numa penitenciária nunca. Justiça!”.

Sendo-lhe negada a instituição prisional comum, passou a permanecer internado por tempo indeterminado em manicômio judiciário. Alvarez (1994), cita um fragmento do laudo do médico psiquiatra forense Dr. Heitor Carrinho, que assinou o laudo utilizado-se da configuração de inimputabilidade. Dessa forma, Febrônio Índio do Brasil foi poupado do sistema carcerário, mas conforme Alvarez (1994), foi aprisionado em um manicômio até o fim de seus dias, segundo recomendações do próprio médico que o avaliou:

Febrônio foi avaliado pelo médico psiquiatra forense doutor Heitor Carrilho, que concluiu inimputável e recomendou que ele ficasse internado pelo resto da vida. Foi a primeira prisão perpétua legal no Brasil. Ele foi absolvido, contudo foi recolhido como o primeiro interno do Manicômio Judiciário do Rio de Janeiro, o qual foi criado em função do seu caso. Sua entrada no Manicômio Judiciário, procedente da Casa de Detenção, ocorreu em 06 de agosto de 1929. Ali, ficou em prisão perpétua até sua morte em 27 de agosto de 1984, em razão de um enfisema pulmonar. (ALVAREZ, 1994:56).

Gutman (2010) coloca que, por ter sido considerado inimputável, acabou sendo forçosamente e perpetuamente enclausurado no Manicômio Judiciário sob ficha de número 00001, passando um total de 49 anos plenamente privado de liberdade. Seus últimos anos de vida foram marcados por franco estado de sofrimento psíquico, pautado em deterioração psíquica e senilidade mental, no mais completo abandono familiar e social, rendido ao ostracismo. Morreu de causas naturais: por enfisema pulmonar e complicações cardiovasculares. Como “criminoso insano”, morreu aos 89 anos de idade no mais completo estado de senilidade. Distante do alarido social no instante de sua internação, foi enterrado discretamente no Cemitério do Caju, no Rio de Janeiro.

Um caso de psicopatia na literatura: a história de Grenouille

Jean-Baptiste Grenouille, nascido em 1738 na Paris do Renascimento, é narrado no livro de Patrick Süskind (1985), *El Perfume*. A obra retrata um sujeito nascido em condições sub-humanas, em meio às bancas do mercado de peixes, local de trabalho de sua genitora, considerado o mais fétido da cidade e sem qualquer resquício de assepsia.

O cenário de sujeira e mau cheiro era próprio da vida cidadina da época mas, no caso de Grenouille, essa tônica revela o total desprezo que a genitora tinha pela criança gerada, além do

que, ele não foi o único filho a nascer em condições tão precárias, mas diferente da personagem, todas nasceram mortas ou morreram logo após o nascimento.

Ao perceber que o bebê Grenouille estava vivo, apesar de tudo, a mãe buscou livrar-se do mesmo em uma tentativa desesperada de infanticídio e, ao ser descoberta, foi executada sumariamente. Após a morte da mãe, Grenouille, conforme Süskind (1985), foi conduzido a um orfanato, onde foi tratado sem qualquer cuidado, fato este que propiciou uma lentidão cognitiva de sua parte: começou a falar apenas aos quatro anos de idade e ainda tinha relacionamento interpessoal muito precário, em muito devido à violência física e psíquica a que era submetido constantemente.

Fugindo deste ambiente por demais hostil, encontrou refúgio no estabelecimento de Madame Gaillard que abrigava crianças para vendê-las. Grenouille, ficou sob sua tutela até a adolescência, quando foi vendido para o dono de um curtume local, Sr. Grimal, aos treze anos, a fim de trabalhar em condições precárias e exaustivas.

Na aurora da vida percebeu-se diferente dos demais pelo dom que o tornava especial, sua refinada acuidade olfativa que o fazia perceber os mais diversos odores. Desta forma, seu olfato conduziu-o a uma moça ruiva que displicentemente caminhava pelas ruas de Paris. Ao aproximar-se da mesma, sentiu um aroma que não conseguiu identificar nem reter. No seu delírio de grandeza, acreditava que a posse daquele aroma dar-lhe-ia a condição de ordenar todos os outros odores e que somente poderia dar continuidade ao seu dom e sentido à sua vida se apreendesse tal aroma.

Diante do estado de êxtase que o odor provocou-lhe e tentando capturá-lo, acabou assustando a jovem, que reagiu e foi morta acidentalmente por Grenouille - que em absoluto queria tal desfecho, principalmente porque o odor sentido na moça o marcaria profunda e obsessivamente através de suas reminiscências. (SÜSKIND, 1985).

Ao ser novamente vendido, deixa o curtume e passa a ser empregado de um perfumista, Giuseppe Baldini, que percebendo seu dom, ensina-lhe a arte da perfumaria. Nesse ambiente, pela primeira vez, o jovem pode exercitar seu talento inato e, com isso, descobrir aromas os mais diversos possíveis, objetivando reter todos os odores existentes, sem exceção, superando as habilidades do seu mestre.

A obsessão pelo reconhecimento e apreensão de odores fez com que fosse enviado por Baldini para a capital mundial dos perfumes na cidade de Grasse e no caminho Grenouille tem um

delírio místico, onde seu corpo foi percebido sem qualquer tipo de odor e que, para continuar sobrevivendo, precisaria obter seu próprio odor ausente, tal como ausente era sua vida desprovida de amor. Tinha por credo que o fato de não possuir cheiro deixava-o igualmente desprovido de identidade, próprio do delírio de despersonalização e, para resgatar a si, precisaria reter os aromas de suas vítimas.

Diante desta lógica, Grenouille começou a colecionar aromas humanos que aprendeu a transformar em óleos essenciais; com isso, passou a matar em série, tendo como foco as mulheres ruivas e jovens que completassem todas as notas necessárias à construção de um perfume para ele único e perfeito, objetivando um sentido de pertença e identidade. Ao fazer de uma mulher sua vítima, o amor que buscava resgatar não tinha natureza sexual, apenas a idealização do afeto não vivenciado ainda que ilusório.

Levando a sério seu objetivo, conheceu Laura Richis, filha única de Antonie, vice-cônsul e um homem abastado da cidade de Grasse. Laura despertou-lhe um forte desejo e que, ao tornar-se sua 25ª vítima, foi também a de aroma mais precioso. Apesar de todos os cuidados paternos, as tentativas de protegê-la mostraram-se vãs. Após sua morte, milícias saem à procura do assassino e, depois de algum tempo, chegam ao autor, condenado à morte na forca, em praça pública, como era de praxe naquele momento histórico.

Já no cadafalso, Grenouille tem a permissão de realizar seu último desejo e o faz destilando o aroma do perfume da sua existência diante de uma massa inerte e, em seguida, eufórica. A fórmula única faz com que os presentes sintam o amor na sua dimensão mais profunda, mais visceral tanto física quanto animicamente; algo por eles nunca antes vivenciado. Com isso, o suposto algoz é absolvido como inocente.

Ainda que tenha elaborado e alcançado a fórmula que sempre idealizou, ela não trouxe consigo o sentimento de amor, felicidade, pertença e completude que imaginou conseguir e, continuando com o mesmo sentimento de vazio interno e falta de sentido para a vida, retorna ao mesmo local onde nasceu, levado por sua excepcional memória olfativa, derrama sobre si o perfume tão laboriosamente construído e se deixa sentir pela primeira vez o amor, ainda que este lhe conduza à morte: é literalmente devorado pelos vagabundos miseráveis que perambulam certa noite pelo mercado de peixes de Paris.

Considerações finais

Diante do exposto, fica explícita a relação entre Febrônio Índio do Brasil e Jean-Baptiste Grenouille, portadores de comportamentos não aceitáveis, classificados pela ciência médica como portadores de transtorno da personalidade antissocial, fronteira por natureza e que tem por características comuns: a intolerância, a frustração, a manipulação, a inteligência aguçada e, em especial, a persuasiva frieza emocional e o comportamento do elemento sedutor.

Para a DSMIV (2003, p. 123), a psicopatia tem natureza complexa e afeta de modo deletério e impactante a vida de terceiros, podendo mesmo resultar em crimes contra a vida e não vem necessariamente acompanhada do homicídio em si: este é seu grau máximo. Por ser intolerante diante da frustração de qualquer natureza, o psicopata deixa seu aspecto sedutor e sociável e transforma-se em um ser desprovido de qualquer cuidado para quem ultrapassar o limite do seu desejo.

De todos os casos de psicopatia, Alvarez (2004) considera o psicopata *serial killer* como o criminoso mais perigoso entre todos os criminosos. Este indivíduo busca encontrar prazer ao dominar, subjugar, torturar brutalmente e mesmo matar suas vítimas. Distinto do criminoso comum ou do matador em série, o psicopata *serial killer* não precisa de um motivo em especial que não seja exclusivamente o atingimento de prazer para cometer o crime, assim como não existe um encadeamento temporal entre um crime e outro nem a interligação entre os atos delituosos, podendo transcorrer meses ou até anos para que um novo delito aconteça.

A arte imita a vida... Podemos comparar o caso real personificado em Febrônio Índio do Brasil com a personagem literária Jean-Baptiste Grenouille. Ambos tinham semelhanças psicopatológicas, vieram de lares plenamente desestruturados no instante de maior vulnerabilidade do ser em processo de amadurecimento emocional que é a tenra infância, conforme Winnicott (1997).

O frágil ou ausente suporte familiar gera uma vida desprovida de sentido e da vivência do afeto. A ausência de culpa e fixação na obtenção de prazer indiferente à dor alheia aliada à falta de empatia são mecanismos psíquicos criados para aplacar o forte vazio existencial que os assolam. Diante disso, a obtenção de prazer tem que vir acompanhada da tortura planejada, humilhante e

dolorosa por meio de práticas sádicas, sexo doloroso, desfeminização com mutilação ou retirada de órgão sexuais e mutilações (geralmente *post mortem*).

A intolerância à frustração é próprio de uma mentalidade por demais imatura e o uso indiscriminado da manipulação, de comportamento desviante, sedução, encanto superficial, frieza e egocentrismo são estratégias fixadas de obtenção de satisfação e de um gozo limitado, onde nunca haverá a vivência plena de prazer, conforme Nasio (1993).

Ambos viveram à sombra, nas fímbrias da sociedade, criando um mundo particular para sobreviverem emocionalmente e, por não terem tido a vivência do amor e da aceitação, roubaram dos outros o que buscaram em si mesmos.

*“Tudo é dor
e toda dor vem do desejo
de não sentirmos dor”*

(Renato Russo, baseando-se em Schopenhauer)

Referências:

ALVAREZ, F. V. **A Imputabilidade dos Serial Killers**. Monografia de conclusão de curso, São Paulo: Faculdades Integradas “Antônio Eufrásio de Toledo”, Presidente Prudente 2004.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. Referência Rápida aos Critérios Diagnósticos ao DSM – IV – Tr. 4ª ed. Ver. Porto Alegre: Artmed, 2003.

BASTOS, G. S. **Como se Escreve Febrônio**. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Estadual de Campinas, 1994.

CASTRO, A.C.; Portugal, F.T. & Jacó-Vilela, A.M. **História da Psicologia em Combustão: Uma Crítica Bakhtiniana às Apropriações Historiográficas no Brasil**. *Memorandum*, 18, 95-106.

GUTMAN, G. **Febrônio, Blaise & Heitor: Pathos, Violência e Poder**. Rev. latinoam. psicopatol. fundam., vol13, no 2, São Paulo: June, 2010

NASIO, J. D. **Lições sobre os 7 Conceitos Cruciais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

WINNICOTT, D. W. **A Família e o Desenvolvimento Individual**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

SÜSKIND, P. **El Perfume**. Traducción de Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Circulo de Lectores, 1985.

A ARTE MUITO ALÉM DO INSTRUMENTO: A ANGÚSTIA DE PENSAR A ARTE EM SUA IMPOSSIBILIDADE

Marcia de Mesquita ARAÚJO
Cid Ottoni BYLAARDT (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: A partir do poema “Sofrimento”, de Henriqueta Lisboa (2004), tecemos um diálogo com o pensamento de Emanuel Levinas (1994) e Maurice Blanchot (1997) a respeito da impossibilidade de deslindamento da arte. Para tanto, refletir o lugar do crítico literário se torna inevitável. Pensar a arte em sua obscuridade gera uma angústia, um sofrimento comum daquilo que não podemos apreender. Segundo Levinas o procedimento mais elementar da arte consiste em substituir o objeto por sua imagem, e não por um conceito; para Blanchot a arte está no espaço das sensações, das imagens desvinculadas de conceitos, do objeto inteligível. Destarte, podemos pensar a arte muito além dos conceitos que se tem sobre ela, podemos pensá-la como um espaço infinito em que ela não se revela por completo, podemos pensá-la como um cair da noite. A percepção do sofrimento na leitura do poema de Lisboa insinua a ideia de impossibilidade, uma impossibilidade que leva ao mistério do espaço literário, o não-saber, o não compreender, o caminho escuro e silencioso da linguagem poética.

Palavras-chave: Arte. Impossibilidade. Henriqueta Lisboa. Levinas. Maurice Blanchot.

*Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele,
para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo
inaparente - tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro.*
Giorgio Agamben

Levinas, em seu ensaio “A realidade e sua sombra”¹, comenta a ideia de que o procedimento mais elementar da arte consiste em substituir o objeto por sua imagem: “Imagem e não conceito”² (LEVINAS, 1994, p. 110) - ressalta o autor. O que seria o conceito e a imagem?

O conceito seria “o objeto percebível, o objeto inteligível”³ (p. 110), aquilo com que mantemos uma relação viva, real; através da nossa ação, o ser concebe o objeto, apropria-se dele, torna-o inteligível, é o objeto que nós percebemos e concebemos. Já a imagem é não-conceitual, porque o que se tem é uma sensação, esclarece-nos o autor. Ela substitui o conceito, que nos faz compreender as coisas. A imagem neutraliza a utilidade das coisas, “a imagem neutraliza essa ação

¹ “A realidade e sua sombra”. Tradução de Cid Ottoni Bylaardt. A partir daqui, todas as referências a esse ensaio serão indicadas apenas pelo número de página.

² “Imagem e não conceito”.

³ “o objeto *percebido*, objeto inteligível”.

real”⁴ (idem). O que há, então, é uma neutralização do útil, da finalidade, do racional, da inteligência, do conceitual; logo, a neutralização dessa ação.

Para Levinas, a imagem não engendra um saber, uma *concepção*, mas sim “exerce uma influência sobre nós mais forte que a nossa iniciativa: uma passividade profunda”⁵ (LEVINAS, 1994, p. 111). Mas uma passividade profunda no sentido de que o ser se entrega a uma sensação. Passividade essa que é visível na magia e sedução das artes, como o canto, a música, a poesia. É uma atitude que inspira e possui o artista, como se ele escutasse uma musa.

Em meio a essa ideia, perante a obra de arte, estamos diante do que o crítico chama de “cegueira a respeito dos conceitos”, uma representação do “desinteresse do artista”. Mas como assim? Para o autor, “le désintéressement de l'artiste mérite à peine ce nom”⁶ (LEVINAS, 1994, p.110), porque ele exclui tanto a ideia de liberdade quanto a de sujeição, que supõe liberdade. Esse “Desinteresse” não supõe liberdade talvez pelo fato de que só se possa falar em liberdade dentro de um sistema de poder? Enfim, “desinteresse” no sentido de que a arte se interessa pelas coisas inúteis, ininteligíveis, irracionais.

Há uma percepção corrente de que o ato de criação não exige um compromisso de racionalidade; logo, apropria-se da ideia de desinteresse, supõe uma não-participação, um não-compromisso, e, teoricamente, se um ser não tem um compromisso, então, ele tem a liberdade. Mas o autor contesta isso, não é pelo desinteresse que o ser supõe sua liberdade, e sim pelo interesse, invocando a própria etimologia da palavra: *inter esse, estar entre* as coisas. Assim, o crítico defende que a imagem não engendra, que a imagem não é objetividade, nem poder, nem conhecimento, e que a relação do artista com a arte é de interesse, que se pode entender como sendo um interesse pelo não-compromisso, por aquilo que é interessante, envolvente.

A ideia de ritmo e participação é concomitante à ideia de imagem, e do interesse pela imagem, que constituem, para Levinas, “la structure exceptionnelle de l'existence esthétique”⁷ (LEVINAS, 1994, p.111), e também a maneira como “l'ordre poétique nous affecte”⁸ (idem) Essa participação não se dá além da representação, mas no profundo envolvimento do sujeito em suas

⁴ “a imagem neutraliza essa ação real”.

⁵ “exerce uma influência sobre nós mais forte que a nossa iniciativa: uma passividade profunda”.

⁶ o desinteresse do artista merece muito pouco esse nome

⁷ “a estrutura excepcional da existência estética”.

⁸ “a ordem poética nos afeta”.

próprias representações, que "entrent en nous ou nous entrons en eux, peu importe"⁹ (idem), e assim, "dans le rythme il n'y a plus de *soi*, mais comme un passage de *soi* à l'anonymat"¹⁰ (LEVINAS, 1994, p 111). O ritmo não pode se tornar objeto, ele pode ser apenas dramatizado, encenado, sofrido, experimentado como indistinção. Segundo o crítico, o que nos afeta na arte é o seu interior mesmo.

A proposição do autor é de que a arte substitui o ser pela imagem, dessa forma seria possível entender que a arte trabalha com a imagem e não com o conceito, logo, a poesia veicula uma imagem e não um conceito:

"L'ensemble de notre monde, avec ses données élémentaires et intellectuellement élaborées, peut nous toucher musicalement, devenir image. C'est pourquoi, l'art classique attaché à l'objet, tous ces tableaux, toutes ces statues représentent *quelque chose*, tous ces poèmes qui reconnaissent la syntaxe et la ponctuation, ne se conforment pas moins à l'essence véritable de l'art que les œuvres modernes qui se prétendent musique pure, peinture pure, poésie pure, sous prétexte de chasser les objets du monde des sons, des couleurs, de briser la représentation"¹¹ (LEVINAS, 1994, p. 113).

Aqui, o crítico defende que a arte é fundamentalmente pura, ainda que o ser estabeleça uma relação com ela. Segundo o crítico "poesia pura" não é um conceito, porque para ele, toda poesia, toda arte já é pura, justamente porque não veicula um conceito, toda arte é em si pura, porque não fala, apenas projeta imagens.

A partir dessa explanação a respeito da questão de imagem e conceitos levinasianos, um poema de Lisboa desponta, instiga-nos a uma leitura delicada, plena de sensações, vejamos:

Sofrimento

No oceano integra-se (bem pouco)
uma pedra de sal.

Ficou o espírito, mais livre
que o corpo.

A música, muito além
do instrumento.

⁹ entram em nós ou nós entramos nelas, pouco importa.

¹⁰ no ritmo não há mais o *si*, mas uma espécie de passagem do si ao anonimato.

¹¹ O todo de nosso mundo, com seus dados elementares e intelectualmente elaborados, pode tocar-nos musicalmente, torna-se imagem. Eis porque a arte clássica, ligada ao objeto, todos esses quadros, todas essas estátuas representando alguma coisa, todos esses poemas que obedecem à sintaxe e a pontuação não se conformam menos à essência verdadeira da arte que as obras modernas que se pretendem música pura, pintura pura, poesia pura, sob o pretexto de eliminar os objetos do mundo dos sons, das cores, das palavras e que elas nos introduzem, sob o pretexto de quebrar a representação.

Da alavanca,
sua razão de ser: o impulso.

Ficou o selo, o remate
da obra.

A luz que sobrevive à estrela
e é sua coroa.

O maravilhoso. O imortal.

O que se perdeu foi pouco.

Mas era o que eu mais amava.

(LISBOA, 2004, p. 23)

Na leitura desse poema de Lisboa certas imagens, como as que envolvem o concreto e o transcendente, nos intrigam. Fala-se do que é tangível e concreto, o instrumento, o corpo, a alavanca; fala-se do transcendente e do inefável, o espírito, a música, o impulso. Isso nos leva a pensar na arte; os versos “ficou o selo, o remate/ da obra” podem ser uma pista para reflexões a respeito da arte?

Em nossa leitura do poema, o título e os dois últimos versos parecem se complementar, “o que se perdeu foi pouco/mas era o que eu mais amava”. O que se perdera, então? O que suas imagens evocam? Algo se perde, mas o que fica? O que esses versos podem nos falar, ou o que podemos dizer sobre eles?

No primeiro excerto do poema temos algo tangível, limitado, uma pedra de substância dura e friável, uma pedra de sal que se integra “bem pouco” ao oceano. Em um sentido mais tradicional essa imagem pareceria um tanto duvidosa, pois qualquer pedra de sal comum se integraria facilmente ao oceano, mas na linguagem poética, e somente nela, podemos pensá-la como possibilidade. O integrar-se pouco, e bem pouco, é não entregar-se completamente, e fazendo também a leitura do segundo e dos dois últimos versos, o que parece um completar o outro, penso na questão da morte, da perda, a imagem do corpo (e da pedra de sal), a parte material do espírito, integra-se à terra, mas não completamente, não à sua essência, que é o seu espírito, e o que ele carrega, a sua transcendência. É o “maravilhoso”, o “imortal”.

No verso “A música, muito além/do instrumento”. O instrumento é o material, o concreto, sobre o qual se pode erigir um conceito, uma determinação, uma utilidade, o que produz algo que não pode ser tangível; o som, o ritmo provocam sensações: a música.

A música está muito além do instrumento, do conceito, a musicalidade pertence naturalmente ao som, e Levinas nos diz que o som é a qualidade mais separada do objeto, que o instrumento que o produz não se une à qualidade do que é produzido; o que há em verdade é uma dissociação irreversível de ambos, ou seja, o ressoar é impessoal. Mesmo o timbre, pelo qual o instrumento parece ser responsável, é absorvido pela sua qualidade e não se relaciona intrinsecamente com o objeto. Assim, ao escutarmos não percebemos uma “coisa qualquer”¹² (LEVINAS, 1994, p.113), estamos permeados de sensação, somos sensação, ou seja, estamos imersos em um estado de não-conceito: “a musicalidade pertence naturalmente ao som”¹³. Tudo se passa como se essa sensação, pura de toda concepção- sensação essa imperceptível pela introspecção- aparecesse com a imagem. Sensação não é ideia, não é racionalidade.

Nos excerto “Ficou o espírito, mais livre/que o corpo”, há uma imagem de libertação, de desapego, o espírito fica, o corpo vai. O corpo seria instrumento do espírito, o objeto, o que é tangível; assim como a alavanca, no verso “Da alavanca,/sua razão de ser: o impulso”, que tem sua utilidade de objeto. Mas ante tudo isso há o circunstancial, que parece estar submetido ao transcendente, há as imagens que parecem estar sendo construídas à revelia do objeto, nos versos “O maravilhoso. O imortal”, a “luz que sobrevive à estrela”, a música além do instrumento.

No verso “Ficou o selo, o remate/da obra”, ficou a marca, o Retomamos Blanchot, ainda em sua obra o *Espaço Literário*, para dialogar com o pensamento de Levinas e com o poema de Henriqueta. Relembremos a ideia blanchotiana das duas noites e do dia; o dia como sendo espaço das tarefas, o tempo da realização é diurno. Tudo o que falamos ou o que é realizável pertence ao tempo do finito, ao dia, esse é o espaço em que podemos transitar sabendo onde nós estamos, porque é nele que realizamos as coisas, é nele que as coisas são conclusivas.

O dia trabalha sobre a influência exclusiva do dia, é conquista e labor de si mesmo, tende ao ilimitado, se bem que na realização de suas tarefas avance passo a passo e se atenha fortemente aos limites. Assim fala a razão, triunfo das luzes que simplesmente expulsam as trevas. (BLANCHOT, 1987, p. 167)

O dia que ilumina e expulsa as trevas se opõe à noite, mas não falamos da noite do sono, aquela que encontramos após o labor, mas como diz Blanchot, a *outra* noite, a noite que não

¹² “Qualquer coisa”

¹³ “A musicalidade pertence naturalmente ao som”.

desvenda nada, pelo contrário, a que é obscura e incerta, a que não tem uma utilidade, uma racionalidade, é a noite do espaço literário.

A *outra* noite pode ser também o espaço das sensações, das imagens desvinculadas de conceitos, do objeto inteligível. Levinas nos fala da consciência da representação, da realidade do objeto, e que o que percebemos do objeto, como um quadro, por exemplo, não é o objeto em si, a coisa, mas uma representação dele, essa é a consciência da representação, saber que o que está diante de si não é o objeto, mas sua representação, sua imagem, e a imagem não é a coisa, é uma realidade que não é apenas ela mesma, mas seu duplo, sua sombra. A arte é obscurecimento, é um cair da noite, e vai além: a arte não pertence à ordem da revelação. Nem, de resto à criação, cujo movimento prossegue em um sentido exatamente inverso, este é o movimento que, segundo Blanchot, Orfeu realiza ao descer aos infernos em busca de Eurídice:

Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite, pela força da arte, acolhe-o, torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite. Mas é para Eurídice que Orfeu desce; Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a *outra* noite. (BLANCHOT, 1987, p.171).

A arte é a potência da noite; Eurídice é o ponto profundamente obscuro para o qual tende a arte, e Orfeu desce até esse ponto, e esse movimento, ao qual Blanchot se refere, é o ponto que escapa ao conhecimento, ao inteligível.

Assim podemos inferir que, para Levinas, a arte não está atrelada a um tipo particular de realidade, ela não é luz, mas é o próprio evento do obscurecimento, e Blanchot parece comungar do mesmo pensamento, de que a arte é invasão da sombra, um ponto profundamente obscuro, porque foge à luz do entendimento, da compreensão, da razão.

Refletindo sobre o poema de Henriqueta “Ficou o selo, o remate/da obra”. Ficou a marca, o registro da obra, o que ela não diz, pois somente nós podemos dizer algo sobre a obra — isso parece ser a tarefa do crítico, a obra não diz nada, está em seu silêncio profundo, um silêncio que fala, mas não diz, não faz inferências.

registro da obra, o que ela não diz, pois somente nós podemos dizer algo sobre a obra — isso parece ser a tarefa do crítico, a obra não diz nada, está em seu silêncio profundo, um silêncio que fala, mas não diz, não faz inferências.

A obra de arte está em seu silêncio, em sua sombra, em sua impossibilidade de revelação. Ela traz ao mundo a obscuridade do destino, ela redime. Levinas vê na arte a substituição de um mundo a realizar (mundo das tarefas, das obrigações), pela realização de sua imagem (o que se realiza em sua imagem é uma imagem do mundo e não o mundo). O que teremos da arte é o que ela insinua através de sua sombra.

Nos versos “O que se perdeu foi pouco/Mas era o que eu mais amava”, o título e os dois últimos versos parecem se complementar; é possível percebermos um lamento, algo se perdeu que se amava muito, porventura algo que se pudesse sentir, tocar, conhecer, quiçá o corpo — a que se pode ter acesso, algo concreto. Temos o apego humano à circunstância, o sofrimento que leva ao vazio pela perda do que era tangível. Pensar nesse possível apego ao que é tangível parece nos levar à ideia de mais segurança, e assim temos a ilusão de que podemos, de alguma forma, ter alguma autoridade, algum poder sobre o que está ao nosso alcance, e a perda, então, pode gerar o sofrimento, o que nos remete ao título do poema, essa sensação de vazio, que pode nos dar a impressão de amarmos mais aquilo que nos possa ser tangível.

A sensação de perda, da ausência de controle sobre algo cujo domínio cremos ter, ou a ilusão de dominarmos, pode nos propiciar esse vazio, uma angústia terrível, infinita dentro do que é finito, o mundo; uma não-aceitação e incompreensão da ausência de poder para explicar o que não se pode, ou não se deveria, ser explicado. Tal pensamento nos leva, como não, a pensar na arte, nos filósofos, nos críticos literários, nas suas intensas e árduas tentativas de desvendar a arte, de explicá-la, como se fosse plenamente possível adentrá-la e ouvir dela seu canto de musa e sereia, e após essa experiência, sair e mostrar ao mundo o que a arte é, ou diz.

Não há aqui uma pretensão de crítica aos pensadores da arte, quem sabe exista sim, mas de forma inconsciente, afirmamos; mas o que se verdadeiramente pretende é refletimos sobre essas questões, essas ideias de apreensão da arte, com um olhar menos tradicional e menos determinado para se pensar algo que pouco parece ser discutido.

Ao interpretar a arte, a crítica escolherá e limitará, compreende Levinas. Dessa forma, o autor defende a existência da crítica filosófica na sociedade, para que a obra de arte adquira sentido para os homens. Acredita o autor que o que se diz sobre a obra não é a obra, mas essa parece ser a tarefa do crítico, é ele que fará a “estátua falar.

Maurice Blanchot tem pensamento semelhante ao de Levinas, crer também que a obra não tem nada a dizer, mas para o crítico francês a crítica é completamente dispensável; já Heidegger comunga do mesmo pensamento e acredita que o crítico deve se deixar tocar pela obra de arte e não exercer um poder sobre ela.

De alguma forma Blanchot e Heidegger desprezam o crítico, Levinas, apesar de comungar da mesma ideia de que a arte não diz, tem uma perspectiva diferente a respeito do crítico, o filósofo, o pensador da arte. A atitude de se pensar a poesia lhe é muito cara, é importante para Levinas, pois a partir dele se cria um discurso no mundo sobre ela.

Diante dessa reflexão sobre a atividade crítica, lançamos o seguinte questionamento: o crítico literário, ao se aproximar do poema, da arte, parece assumir uma atitude de poder e de autoridade, como se pudesse desvendar a arte, a poesia e trazer à luz sua verdade, como se pudesse explicá-la?

Por fim, à vista dos diálogos abordados aqui, pensamos que a possibilidade do crítico desvendar a obra, interpretá-la de forma a pensar em trazer sua verdade ao mundo, como se a desnudasse por inteira, é inviável, pois a arte não quer ser revelada, ela mantém-se em sua sombra, que difere da realidade a qual o crítico a quer inserir. A arte, a poesia, não veicula em si um sentido determinado, o que há é a possibilidade de um discurso formado, veiculado de saberes e pronunciado pela crítica. A arte é arte, e não o seu discurso.

Mergulhar nessa angústia de pensar a arte em sua impossibilidade é nada mais nada mesmo que mergulhar no infinito.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. “Ideia do amor”. In: **Ideia da prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad.: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. “A literatura e o direito a morte”. In: **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Maria da Conceição Costa Lisboa; Edições70. s/d.

LEVINAS, Emmanuel. “La réalité et son ombre”: In: **Les imprévus de l'histoire**. Paris: Fata Morgana, 1994. Tradução de Cid Ottoni Bylaardt.

_____. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 2000.

LISBOA, Henriqueta. **Convívio poético**. Belo Horizonte, Publicação da Secretaria de Educação de Minas Gerais, 1955.

_____. **Flor da morte**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

_____. **Vivência Poética**. Editora são Vicente, 1979.

_____. **Obras completas I: poesia geral (1929-1983)**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

**A COMPREENSÃO DO MEIO SÓCIO-GEOGRÁFICO DE UM POVOADO MEXICANO
ATRAVÉS DO CONTO “LUVINA”, DE JUAN RULFO**

Fabiana Vieira Rodrigues ROSA
Roseli Barros CUNHA (Orientadora)

25

Resumo: Este artigo discorre sobre como é possível conhecer e reconhecer um povoado mexicano e seus habitantes através da análise de um texto literário, o conto “Luvina”, de Juan Rulfo (1918-1986), a partir das imagens sociais e geográficas retratadas na obra e dos registros de fala dos personagens. Apesar de se tratar de um ambiente de ficção descrito no conto, a cidade de San Juan Luvina é real e se encontra localizada no município de San Pablo Macuiltianguis, Estado de Oaxaca, México.

Palavras-chave: Luvina. Povoado Mexicano. Conto.

O escritor mexicano Juan Rulfo (1918-1986) publicou em vida apenas duas obras – o livro de contos intitulado *El llano há llamas* (de 1953) e o romance *Pedro Páramo* (1955) –, porém esse fato não torna sua produção menos relevante. Ao contrário, os dois livros foram suficientes para fazer de Juan Rulfo um dos escritores mais lidos e conhecidos em seu país, na América Latina e no mundo. Essa notoriedade pode ser atribuída à profunda visão que teve dos dramas do homem do campo mexicano e ao caráter universal de sua narrativa.

Na obra *El llano há llamas*, que está formada por um conjunto de 17 contos, Juan Rulfo pôs em cena histórias que envolvem o coletivo, a morte, as tradições e a luta do homem com a natureza. O autor soube retratar de forma consciente as situações vividas pelo camponês no interior mexicano, um espaço severo e castigado, cheio de homens solitários em meio a uma paisagem assolada pelo estio e pelas guerras revolucionárias ocorridas no México dos primeiros anos do século XX. Nesse entorno, o escritor conseguiu desenvolver a existência dos personagens de suas narrativas, atribuindo-lhes uma sorte perversa, quase sempre condenada ao fracasso e à desgraça.

“Luvina” é um dos relatos do livro *El llano há llamas* e tem sido considerado pela crítica como a porta de entrada para o romance *Pedro Páramo*. Conforme explica Durán, “la puerta principal es, probablemente, el cuento ‘Luvina’. Esta puerta se abre directamente hacia el reino oscuro de la Comala de *Pedro Páramo*.” (DURÁN, 2003, p. 120). Nesse conto, vemos retratada, através da fala do narrador-personagem, a situação geográfica de San Juan Luvina e a condição social de seus habitantes. López Mena, escritor e estudioso da obra de Rulfo, apresenta no *Diccionario de la obra de Juan Rulfo* a definição para a palavra “Luvina”, mostrando que a cidade é real:

San Juan Bautista Luvina. Pueblo zapoteca de la Sierra Juárez, en el estado de Oaxaca. Pertenece al municipio de San Pablo Macuilianguis, del distrito de Ixtlán. La palabra zapoteca *Luvina*, dice Rosendo Pérez García, “es la corrupción de la frase *loo-ubina*, en que la primera sílaba significa ‘sobre’ o ‘cara’; la segunda, ‘pobreza’ que raya en la miseria, lo que juntando la significación sería “sobre la miseria” (LÓPEZ-MENA, 2007, p. 145).

Este narrador, possivelmente um antigo professor, conta a sua experiência de vivência na cidade de San Juan Luvina quinze anos atrás, um território marcado pela força dos fenômenos naturais, apresentando uma atmosfera de desolação, pobreza, degeneração e destruição dos seres humanos em que nela vivem. Oviedo, crítico literário peruano, resume os temas tratados no *El llano en llamas* da seguinte maneira:

La violencia, el odio, la venganza generalizada (aun dentro de una misma familia) y el abandono que el campo había sufrido por la guerra revolucionaria están presentes en los cuentos de *El llano en llamas*, pero también la agónica ternura, la piedad y la capacidad para sobrevivir el propio desamparo. (OVIDO, 2012, p. 67).

Nos tópicos a seguir, tomando por base o conto “Luvina”, apresentaremos as características geográficas da cidade de San Juan Luvina e a relação de seus habitantes com o governo da época.

Luvina: o retrato da desolação e do abandono

Para desenvolvimento da análise aqui proposta, selecionamos o período da história do México compreendido entre os anos de 1910 a 1953, sendo este último o ano de finalização do conto “Luvina”¹⁴ e de publicação da obra *El llano há llamas*, da qual pertence o conto em questão.

A través da descrição dos aspectos geográficos da cidade de Luvina, o narrador-personagem nos apresenta um campo castigado, desprezado e esquecido pelas autoridades governamentais. Logo no início do relato, experimenta-se uma sensação de isolamento e abandono quando um narrador, que aparentemente é observador, nos informa que, “de los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho.” (RULFO, 2012, p. 112). E esse mesmo sentimento, unido ao pessimismo, se estende e se acentua à medida que a leitura avança:

¹⁴ Explicado por Juan Manuel Galaviz no artigo “De *Los murmullos* a *Pedro Páramo*”, no qual reproduz um relatório enviado em Janeiro de 1953 pelo próprio Rulfo à diretora do Centro Mexicano de Escritores, Margaret Shedd, através do qual o autor informa sobre a finalização do conto.

“Nunca verá usted há cielo azul há Luvina. Allí todo el horizonte está desteñado; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca.” (RULFO, 2012, p. 113).

Nas primeiras décadas do século XX, o país sofreu consideráveis transformações sociais, políticas e econômicas através dos movimentos revolucionários, das sucessões governamentais e do crescimento industrial. Tais sistemas ocasionaram mudanças significativas à nação mexicana, principalmente no que se refere aos aspectos social e econômico. De acordo com Williamson (2012), com relação à tentativa de reforma agrária apresentada no governo de Obregón (1920-1924), “os 10% dos camponeses que de facto receberam terra não obtiveram o crédito e o apoio técnico necessários para tornar a reforma agrária economicamente produtiva.” (2012, p. 405). E, a partir de 1940, observou-se um surpreendente crescimento industrial no México. O mesmo autor define que, ao longo dos anos de 1940 a 1980, “o crescimento da economia mexicana foi prodigioso. O México deixou de ser um país agrícola para se tornar uma sociedade predominantemente urbana e industrial.” (WILLIAMSON, 2012, p. 413).

Diante desses fatos históricos – pelo fracasso da reforma agrária e pelo crescimento da indústria –, ainda que “Luvina” seja um relato ficcional, podemos tentar compreender a situação pela qual passaram os camponeses e o interior mexicano no período anterior à escritura do conto, presumindo que essa foi a realidade vivida pelos habitantes da cidade de San Juan Luvina e de todo o México, concordando com a ideia de Blanco Aguinaga quando diz:

Por subjetiva que sea la visión del mundo de Rulfo, por muy impregnadas de aparente irrealidad y lejanía que estén sus narraciones, todas ellas son vías de entrada a la realidad histórica más real de un momento específico de la vida mexicana: los años 50, el principio del brutal “desarrollo”; momento en el que eran ya pocos los que se hacían ilusiones sobre las consecuencias de la Revolución de 1910-1920. (BLANCO-AGUINAGA, 2012, p. 29)

O povo e o governo: “*De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno.*”

Pelos mesmos motivos históricos relatados na subdivisão anterior, fundamentamos a relação entre governo e população presente no conto e assimilada por meio da fala dos personagens. O texto passa a adquirir um aspecto histórico quando o narrador-personagem pergunta a sua mulher: “—¿Há qué país estamos, Agripina?” (RULFO, 2012, p. 116). A partir de então, desenvolve-se um diálogo entre este narrador e os habitantes de Luvina, quando o personagem que é reconhecido

como professor tenta convencê-los a irem embora daquela cidade a um lugar bom com a justificativa de que o governo os ajudaria. Então, a interlocução prossegue conforme o diálogo abaixo:

—¿Dices que el Gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al Gobierno?

“Les dije que sí.

—También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre de Gobierno.

Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron los dientes molinques y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre. Y tienen razón. (RULFO, 2012, p. 119).

O discurso e as palavras dos personagens ao falar sobre o governo revelam a visão dos cidadãos diante das realidades políticas vivenciadas no interior mexicano e refletem as atitudes dos camponeses de Luvina diante da ausência do Estado. Eles conhecem bem o governo, por isso, decidem não aceitar a proposta feita a eles. É possível, inclusive, perceber na situação acima um tom de sarcasmo e zombaria no comportamento dos moradores e certa ignorância nos seus argumentos, sendo esta produto do governo, a qual certamente contribuiu para a hegemonia do regime pós-revolucionário.

Segundo o pensamento do narrador-personagem, o governo só se preocupa com a população quando ocorre algum crime: “El señor há óia se acuerda de ellos cuando alguno de los muchachos há hecho alguna fechoría ói abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existe.” (RULFO, 2012, p. 119). E esse mesmo narrador, que antes não entendia por que os luvinenses não queriam abandonar o campo, acaba por convencer-se de que a realidade de quem passou a vida inteira em uma cidade como Luvina não pode ser transformada repentinamente, pois os habitantes, principalmente os idosos, criaram costumes e raízes no seu lugar de origem, não tendo motivos para abandoná-lo: “—Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según ó, ya estuvo óias de aguantar hambres sin necesidad —me dijeron—. Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos.” (RULFO, 2012, p. 120).

Pelo abandono que sofria o campo mexicano nas primeiras décadas do século XX, principalmente naqueles anos de avanço da industrialização, entendemos também que o discurso dos habitantes se configura como uma forma de protesto à ausência da “mãe” do governo, cuja metáfora pode ser compreendida como alguém que possui responsabilidade de prestar assistência e

capacidade para administrar e conduzir um lar, nesse caso, a nação mexicana, no entanto, ela não o faz, pois a população não conhece as suas ações.

Como forma de conclusão, acreditamos que a literatura, analisada sob a perspectiva de outras áreas do saber – História, Sociologia, Antropologia –, pode refletir a história de um povo e fazer-nos pensar sobre as condições em que viviam/vivem os habitantes de um povoado, e que, valendo-se da narrativa rulfiana, existe a possibilidade de transportarmos essa reflexão para o âmbito universal, pois as histórias presentes nos contos de Juan Rulfo refletem, simultaneamente, os conflitos do homem universal e da sociedade mexicana, seus problemas e infortúnios. Por ói motivo, para Oviedo, a originalidade de Rulfo “consiste básicamente en dejar de lado la prédica para ofrecer una visión en profundidad y en clave universal del hombre campesino y sus dramas.” (OVIEDO, 2012, p. 65).

Referências:

BLANCO-AGUINAGA, Carlos. Introducción. In: RULFO, Juan. **El llano en llamas**. 20. Ed. Madrid: Cátedra, 2012, p. 11-29.

DURÁN, Manuel. Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa. In: CAMPBELL, Federico (seleção e prólogo). **La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica**. 1. Ed. México: Era, 2003, p. 89-120.

GALAVIZ, Juan Manuel. De *Los murmullos* a *Pedro Páramo*. In: CAMPBELL, Federico (seleção e prólogo). **La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica**. 1. Ed. México: Era, 2003, p. 156-186.

LÓPEZ-MENA, Sergio. **Diccionario de la obra de Juan Rulfo**. 1. Ed. México: UNAM, 2007.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la Literatura Hispanoamericana**. De Borges al presente (Vol. 4). Madrid: Alianza Editorial, 2012.

RULFO, Juan. **El llano en llamas**. 20. Ed. Madrid: Cátedra, 2012.

WILLIAMSON, Edwin. **História da América Latina**. Tradução: Patrícia Xavier. Lisboa: Edições 70, 2012.

ANEXO A – FOTOS POR JUAN RULFO¹⁵

¹⁵ Extraídas dos sítios <www.jornada.unam.mx> e <www.arts-history.mx>.



No mercado de *Zacatepec* – 1956



Mulheres *mixes* descansando – 1956

ANEXO B – IMAGENS¹⁶

¹⁶ Extraídas dos sítios <www.lacoop.coop>, <cristinariveragarza.blogspot.com.br> e <edpharus.blogspot.com.br>.



Aspecto do céu na cidade de Luvina, Oaxaca, México.



Placa fixada rusticamente, indicando o caminho para San Juan Luvina



Camponês tangendo o gado para arar um terreno próximo à região de San Juan Luvina

A CONFIGURAÇÃO DA INFÂNCIA NO ROMANCE DE 30 DO NORDESTE BRASILEIRO

Margarida Pontes TIMBÓ
Fernanda Maria Abreu COUTINHO (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este trabalho discute particularidades acerca do modo como configurou-se a noção de infância nas narrativas do Romance de 30 do Nordeste brasileiro, *corpus* de nossa pesquisa de tese. Este conjunto de textos literários apresenta a construção de discursos diferentes para os estudos da infância, renovando traços, tipos e imagens daquilo que podemos considerar aspectos da estrutura familiar e da criança regional. A pesquisa teórico-bibliográfica fundamentou-se em duas direções: 1) no surgimento e recepção do agrupamento das obras artísticas brasileiras, situadas na região Nordeste e denominadas com base na década de 1930. Assim sendo, baseamo-nos em autores como Bueno (2006), Castelo (1961) e Teles (1983); 2) no aparecimento da infância e suas representações na literatura, como os estudos de Ariès (1981), Chowbart de Lauwe (1991), Coutinho (2012), dentre outros. Nas narrativas que formam o Romance de 30 do Nordeste brasileiro observamos um projeto ideológico associado ao projeto estético dos autores, conduzindo o olhar analítico do pesquisador sobre as relações familiares, bem como a ideia de infância estabelecida pelos personagens das histórias. Os resultados parciais deste estudo apresentam a categoria de infância num determinado tempo histórico que permite encontros com as relações formadoras da presença da criança na literatura brasileira, seja através do discurso, das representações, das imagens e conexões estabelecidas pela arte. Portanto, o conjunto de narrativas analisados por nós reconstrói de forma sintomática perspectivas reflexivas sobre a criança e suas conexões.

Palavras-chave: Infância. Romance de 30 do Nordeste Brasileiro. Literatura.

1 Introdução

Este trabalho discute algumas particularidades da noção de infância nas narrativas do Romance de 30 do Nordeste brasileiro, *corpus* de nossa pesquisa de tese.

Sabemos que a própria definição da produção escrita denominada Romance de 30 consiste num terreno arenoso e íngreme, haja vista a transitoriedade e as particularidades que envolvem esta nomenclatura a partir de uma data específica, isto é, o início da década de 30, bem como a própria noção de Regionalismo, pois selecionar o Nordeste como um dos aspectos ideológicos destas obras equivale reconhecer os valores fortemente marcados por uma dada cultura.

Além disso, podemos dizer que, a infância, não mais compreendida como somente categoria biológica do ser humano, admite em torno do seu conceito relações de cunho filosófico com o mundo das artes, sobretudo, a literatura.

Nestas perspectivas, este trabalho reflete no Romance de 30 do Nordeste brasileiro a construção de discursos diferentes para os estudos da infância, renovando traços, tipos e imagens

daquilo que podemos considerar aspectos de um tipo da infância e da criança regional. A pesquisa teórico-bibliográfica fundamentou-se em duas direções: 1) o surgimento e recepção do agrupamento de textos denominados com base na década de 1930, baseados em autores como Bueno (2006), Castelo (1961) e Teles (1983); 2) o aparecimento da infância e suas representações na literatura, como os estudos de Ariès (1981), Chowbart de Lauwe (1991), Coutinho (2012), dentre outros.

Para finalizar esta discussão, podemos dizer que o espaço da infância, pensado a partir de uma época e de um conjunto de textos específicos num determinado tempo histórico, permite encontros com as relações formadoras da presença da criança na literatura, através do discurso, das representações, das imagens e conexões estabelecidas pela arte. Portanto, o Romance de 30 do Nordeste brasileiro reconstrói de forma sintomática um olhar sobre a criança ultrapassando um tempo histórico.

2 Breves noções acerca do Romance de 30 do Nordeste brasileiro

Redefinir o conjunto de uma produção escrita a partir do dado histórico requer do pesquisador versatilidade e o devido cuidado para selecionar aquilo que é válido e relevante ao seu trabalho de pesquisa, afinal lidar com categorias pré-estabelecidas e determinadas pela fortuna crítica torna-se um desafio constante à pesquisa acadêmica em literatura.

Muitos estudos apontam diversas denominações e critérios para apresentar o Romance de 30, haja vista inserir-se dentro do Modernismo literário brasileiro que, por si só, já admite muitas reflexões. Em seu livro *1930: A crítica e o Modernismo*, João Luiz Lafetá (2000) apresenta o Romance de 30 como um desdobramento do Modernismo de 1922.

Além disso, vários estudiosos preferiram apartar, durante a década de 30, o Romance do Norte x o Romance do Sul, como, por exemplo, o pesquisador Alceu Amoroso Lima que, ainda acreditava nessa separação em meados de 1943, e confundia Norte com Nordeste.

Outros estudiosos mais atuais, como o professor Luís Bueno (2006), preferem a divisão Romance de 30 do Brasil e Romance de 30 do Nordeste brasileiro, haja vista ter sido este segundo grupo de escritores o precursor das ideias pré-modernistas, destacando a realidade social e cultural brasileira ao considerar tanto os aspectos políticos quanto o problema da imigração, reaproveitando assim as tradições culturais, bem como o folclore de sua região. Contudo, segundo Bueno (2006),

essa divisão de grupos ajudou ao mesmo tempo em que atrapalhou a compreensão do impacto do Romance de 30 sobre a história da literatura brasileira. Na verdade, tais narrativas acompanham a geração de escritores que privilegiaram o debate ideológico agregado ao projeto estético inovador. Assim sendo, coadunamos com o pensamento do professor Pedro Paulo Montenegro quando esclarece:

Mas o Romance de 30 não foi só isso. Não só no Nordeste, mas em todo o Brasil, os romancistas da época trouxeram inovações na ordem estrutural, na arte de contar e descrever, no estilo, nos artifícios retóricos e estilísticos que seus antecessores não adotaram, porque outros princípios estéticos e de filosofia de vida os norteavam (MONTENEGRO, 1983, p.14).

Então, foram os preceitos ideológicos e estéticos que ganharam força e renome, lançando o Romance de 30 do Nordeste dentro do quadro literário nacional. Para José Aderaldo Castelo,

O grupo de romancistas do Nordeste (e em condições semelhantes ao grupo de romancistas do Sul) é assim denominado, levando-se em consideração a procedência das figuras que o integram bem como a limitação do ambiente em que situam seus romances. Caracteriza-se, essencialmente, pelo cultivo de romances cíclicos da seca, do cangaço e misticismo, da cana-de-açúcar e do cacau, ao lado da decadência do coronelismo latifundiário (CASTELO, 1961, p.130).

No excerto em destaque acima, vemos o modo pelo qual Castelo ressalta a tentativa de dividir o Brasil, através de uma sociedade estratificada a partir de dados da cultura, da política, do poderio econômico e, também da literatura, ressaltando aspectos relativos ao espaço geográfico, bem como as mudanças sofridas pela sociedade rural associada aos traços psicológicos que compõem seu imaginário.

No ensaio *A Crítica e o Romance de 30 no Nordeste*, o estudioso Gilberto de Mendonça Teles (1983) enfatiza que, a unidade narrativa seria a grande responsável pelo sucesso dos romances de 30 do Nordeste, ao inovar no plano do conteúdo, no plano da expressão e no plano retórico:

Tais romances, que envolvem os nomes de José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Jorge de Lima e Amando Fontes, justificam a unidade de um sistema de narrativa denominada *romance de 30 do Nordeste*, principalmente quando a submetemos à prova da linguagem, através de um modelo do tipo: plano de conteúdo, plano de expressão e plano retórico (TELES, 1983, p.52).

Além disso, o Romance de 30 deu total atenção para o fracassado, isto é, o povo pobre encontrou seu lugar como personagem nas narrativas como observamos em: *A Bagaceira* de José Américo de Almeida (1928); *O Quinze* de Rachel de Queiroz (1930); *Menino de Engenho* de José Lins do Rego (1932), *Os Corumbas* de Amando Fontes (1933); *Cacau* de Jorge Amado (1934) e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos (1938)¹⁷. Todos esses romances compõem o quadro literário pertencente ao Romance de 30 do Nordeste brasileiro, conforme a seleção do professor Luís Bueno (2006) em seu livro *Uma História do Romance de 30*, aporte teórico fundamental para nosso trabalho. O *corpus* sugerido por Bueno trata de livros que apresentam a ficção próxima ao público, e, diante disso, o tom de depoimento promove empatia com o leitor:

[...] o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala (BUENO, 2006, p.23).

Vale ressaltar ainda que a crítica literária preocupou-se muito mais em classificar e denominar estes textos narrativos do que analisá-los ou estudá-los com critério. Dessa maneira, a fortuna crítica destacou o povo marginalizado como a estampa especial para a literatura brasileira. Fato este que possibilitou, inclusive, o entendimento do Romance de 30 do Nordeste brasileiro como uma espécie de Neorrealismo aos moldes do Neorrealismo português, em vigor na década de 1930. Na verdade, todas as vezes que escutamos falar em Romance de 30 do Nordeste brasileiro, é quase automático lembrarmos dos personagens fragilizados e sofridos, ou seja, os subalternos, partes cruciais como elementos dessas narrativas. Dentre esses subalternos está a personagem criança e as relações que estabelece com a família enquanto construto fundamental para repensar a ótica da infância.

Neste sentido, a atualidade do Romance de 30 do Nordeste brasileiro permite-nos estudar a fundo a infância como uma das categorias mais intrigantes presentes nestas narrativas.

Em outras palavras, todos os romances citados anteriormente estabelecem relações pertinentes com a noção de infância, em virtude disso, estudá-los torna-se um desafio enriquecedor

¹⁷ Para a discussão do trabalho apresentaremos os livros conforme as particularidades em relação as categorias de infância e família. Não abordaremos os textos literários por ordem cronológica de publicação como ocorre neste subitem do texto.

para compreender a organização da família, seus ideais e a contribuição da criança no espaço regional e literário brasileiro.

3 A Configuração da Infância no Romance de 30 do Nordeste Brasileiro

Conforme apresentamos no primeiro tópico deste trabalho, o Romance de 30 do Nordeste brasileiro indica particularidades imprescindíveis para refletirmos o papel da criança e da infância na narrativa brasileira do século XX. Assim sendo, a noção de infância perpassa muitas características encontradas nestas narrativas que vão desde a presença simbólica da criança num espaço físico árido e desagregador, bem como o modo como a família constitui-se, comportando a infância e algumas de suas conjecturas.

Desta forma, este trabalho direciona-se para as noções de infância e de família enquanto motes inteligíveis para as narrativas literárias do Romance de 30 do Nordeste brasileiro.

Para iniciarmos a discussão tendo em vista os pressupostos teóricos da infância, em seu livro *História social da criança e da família*, Philippe Ariès (1981) esclarece que historicamente a noção moderna de infância não existia no mundo medieval. A infância surge a partir da mudança em perceber a particularidade infantil de um ser fragilizado que necessitava de cuidados adequados. Diante disso, gerou-se o sentimento de infância.

Segundo Ariès, o primeiro sentimento direcionado à infância foi justamente o ato ou efeito de “paparicar”, isto é, o encantamento do adulto em demasia com o indivíduo pequeno e indefeso. Tal sentimento tem sua origem com a ama de leite da criança. Contudo, as reações críticas ao sentimento de paparicação da criança foram muitas: algumas pessoas rabugentas consideravam insuportável a atenção que se dispensava então às crianças:

[...] sentimento novo também, com o que negativo do sentimento da infância a que chamamos de “paparicação”. Essa irritação é a base da hostilidade de Montaigne: “não posso conceber essa paixão que faz com que as pessoas beijem as crianças recém-nascidas, que não têm ainda nem movimento na alma, nem forma reconhecível no corpo pela qual se possam tornar amáveis, e nunca permiti de boa vontade que elas fossem alimentadas na minha frente.” Ele não admite a ideia de se amar as crianças “como passatempo, como se fossem macacos”, nem de se achar graça em “seus sapateados, brincadeiras, bobagens pueris”. É que em torno dele, as pessoas se ocupavam demais com as crianças (ARIÈS, 1981, p.101).

Ariès argumenta que o segundo sentimento de infância proveio das visões moralistas, especialmente, dos eclesiásticos que viam nas crianças, as frágeis criaturas de Deus, sobretudo, pela preocupação com o corpo, a partir da higiene, da saúde física e “moral”.

A categoria da infância enquanto construção social pode ser analisada sobre muitos parâmetros, pois abrange diálogos com a Filosofia, Antropologia, Sociologia e Psicanálise, haja vista que não se trata apenas de uma fase biológica ou transitória da vida humana, mas sim uma condição existencial, isto é, um estado do sujeito representado.

Interessante ressaltarmos que no Romance de 30 do Nordeste brasileiro estas características próprias do sentimento de infância, como por exemplo, a pureza infantil e os cuidados especiais dispensados às crianças são comumente infringidos pelos personagens adultos que participam das ações narrativas.

Em *A Bagaceira*, romance de José Américo de Almeida (1928), alguns aspectos marcam efetivamente as condições para repensarmos a categoria da infância no romance. São muitas as reminiscências do personagem Lúcio a sua fase criança. Além disso, muitas cantigas infantis permeiam o enredo do livro. Outro traço marcante é a relação familiar conflituosa entre o pai, personagem Dagoberto, e seu filho Lúcio. A moça Soledade será aquela que estimulará as diferenças entre pai e filho, traçando tensões entre os dois personagens mencionados.

Logo, a distância que afasta pai e filho em *A Bagaceira* permite-nos refletir questões relativas à representação ficcional das relações familiares na tradição familiar brasileira, pois o fato de gerar filhos equivale na possibilidade de admitir problemas futuros, como notamos no romance citado, sobretudo, o impasse entre o tradicional e o novo simbolizados na relação conturbada entre Dagoberto e Lúcio. Segundo Bueno,

Dagoberto é o senhor típico, mandão, cultivando a terra da mesma forma que os que o antecederam naquela propriedade o fizeram, indiferente à pobreza que o cerca, capaz de se alegrar com a seca, que sempre faz os preços dos gêneros subirem e, portanto, aumenta lucros. Lúcio, ao contrário, pensa em racionalizar a produção e vê com simpatia e uma boa dose de piedade a pobreza que vive na fazenda (BUENO, 2006, p.91)

Como podemos observar Bueno salienta como se dá no romance as diferenças entre pai e filho, aliás, a família está longe de ser o abrigo ideal para Lúcio. Dessa maneira, a falta de carinho e a ausência de ensinamentos do pai transforma o filho diante das intempéries vividas naquele

ambiente cáustico e agressivo. O passado de criança revelará sua força na vida adulta de Lúcio, assim a infância é revisitada em muitos momentos do texto.

Em *Uma História da Infância*, Colin Heywood (2004) procura sintetizar algumas questões levantadas por Ariès acerca da noção de infância. No entanto, discorda deste autor quando reavalia a não existência da consciência de infância por parte da família. Assim, Heywood (2004) destaca nas relações familiares os fatores cruciais para compreender a noção de infância no mundo:

[...] quando o papel da família é reduzido a proporcionar a segurança emocional para o indivíduo, os relacionamentos muitas vezes se tornam quentes demais. Longe de ser “o último refúgio do amor e da decência”, para adotar a terminologia de Christopher Lasch, a família muitas vezes descamba para gerar hostilidade entre pais e filhos (HEYWOOD, 2004, p.120).

Essa hostilidade provocada pela família, muitas vezes, torna-se constante em algumas narrativas do Romance de 30 do Nordeste brasileiro, como destacamos em *A Bagaceira*.

Já em *O Quinze*, romance de Rachel de Queiroz (1930), as crianças, personagens das narrativas são vítimas da desagregação da família. Corulina e Chico Bento, os pais dos meninos Duquinha e Josias, estão mais preocupados em sobreviver, ignorando a trajetória árdua de uma retirada a pé, em dias de sol a pino, afinal para as crianças essa aventura hercúlea pode significar a antecipação da morte. Desta maneira, os sofrimentos infantis são verificados através do êxodo de Chico Bento, pois seus filhos acabam passando por um processo de desumanização: “A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, esticando o couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso” (QUEIROZ, 1992, p.34). A imagem do esqueleto transfigurada na descrição do personagem menino traz à tona “o mundo infantil em contato com o lado duro da vida, mesmo que precariamente dotado da capacidade de resistir” (COUTINHO, 2012, p.93). Então, a fragilidade do corpo infantil ganha relevo no texto de Rachel.

No livro *Um outro mundo: a infância*, Marie-José Chowbart de Lauwe (1991) discute as conotações que algumas personagens infantis da literatura, bem como da iconografia francesas adquiriram ao longo do tempo: a criança frágil, isto é, as personagens infantis fadadas à morte, assim como a pequena criança loira, cujo fim precoce é inevitável são constantemente representadas nas artes francesas. Entretanto, ao traçar um paralelo com o Romance de 30 do Nordeste brasileiro, notamos que o estereótipo da criança frágil, isto é, aquela destinada à morte, marca fatalmente a

história de muitas famílias, como por exemplo, o clã de Cordulina e Chico Bento. Tudo isso ocorre porque a memória da dor e o sentimento de perda fazem-se constantes na narrativa:

Lá se tinha ficado o Josias, na sua cova à beira da estrada, com uma cruz de dois paus amarrados, feita pelo pai.
Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz.
Cordulina, no entanto, queria-o vivo. Embora sofrendo, mas em pé, andando junto dela, chorando de fome, brigando com os outros... (QUEIROZ, 1992 p.39).

Nesta passagem localizamos o sentimento de perda da mãe em relação ao filho, ou seja, o amor maternal permite a aceitação do luto, embora a dor da ausência da criança se faça presente, afinal o “sentimento de infância”, ou melhor, o amor pelo filho pequeno é profundo para a genitora. Conforme Heywood, “a mãe deveria proporcionar amor e afeição aos filhos pequenos, ao passo que o pai deveria permanecer em segundo plano, como figura de autoridade, embora nenhum dos dois necessariamente seguisse as funções que lhes eram designadas” (HEYWOOD, 2004, p.116).

Nas narrativas que compõem o Romance de 30 do Nordeste brasileiro percebemos alguns paradoxos ao tratar das diferenças comportamentais do amor maternal e paternal pelos filhos. Em alguns livros os pais tendem a ser mais amorosos, em outros são as mães que admitem maior abertura a esse tipo de comportamento.

A narrativa de *Vidas Secas* do escritor Graciliano Ramos (1938) tem como foco a família patriarcal e o seu padrão hierárquico apresentado com o nascimento do primeiro filho. Os capítulos intitulados “O Menino Mais Velho” e “O Menino Mais Novo” identificam representações simbólicas de filhos impossibilitados de se comunicarem com seus pais.

Diferentemente do casal Cordulina e Chico Bento, Sinha Vitória e Fabiano não são tão afetuosos para com seus filhos, a hostilidade e autoridade são determinantes nos poucos diálogos que emitem no texto. Fabiano possui um coração tosco e deseja responsabilizar alguém pelo seu infortúnio. A mãe, Sinha Vitória, apresenta comportamentos grosseiros em relação aos filhos, quando o Menino Mais Velho interroga-lhe acerca da acepção da palavra “Inferno”, a mulher aplica na criança um cascudo sem justificativa alguma:

[...] O pequeno afastou-se um pouco, mas ficou por ali rondando e timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe:
- como é?

Sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote. O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia (RAMOS, 1981, p. 54).

Notamos que a solidão permeia esta narrativa de forma particular, pois a infância como fase da descoberta, ao mesmo tempo, caracterizada pela impossibilidade de fala ou de autonomia é reforçada pela incomunicabilidade entre os membros desta família:

Em *O Menino Mais Velho*, patenteia-se esta particularidade infantil, através de seu desejo de penetrar o desconhecido. Fugindo à vontade dos pais, cuja orientação exige a permanência das crianças aquém da soleira da porta, no tocante ao enredamento com o ignorado, o menino mais velho busca explicação, junto a eles, sobre o inferno, do qual ouvira óias Terta falar. Para ele, a palavra redobra em complexidade, pela circunstância primeira da enunciação (COUTINHO, 2012, p.135).

Em outras palavras, a personagem criança observa que a palavra inferno possui um significado negativo, gerando-lhe sentimentos contraditórios: “Ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se” (RAMOS, 1981, p.56). O desânimo e o isolamento do filho corroboram para a compreensão da infância como um outro, cujo lugar está limitado pelo olhar do mais forte, isto é, do adulto, constituindo pensamentos “adultocêntricos”. No entanto, esse tipo de personagem provoca no leitor a reflexão de que a infância não está relacionada somente ao tamanho, mas também na incapacidade da comunicação lógica com o outro.

No capítulo intitulado “O Menino Mais Novo” encontramos a criança que vê no pai a figura do herói, supervalorizando suas atitudes numa mistura de entusiasmo e medo, resignação e afeição. Assim, como bem salienta Coutinho (2012) testemunhamos a imagem do sujeito pendular que, ora inclina-se para a ousadia, ora se retrai diante do mundo:

Naquele momento Fabiano lhe causara grande admiração. Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo. [...] esqueceu desentendimentos e grosserias, um entusiasmo verdadeiro encheu-lhe a alma pequenina. Apesar de ter medo do pai, chegou-se a ele devagar, esfregou-se nas perneiras, tocou as abas do gibão. [...] Pôs-se a berrar, imitando as cabras, chamando o irmão e a cachorra. Não obtendo resultado, indignou-se. Ia mostrar aos dois uma proeza, voltariam para casa espantados. Aí o bode se avizinhou e meteu o focinho na água. O menino despenhou-se da ribanceira, escanchou-se no espinhaço dele.

Mergulhou no pelame fofo, escorregou, tentou em vão segurar-se com os calcanhares, foi atirado para a frente, voltou, achou-se montado na garupa do animal, que saltava demais e provavelmente se distanciava do bebedouro (RAMOS, 1981, p. 51).

Ao cair de cima do animal, o menino mais novo parece vivenciar sua maior humilhação, afinal depara-se com a impossibilidade diante da constatação de sua fragilidade e tamanho, pois não consegue realizar os mesmos feitos do pai, isto é, o mundo adulto não pode ser facilmente apreendido. Como ressalta Coutinho (2012), são imagens que integram a criança num contexto menor, afinal trata-se de um indivíduo inferiorizado. Ambos personagens infantis de *Vidas Secas* apresentam particularidades no tocante às curiosidades e às dúvidas da infância, resgatando ainda formas típicas de uma criação no ambiente rural, onde as indiscrições e inseguranças quase sempre são sanadas solitariamente com o passar dos dias.

No romance *Os Corumbas*, o escritor Amando Fontes (1933) apresenta a história de uma família que pode ser entendida como a síntese de todas as famílias proletárias. O patriarcalismo, bem como a relação entre pais e filhas representa a fatalidade vivida pelos personagens:

O fatalismo que rege a família Corumba não se deve ao destino, como alguns críticos insistiram em assinalar, a alguma degenerescência hereditária como a que interessava ao naturalismo mais ortodoxo, mas a uma estrutura social que impede o indivíduo de uma determinada classe de se realizar minimamente (BUENO, 2006, p.192).

Os pais Geraldo e Josefa Corumba retornam ao interior sozinhos e frustrados diante das mazelas vividas na cidade grande:

Chegaram à estação muito antes da hora da partida. Compradas as passagens e despachado o baú, logo se acomodaram no sujo vagão da segunda classe, tão parecido com aquele que os trouxera da Ribeira.

[...] Geraldo Corumba e sua mulher seguiam-nas, com olhos compridos e tristes. Vendo-as, lembravam-se das suas raparigas, que antigamente, àquela mesma hora, iam chegando em casa, loucas de fome.

[...] Geraldo compreendia a inutilidade de relembrar tais fatos, que só viriam afligir a pobre velha; Sá Josefa, por seu turno, se esforçava para que ele não viesse a perceber seu vexame (FONTES, 1974, p.180/181).

A família Corumba é vítima de inúmeros sofrimentos de ordem moral, mais do que a fragilidade em conseguir permanecer na cidade, as amarguras e angústias diante da perda das filhas, seja para a prostituição, seja para o marido, para a morte ou para a prisão representam outra espécie

de infortúnio que circunda as narrativas de 1930. Em outra perspectiva, a família e suas condições de sobrevivência estão sujeitas ao desaparecimento.

No romance *Menino de Engenho* de José Lins do Rego (1932), O narrador adulto descreve, a partir da memória de sua infância, a ausência da proteção materna que, por sinal apresenta tons trágicos à lembrança da criança: “[...] De fato, toda a vida psicológica do narrador se define a partir dessa perda. A morte da mãe será lembrada por ele e por outros em todos os momentos em que algo sai errado” (BUENO, 2006, p.143). Assim, a voz do adulto expressa coisas que as lembranças do menino Carlinhos, personagem do romance, não é capaz de observar. Daí, a memória reconfigura aspectos marcantes: o passado da vida do menino, a família sem a genitora, a presença constante da tia superprotetora e as peripécias da infância no ambiente rural.

A condição de criança, ligada ao processo de formação da personalidade, ocorre justamente através do desenvolvimento da história pessoal do personagem. Além disso, o paradigma da história de Carlos de Melo, quando ainda menino, mostra-se sublime. Tal aspecto marca com intensidade e coloração sua trajetória de vida:

- É ali o engenho, mas nós temos que andar um bocado.

A minha mãe sempre me falava do engenho como um recanto do céu. E uma negra, que ela trouxera para a criada, contava histórias de lá, das moagens, dos banhos de rio, das frutas e dos brinquedos, que me acostumei a imaginar o engenho como qualquer coisa de um conto de fadas, de um reino fabuloso (REGO, 1994, p.7).

O protagonista acaba recuperando dados da infância do próprio autor José Lins do Rego. Além disso, vemos uma imagem forjada sobre a dura realidade vivida nos engenhos de cana de açúcar do Nordeste brasileiro, como bem sugere a linguagem do escritor. No entanto, vale dizer que a representação exuberante daquele espaço só torna-se viável a partir da memória ilusória e fantasiosa da criança.

Cacau de Jorge Amado (1934) é outro texto literário que compõe o Romance de 30 do Nordeste brasileiro e traz à baila novamente o impasse entre pai e filho e a relação proletária como em *A Bagaceira* de José Américo de Almeida.

José Cordeiro, conhecido, como cearense, é o narrador personagem, filho de um industrial. Mas diferentemente do pai, Cearense não quer ser patrão. É operário e orgulha-se de sua profissão. Ao envolver-se amorosamente com uma colega de trabalho é expulso da fábrica e dirige-se para o Sul da Bahia, a fim de trabalhar na zona do Pirangi, na Fazenda Fraternidade, tendo como pano de

fundo as condições de trabalho nas plantações de cacau, onde os trabalhadores são obrigados a aceitar situações de escravidão.

Cearense é um operário cujas características fogem do padrão esperado para um trabalhador comum, ou seja, é branco, possui cabelos louros e é alfabetizado. Assim, seu tipo destoa dos demais trabalhadores e chama a atenção de Mária, filha do coronel dono da Fraternidade. A relação com a moça vai colocá-lo mais uma vez diante da possibilidade de se tornar proprietário. No entanto, Cearense se mantém firme do lado dos trabalhadores. A narrativa ainda recupera dados da infância do narrador personagem combinadas ao tom de crítica social, ao cunho biográfico e ao retrato de época e lugar.

Com base nestas considerações podemos afirmar que as narrativas de 30 – brevemente analisadas neste trabalho – apresentam particularidades culturais e ideológicas brasileiras, formando o “mundo adultocêntrico” que conduz as reflexões da infância para a literatura.

4 Considerações Finais

Diante da discussão estabelecida neste texto, procuramos expor como a literatura, sobretudo as narrativas do Romance de 30 do Nordeste, forneceu-nos uma visão enriquecedora do real, a partir das relações culturais estabelecidas entre pais e filhos, crianças e adultos.

O espaço da infância permite encontros com as relações formadoras da presença da criança na literatura, através do discurso, das representações, das imagens e conexões estabelecidas pela arte.

Referências:

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução Dora Flaksman. 2ª edição. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1981.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. UNICAMP. Campinas. São Paulo: Instituto de Estudos de Linguagem. 2006.

CASTELO, Aderaldo. **Aspectos do romance brasileiro**. Rio de Janeiro, MEC, 1961.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo: a infância**. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

COUTINHO, Fernanda. *Imagens da Infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012. (Coleção Textos Nômades, N. 3).

FONTES, Amando. *Os Corumbas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

HEYWOOD, Colin. **Uma História da Infância**: da idade média à época contemporânea no ocidente. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MONTENEGRO, Pedro Paulo. “O Romance de 30 no Nordeste”. In: PORTELLA, Eduardo. **O romance de 30 no Nordeste**. Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 49 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 48 ed. Rio, São Paulo: Record, 1981.

REGO, Jose Lins do. **Menino de Engenho**. 61 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

TELES, Gilberto de Mendonça. “A Crítica e o Romance de 30 no Nordeste”. In: PORTELLA, Eduardo. **O romance de 30 no Nordeste**. Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

**A ESTRUTURA EDÍPICA EM *HAMLET* DE SHAKESPEARE E OS SINTOMAS
NEURÓTICOS OBSESSIVOS DE HAMLET**

Raimunda Maria DOS SANTOS¹⁸
Maria Cristina Távora SPARANO (Orientadora)¹⁹
Universidade Federal do Piauí

Resumo: Este trabalho tem como objeto de análise a peça teatral *Hamlet* de Shakespeare, obra literária que tem sido estudada desde décadas, por abordar questões humanas de interesse universal como amor e traição, morte, loucura, corrupção, solidão, dentre outros. A teoria norteadora baseia-se na questão do desejo puro, ancorando-se nos seminários 5, 6, 10 e 22 de Lacan, nos conceitos de herói trágico defendidos na obra *Poética* de Aristóteles e a concepção deste em relação à tragédia das “mais belas”. O objetivo é investigar até que ponto Hamlet, considerando os aspectos simbólicos da obra numa análise do desejo, apresenta sintomas neuróticos obsessivos que se deve, segundo Lacan, à estrutura edípica. O método é o de análise bibliográfica. E, o foco da pesquisa dar-se no comportamento do personagem herói, desde sua inação à ação que resulta em revelações de indícios de neurose obsessiva próprios da estrutura edipiana.

Palavras-chave: Desejo. Complexo de Édipo. Lacan. Hamlet. Obsessão.

1 Introdução

A peça teatral *Hamlet* de Shakespeare serve nesse estudo para suscitar discussões a partir do envolvimento da tríade Hamlet (filho), Gertrude (mãe) e o Rei (pai), tendo como foco de atenção o comportamento do personagem em questão diante da falta do objeto causa do desejo. Nessa estrutura, considera-se ainda a participação de Ofélia, o segundo objeto no drama do personagem.

Hamlet é uma obra reconhecida pela literatura como uma das mais importantes peças teatrais de Shakespeare. Foi escrita por volta de 1.600 (mil e seiscentos) e ganhou o mundo, sendo encenada ou exibida em versão fílmica. A trama da peça é carregada de mistério, dúvidas, perdas, traição, simulação dentre outras questões que envolvem o sujeito e sua relação inter-humana. O trágico acontece em decorrência da perda do objeto do desejo, que provoca a tensão e culmina no fenômeno real – a morte.

Antes de dissertar sobre o objeto em análise é importante lembrar, para efeito de contextualização, que se trata de uma peça teatral, constituída de cinco atos com cenas que se passam, dentro e fora de um castelo na Dinamarca. No primeiro ato, acontecem ações que desencadeiam a simulação da loucura de Hamlet estendendo-se até completar seu projeto final. O

¹⁸ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração de Estudos Literários (biênio 2013-2015), da Universidade Federal do Piauí - UFPI. Email: professorarai@hotmail.com

¹⁹ Professora Dr^a. do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí - UFPI. E-Mail: cris-sparano@ufpi.edu.br

segundo ato compreende o plano de Hamlet em instaurar o pânico para provocar o Rei, assassino de seu pai. O pânico chega ao terceiro ato com o ataque a Ofélia, sua amada, a fim de despistar o Rei, com o aliciamento de Horácio e a morte a sangue frio de Polônio. No quarto ato, Hamlet ratifica sua falsa loucura, dando instabilidade aos fatos com o sequestro do corpo de Polônio e o fingimento da aceitação do plano do Rei em deportá-lo para Inglaterra. É uma passagem marcada por tensão e violência. Por fim, no quinto ato, Hamlet consegue, após a prática de uma série de transgressões, vingar a morte de seu pai. E, ao final, pesando sobre ele, direta e indiretamente somam-se sete mortes. Hamlet morre vítima de um plano traçado por seu padrasto **ou pai**, (grifo nosso) já que havia no seio da família real, uma incestuosa traição e não se sabe desde quando.

O procedimento metodológico é o da análise bibliográfica, tomando como embasamento o pensamento de Aristóteles sobre os conceitos de herói trágico e a teoria lacaniana sobre a questão do desejo nos seminários 5, 6, 10 e 22, buscando, a princípio, a caracterização do personagem protagonista na peça shakespeariana. Depois, identificam-se os aspectos simbólicos que podem ser interpretados como expressão do desejo, em seguida caracteriza-se o complexo de Édipo em *Hamlet* e por fim, procedendo à análise dos sintomas obsessivos do personagem na obra, considerando essa estrutura edípica.

Diante do exposto, objetiva-se investigar até que ponto o personagem Hamlet, considerando os aspectos simbólicos da obra numa análise do desejo, apresenta sintomas neuróticos obsessivos que se deve, segundo Lacan, à estrutura edípica.

2 A Questão da Neurose Obsessiva em Hamlet

Hamlet é uma peça inscrita enquanto tragédia que se compõe conforme as características estruturais desse gênero por excelência. Segundo Aristóteles (1991, p. 252) “é imitação de ações e de vida”, suscitando terror e piedade, sendo tais ações determinadas pelo pensamento e pelo caráter que dá origem a “boa ou má fortuna dos homens”. A peça enquadra-se numa composição denominada por Aristóteles, como das “mais belas”, porque é complexa, ou seja, em que o personagem protagonista se coloca numa situação intermediária entre aquele que nem é muito bom, nem muito mau, sendo portanto,

homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1991, p. 260).

Aristóteles concebe esse tipo de personagem na tragédia como herói trágico, pois enfrenta situações adversas, caindo em circunstâncias inesperadas que o leva a fatalidades. Hamlet, a exemplo disso, experimenta o infortúnio e nele recaem as características desse herói de que trata o filósofo. É importante ainda lembrar que Hamlet é o tipo trágico que se alinha as ideias hegelianas por internalizar o conflito. Conforme afirma Carlson:

Os heróis trágicos modernos atuam não “no interesse da justificação ética das reivindicações realmente substantivas, mas pela simples razão de serem o tipo de homens que são”. Hegel vê o conflito em Hamlet como resultante não das exigências antagônicas de vingança e moralidade cristã, mas da relutância de Hamlet em tomar qualquer atitude enérgica. (CARLSON, 1997, p. 187)

Carlson admite que haja um diferencial em Hamlet, justamente por se tratar de um herói trágico moderno, que quebra o paradigma de um tipo trágico que age conforme uma única posição ética. Trata-se de um personagem que busca em si mesmo a própria essência e é, nessa busca que a inação se instaura. Essa relutância a qual se refere Carlson culmina, geralmente, numa ação extrema causando o inesperado ou a tragédia. Conforme Bloom (2004, p. 22) “os solilóquios de Hamlet atinge as maiores profundezas de que a alma humana é capaz de alcançar (...)”. Com isso, percebe-se que sua inação esbarra não no medo ou na covardia, mas na incerteza, que o faz mergulhar profundamente nos seus pensamentos esvaindo-se em palavras, gestos e imagens durante a trama. São sete solilóquios do personagem na peça que na concepção de Bloom (2004, p. 21) transporta o leitor/espectador aos labirintos do espírito. Nesse sentido, trata-se de um personagem voltado para o seu interior, não desconsiderando aqui as influências do meio externo e de sua própria cultura nas interações desse personagem.

Ao abordar as expressões do desejo em Hamlet é necessário lembrar, que esse é um desejo puro ancorado em coordenadas subjetivas, no inconsciente do personagem, que de certo altera as estruturas do pensamento e o resultado é o desequilíbrio mental. O desejo em Hamlet não deve ser visto como vontade, uma vez que não se sabe que necessidade deve ser atendida, portanto sua realização não se consuma.

Ao questionar sobre o desejo de Hamlet, cabe refletir sobre o que Lacan aborda em seu Seminário 6, sobre o desejo. Ele acredita que esse não diz respeito à tão exclusivamente, um caráter afetivo, pois se apresenta de forma negativa ou positiva e relaciona-se ao sentimento de prazer ou representativo dele. É nesse sentido, é que se instaura a complexidade de expressar a sua definição. Sobre a limitação do termo desejo, Lacan escreve:

Certamente eu não penso que a tarefa do que se opera pela via do Vocabulário, para tentar condensar a significação do desejo seja uma tarefa simples, ainda mais que talvez a tarefa, vocês também não a terão pela tradição, à qual ela se revela absolutamente preparada. (LACAN, 1958, p. 2).

O vocábulo desejo do qual se refere Lacan pode aproximar ao significado do que o seja em essência, mas não o define cabalmente. Ainda é importante considerar que o desejo se qualifica na imagem do outro. Segundo Lacan (1958, p. 3), "o outro é evocado toda vez que há palavra". Esse outro se configura como o causador desse desejo e como suporte para esse fenômeno se manter. Isso envolve sentimentos de um lado, do sujeito desejante e de outro do sujeito objeto causa do desejo. Dessa maneira, não se pode pretender que entre o significante e significado não haja complexidade de decodificação e, conseqüentemente de expressão por meio vocabular. Por outro lado, não se pode analisar o desejo sem que esse seja expresso pelo sujeito desejante, por meio de algum signo.

A dificuldade de expressão do desejo configura-se pelo problema do objeto causa do desejo. A questão é que o sujeito desejante depende do seu outro, que precisa não só existir simbolicamente, mas que esse sujeito desejante o seja ou o tenha e quando não, dá-se o que Lacan (1995, p. 61) chamou de "dívida simbólica", incorrendo-se em castração e acrescenta:

A frustração, agora. Ela ocupa a posição central neste quadro, o que tampouco nada tem que introduza em si mesmo, na concepção de vocês, um descentramento ou uma desordem. Acentuando a noção de frustração, não anulamos muito a noção posta por Freud no centro da conflitualidade analítica, que é a do desejo. (LACAN, 1995, p. 61-62).

Hamlet tomado como referência neste estudo, passa pela frustração, considerando que na sua relação com a mãe, símbolo do desejo, sofre o corte com a realidade, após vivenciar uma série de impressões reais, causando o que Lacan entende como descentramento ou desordem. A infância de Hamlet é marcada pelo desamparo dos pais explícito no trecho em que ele se refere à Yorick, o bobo do Rei; "Mil vezes me carregou nas costas" Shakespeare (2001, p. 100). Isso se torna

importante para o assentamento do conflito. Nesse contexto, o desejo é o centro da problemática de Hamlet, sendo caracterizado como um sentimento inconsequente que energiza o sujeito na busca por algo que não está ao seu alcance ou a ele disposto.

Um dos elementos da tragédia, segundo Aristóteles (1991, p. 253) é o pensamento. Este está em Hamlet e é inerente a sua vida como a de todo ser humano. Mas no caso dele na trama, esse pensamento volta-se com intensidade para si, na busca pela compreensão das coisas, do mundo e de si próprio e é apanhado pelo desejo de ter ou ser o falo, que se imerge numa confusão mental, desenvolvendo a neurose. Essa, por sua vez, é sintoma do complexo edípico presente na tragédia. Esse pensamento causador da introspecção ocorre, explicitamente, nos sete solilóquios da peça a exemplo do trecho seguinte:

Hamlet: Oh, que esta carne tão, tão maculada, derretesse,
Explodisse e se evaporasse em neblina!
Oh, se o Todo-Poderoso não tivesse gravado
Um mandamento contra os que suicidam.
Ó Deus! Ó Deus! Como são enfadonhas, azedas ou rançosas,
Todas as práticas do mundo! (SHAKESPEARE, 2001, p. 12).

Hamlet apresenta um acentuado sintoma neurótico, oscilando entre o mundo real e imaginário. Seu sofrimento é individual, porque se enclausura em seus próprios pensamentos, impotente diante do invólucro cultural e da consciência. Isso tudo provocado pela frustração em não ser ou ter o falo. Este falo, estatuto simbólico do pênis dado por Lacan, após releitura de Freud, circula no discurso da tragédia como algo de valor e é ele quem motiva o desejo em Hamlet e, está no pai. Como o objeto dessa motivação é a mãe, Hamlet se envolve no complexo edípico, que o desestrutura mentalmente e interfere no caráter, adquirindo uma neurose obsessiva que o leva a um comportamento de longa inação e breve ação. Essa última, como consequência de atitudes impulsivas.

Sobre a estrutura edípica, Lacan (1999, p. 181) em seu Seminário 5, interpreta que tal formação se dá na relação pai, mãe e filho, coincidindo em muitos aspectos, com a concepção freudiana:

Qual é o significado? O que quer essa mulher aí? Eu bem que gostaria que fosse a mim que ela quer, mas está muito claro que não é só a mim que ela quer. Há outra coisa que mexe com ela é o *x*, o significado. E o significado das idas e vindas da mãe é o falo (LACAN, 1999, p. 181).

O desejo de Hamlet é frustrado por não ter o objeto que causa o seu desejo não ser dele e sim do pai. Em Shakespeare (2001, p. 13) “Hamlet: (...) Ela casou. Que pressa infame, correr assim com tal sofreguidão, ao leito incestuoso!”, percebe-se que, toda a complexidade dessa estrutura advém das impossibilidades de realização do desejo ou mesmo da incompreensão dele, causando o desatino.

Para Hamlet, as relações tornam-se conflituosas com o outro e consigo mesmo. A questão é que, a convivência se dá num triângulo relacional, onde num dos lados está a mãe, objeto do desejo, no outro o filho, desejante do objeto que lhe falta, pois seja imaginário, simbólico ou real, ele não o tem por um processo que Lacan (1994, p. 59) chama de castração. No terceiro lado do triângulo encontra-se o pai, que é a Lei instaurada, por este ser o falo. Hamlet apresenta-se desorientado quanto a si próprio e lamenta: “Ser ou não ser – eis a questão”, Shakespeare (2001, p. 51). Nessa relação inter-humana impera a confusão mental que gera uma série de incertezas.

Lacan (1976, p. 9) concebe o complexo de Édipo como um sintoma. Ele afirma: “É na medida em que o Nome-do-Pai é também o Pai-do-Nome que tudo se sustenta, o que não torna menos necessário o sintoma”. Na tragédia, Hamlet passa maior parte da trama sob esse sintoma, apresentando-se inativo, sujeito passivo, pasmado, deixando-se levar por seus pensamentos de formação fantasmática. Isso, para o psicanalista seria a neurose obsessiva causada pela falta da relação sexual por se tratar de algo que é real e não possível, ou ainda é simbólico ou imaginário.

A neurose de Hamlet como sintoma de sua condição edípica o faz um obsessivo, que procrastina o tempo ou ainda adota uma atitude dissimulada como uma estratégia de camuflar essa impotência quanto à realização do seu desejo, isto é, uma tentativa de acobertar a sua castração, podendo ser observada no seguinte trecho da obra;

Rainha: Venha cá, querido Hamlet, senta ao meu lado.

Hamlet: Perdão, boa mãe, tenho aqui um ímã mais atraente - *indica Ofélia*. Polônio: *ao Rei*
Oh, oh! O senhor notou isso?

Hamlet: Senhora, posso me enfiar no seu colo? *Deita-se aos pés de Ofélia*.

Ofélia: Não, meu senhor.

Hamlet: Quero dizer, por minha cabeça no seu colo?

Ofélia: Sim, meu senhor.

Hamlet: Achou que eu estava dizendo coisa que não se reputa?

(...)

Hamlet: Oh, Deus, sou teu único farsante; quer dizer autor de farsas. Que faria um homem, se não risse? Oh, olha só o olhar fagueiro da senhora minha mãe. E meu pai morreu, não tem nem duas horas. (SHAKESPEARE, 2001, P. 57).

Nesse trecho nota-se um tom irônico de Hamlet com relação à mãe. Além disso, usa Ofélia como uma isca para escapar de seu desejo incestuoso. Não que ele não tenha verdadeiramente uma atração por Ofélia, mas a trata de forma desrespeitosa não assumindo o seu amor, isto é, deixando o tempo passar sem tomar nenhuma atitude com relação aos seus sentimentos.

A neurose, enquanto doença social de origem psíquica coloca o sujeito em situações, que de maneira inconsequente, provoca inquietações e ansiedades, causando perturbação mental que eclode em atitudes obsessivas como no personagem em análise.

O drama de Hamlet é a morte e, também por causa dela, ele conduz a trama da inação à ação. Ele passa ao ato, momento em que segundo Lacan (2005, p. 87) se instala a neurose. E, tomado pela obsessão, assume condutas transgressora da ordem, fazendo dele, por exemplo, um sujeito que vacila entre um bom e um mau caráter como em Shakespeare (2001, p. 52-53), “Ninfa, em tuas orações sejam lembrados todos os meus pecados. (...) Vai prum convento ou preferes ser geratriz de pecadores?”. Em sua relação com Ofélia ele se mostra inconstante, deixando – a também, confusa.

Hamlet apresenta-se perturbado e não só fingir-se de louco, mas instaura o pânico, para se vingar da morte do pai, motivado pelo espectro. Em seus pensamentos faz uma formulação fantasmática, fruto de sua obsessão.

Hamlet: Ele, ele! Olha só o seu brilho pálido!
Sua causa e seu aspecto, juntos,
Seriam capaz de comover as pedras
(Ao Fantasma.) Não olhe assim pra mim,
Pois esse aspecto piedoso pode me demover
Do meu rígido intento; e faltará cor ao que devo fazer;
Lágrimas talvez, não mais gotas de sangue.
Rainha: Pra quem você diz isso? (SHAKESPEARE, 2001, p. 72).

A perturbação de Hamlet perturba também a percepção do seu objeto do desejo. Na concepção de Lacan (2002, p. 379), é o desejo se apresentando como uma maldição. Ele escreve: “alguma coisa tal como as maldições dos poetas (...) ele o degrada, este objeto, o desorganiza, o avilta, em todo o caso o desestabiliza, por vezes chega até a dissolver aquele mesmo que o percebe. Hamlet, desestabilizado emocionalmente, faz vítimas trágicas. E, essas são também os seus próprios objetos causas do seu desejo. No caso de Gertrude, sua mãe, perturbada com as atitudes do filho, torna-se sua cúmplice.

Rei: O que Gertrude? Como está Hamlet?
Rainha: Louco como o mar e o vento lutando
Pra decidir qual o mais forte. Num acesso de fúria,
Ouvindo alguma coisa mexer atrás da tapeçaria,
Arrancou o florete e gritou; “Um rato, um rato!”
E, exaltado, pela imaginação, matou,
Sem ver, o excelente velho.
Rei: Oh! Que ação Funesta! (SHAKESPEARE, 2001, p. 75).

Gertrude, transtornada por suas atitudes enquanto esposa, apoia Hamlet no projeto de vingança contra a morte do pai, confirmando ao Rei a simulação da loucura do filho. Nessa cumplicidade a mãe participa de evento, que culmina em sua morte inesperada.

Ofélia é objeto de desejo de Hamlet ao mesmo tempo em que tem em seu pai, o falo. O seu desejo pelo pai se revela na cumplicidade entre eles como se observa em Shakespeare (2001, p. 75) “Polônio: Você fica aqui Ofélia. *Ao Rei*. E se apraz a vossa graça, nos escondemos ali.” O pai de Ofélia propõe que a mesma se afaste do seu amado, ela aceita e o apoia no propósito de comprovar a loucura do príncipe, renunciando-o. Ao entender que está sendo testado, Hamlet ofende Ofélia, que se desola.

A desolação de Ofélia se agrava e chega à loucura quando Hamlet assassina seu pai, não numa loucura estratégica como a de Hamlet, mas uma loucura fruto da desestabilidade emocional, da obsessão ocasionada pela morte, que a faz perder o seu objeto causa do desejo. Ofélia, no estado mais elevado de sua perturbação, encontra com realidade.

Rainha: Suas roupas inflaram e, como sereia,
A mantiveram boiando um certo tempo;
Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,
Inconsciente da própria desgraça
Como criatura nativa desse meio,
Criada pra viver nesse elemento.
Mas não demoraria pra que suas roupas
Pesada pela água que a encharcava,
Arrastassem a infortunada ao seu canto suave
À morte lamacenta. (SHAKESPEARE, 2001, p. 95).

Apesar da morte ser real, Ofélia não a percebe, sequer é para ela, algo imaginário ou simbólico, porque perde a razão e junto a isso as coisas perdem o sentido. Nessa circunstância Ofélia vive o inconsciente e tem como consequência a morte. A obsessão de Hamlet torna-se o

motivo da perturbação em Ofélia, que a arrasta para a tragédia. É essa realidade que também o faz sair do seu estado inativo e reage.

Lacan, na concepção de Caravelli (2009, p. 60) considera “o *acting out* e a passagem ao ato como uma constituição bífida, que possui uma raiz comum, o agir, sendo ambos lastrados pela angústia. Este infinito da ação constitui-se como expressão da certeza”. E, sendo para Lacan (2005, p. 88) “a ação referencial da certeza”, a ação de Hamlet diante de Ofélia morta revela sua passagem ao ato, pois é o momento em que ele se depara com sua realidade, isto é, com sua certeza dos fatos.

Hamlet: *Avassando* - Quem é esse cuja a mágua
Se adorna com tal violência; cujo o grito de dor
Enfeitiça as estrelas errantes, detendo-as no céu,
Petrificadas como espantadas ouvintes? Esse sou eu,
Hamlet, da Dinamarca - *salta na sepultura*. (SHAKESPEARE, 2001, p. 102).

Hamlet revela sua angústia de forma impulsiva por não ter mais o seu objeto causa do desejo. Suas atitudes obsessivas em vingar-se, ainda acentuadas pelo espectro e pela cultura que repudia o incesto, o fazem oscilar entre a conduta de um herói e anti-herói, envolvendo-se em atos ilícitos e caindo-se no infortúnio.

3 Considerações Finais

Como compreender a relação existente entre a estrutura edípica da peça e os sintomas neuróticos obsessivos do personagem Hamlet? Seguindo as reflexões sobre a o comportamento do personagem, da inação à ação, observa-se que suas atitudes obsessivas advêm desse tipo de estrutura. Pode – se interpretar, que Hamlet passa pela frustração ocasionada pelas experiências vivenciadas pelo corte com o seu objeto causa do desejo, a mãe e uma série de acontecimentos notados na expressão deste no decorrer da trama. Percebe-se que ele viveu o desamparo pelo que ele anuncia no trecho em que esclarece sobre o seu vínculo com bobo da corte real e o que vivencia com o casamento de sua mãe, a Rainha, com o seu tio, o Rei, imediatamente após seu pai ter sido assassinado.

O desejo de Hamlet não é claro para ele, nem mesmo o objeto causa do desejo que é a mãe (Gertrude) e a mulher amada (Ofélia). Tal situação o faz angustiar-se e, sem compreender a causa

do sofrimento não pode detê-lo a não ser fazer desabafos notados nos solilóquios presentes na trama, em que ele expõe seus pensamentos e sentimentos ou em atitudes inconsequentes.

A morte, o drama de Hamlet, realiza-se em decorrência de uma série de acontecimentos conturbados. Este, mergulhado em seus pensamentos, desestabiliza-se por nem ter, nem ser o falo, apresentando um acentuado grau de neurose obsessiva em decorrência de seu complexo edípico, que por excelência, é uma estrutura problemática, porque se trata de um sujeito que não tem o seu objeto do desejo, logo não pode realizá-lo.

A relação de Hamlet consigo mesmo e com os outros se estabelece numa confusão mental, gerando incertezas, que o faz investir em formulações fantasmáticas. Nessas formulações, seu pensamento projeta-se em forma de espectro que o persegue como uma predestinação. Esse espectro o faz dar uma pausa nas ações, procrastinando o tempo até que, num impulso, ele reage ao defrontar-se com a realidade. Instaurada a neurose obsessiva, em razão da angústia e da incerteza, Hamlet revela sua conduta oscilante, que vagueia entre a violência, a corrupção, o devaneio, a justiça e a resignação, culminando em tragédia. Diante dessas reflexões, importa registrar que a estrutura edípica representada na peça teatral *Hamlet* de Shakespeare implica no desenvolvimento dos sintomas neuróticos obsessivos do personagem Hamlet.

Referências:

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural. 1991.

BLOOM, Haroldo. **Hamlet**; poema ilimitado. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CARAVELLI, Selena de Araújo Leite. **A passagem ao ato suicida e seus antecedentes nas afecções da inibição e da impulsividade**: paixão, neurose obsessiva e toxicomanias melancolizadas. Tese (Doutorado) – UFRJ/IP/Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica. Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2009.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

LACAN, J. (1957-58). **O seminário. Livro 5**: As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **O seminário VI**: O desejo e sua interpretação. Publicação não comercial. Circulação interna da Associação Psicanalística de Porto Alegre, 2002.

_____. (1963-64). **O seminário. Livro 11:** Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1975-76). **O Seminário 12: Sintoma.** Publicação não comercial. Circulação interna da Associação Psicanalística de Porto Alegre, 2002.

_____. **Le sinthome et le père.** (18/11/75). Séminaire XXIII. Le Sinthome. ORNICAR? 6. Paris: Navarin. 1976, p. 9.

_____. **Le Sinthome.** Lição de 18 de novembro de 1975. Revista Veredas. Recife/PE, 2005. Disponível em: < <http://www.tracofreudiano.org> > Acesso em: 10 de out. de 2013.

SHAKESPEARE, William (2001). **Hamlet.** Tradução de Millôr Fernandes. Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/millor/> > Acesso em: 20 de jun. de 2013.

**A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA: UMA REPRESENTAÇÃO DO CAMINHO DE
SANTIFICAÇÃO DO HOMEM**

Vanessa Lima MOREIRA
Ulisses INFANTE
Universidade Federal do Ceará

Resumo: A escrita de Guimarães Rosa é considerada pela crítica literária como uma das mais significativas e bem elaboradas da Literatura Brasileira. Guimarães lança mão de uma complexa estrutura formal de maneira dinâmica. Partindo da proposição de que a obra *A hora e vez de Augusto Matraga* apresenta relações com outras áreas de estudo, como por exemplo, os estudos bíblicos, o presente trabalho pretende analisar a o conto *A hora e vez de Augusto Matraga* como um percurso de santificação do homem, fazendo relações entre a personagem Nhô Augusto e figuras do Cristianismo. Na obra analisada, Guimarães faz um nítido diálogo com a história cristã. Utilizando como base teórica Galvão (2008), Coelho e Versiani (1975) e Coutinho (2004), analisamos os aspectos de relações entre o percurso de Nhô Augusto e o sofrimento de Cristo. Percebemos congruências entre ambos, uma vez que no conto, a personagem principal passa por uma espécie de martirização até finalmente, ir de encontro com Deus e obter a graça divina. Mais do que um conto da Literatura Brasileira, a obra nos permite refletir acerca da condição do homem e a relação o mesmo com seu destino.

Palavras-Chave: Santificação. Homem. Cristianismo

A hora e vez de Augusto Matraga é um conto do livro *Sagarana*, do escritor Guimarães Rosa. Este autor é tido pela crítica como um dos principais nomes da Literatura Brasileira. Com uma verdadeira inovação na linguagem literária, Guimarães Rosa lança mão de uma complexa estrutura formal de forma bastante dinâmica. Em muitas de suas obras podemos perceber uma desarticulação da sintaxe tradicional, uma subversão da semântica. Coutinho (2004) acredita que em *Sagarana*, um dos mais conhecidos livros de contos de Guimarães, a frase seria a unidade suprema. Porém, é questionável essa teoria, pois afirmar que a frase é a unidade suprema na obra de Guimarães parece diminuir a importância dos aspectos semânticos presentes nos contos.

Segundo Coutinho (2004) a obra de Guimarães pode ser vista, para quem a sabe ler, como um ato de busca de santificação do homem. Partindo dessa ideia do crítico literário, esse ensaio busca refletir acerca da obra *A hora e vez de Augusto Matraga*, como um percurso de santificação da personagem Nhô Augusto, fazendo relações entre a personagem de Guimarães e figuras do Cristianismo.

Inicialmente, a narrativa descreve a personagem principal não como Augusto Matraga, nome que é dado ao título da obra, mas simplesmente Nhô Augusto, dando ao mesmo um ar de particularidade e individualização. A narrativa começa em um arraial, chamado Murici, mais precisamente em um leilão atrás de uma igreja. Estão leiloando duas mulheres e em meio à multidão, eis que surge arrogante, pisando nos pés de todos, o respeitado Nhô Augusto. Este se mostra ser um homem sem sentimentos, acima de qualquer razão. Ele compra uma das raparigas,

mas em sinal de prepotência e soberba, humilha a pobre coitada: “_ Que é?... Você tem perna de óias -fonseca, uma fina e uma seca! E está que é só osso, peixe cozido sem tempero... Capim p’ra mim, com uma assombração dessas! Vá-se embora. Frango-d’água! Some daqui!” (ROSA, 2001, p.367)

A própria esposa de Nhô Augusto revela a personalidade forte, insensível e dura do marido. Ele não se importava nem mesmo com a filha Mimita. Essa característica de arrogância esteve presente desde a infância de Nhô Augusto, filho único, criado sem regras. Porém tudo piorara desde a morte de seu pai, Coronel Afonso. Em meio a tudo isso, a esposa de Nhô Augusto, Dianóra, estava encantada por outro homem, outro que, segundo ela, realmente gostava dela. Mas, só de pensar na ideia de fugir com outro, sentia arrepios de medo. Medo porque sabia muito bem o que o marido era capaz de fazer: “Se fosse, se aceitasse de ir com outro, Nhô Augusto era capaz de matá-la. Para isso, sim, ele prestava muito. Matava, mesmo, como dera conta do homem da foice, pago por vingança” (ROSA, 2001, p.369)

Abandonado por seus capangas, Nhô Augusto decide acertar as contas primeiro com seu inimigo, Major Consilva. Foi sozinho, com orgulho no peito e coragem de homem valente. Mas seu destino estava traçado, e depois de ter se aventurado a ir sozinho enfrentar o major e seu capangas, Nhô Augusto entra em um processo de martirização. Após passar por uma experiência de quase morte, a personagem inicia seu percurso rumo à santificação. Um dos acontecimentos mais marcantes da narrativa é quando Nhô Augusto é marcado a ferro. Podemos pensar essa marca como um símbolo do início do processo de reintegração da personagem. Fazendo um paralelo com a História Cristã, podemos perceber estreitas relações entre o sofrimento, ou início dele, de Nhô Augusto com as marcas dos Santos ou figuras conhecidas na cultura cristã. Um bom exemplo é a história de São Francisco, que antes de se santificar, sofreu também “marcas” para se alcançar a benção divina. Na verdade, no decorrer da História, são muito constantes casos de martírio de homens que buscavam o perdão de Deus. Pensando na simbologia presente na escrita de Guimarães Rosa, essa marca a ferro na personagem do conto, pode simbolizar um sinal de Deus como o início de um encontro com o destino.

Ainda nessa perspectiva, a simbologia da marca na carne representa não só um sinal de penitência ou castigo, mas revela um aspecto ainda maior: o de que homem é um ser pertencente ao seu próprio destino. Porém, na narrativa, Nhô Augusto é salvo por um casal de pretos, que em

decorrência do corpo maltratado do homem que ali estava, acreditavam que o mesmo não escaparia da morte. Aliás, esse casal de pretos tem papel fundamental no renascimento de Matraga, já que os mesmos curam a personagem não só fisicamente, mas também espiritualmente. Eis que como um milagre, Nhô Augusto “renasce”, para a surpresa o casal de pretos. Quando se dá conta de que perdeu sua família, Matraga cai em prantos e percebemos nesse momento uma desconstrução do homem do início da narrativa, que sem temer a nada, passava por cima de tudo e exercia poder arbitrário. A partir de sua constatação de impotência diante do destino que lhe ocorrera, Matraga mergulha em uma intensa dor espiritual. Passa a se sentir indefeso, frágil, bem diferente do personagem no início da narrativa. Desejando ao menos a remissão de seus pecados, a personagem duvida da misericórdia divina para com seus pecados: “- Mas será que Deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?” (ROSA, 2001 p.379) E o padre chamado pelo casal de pretos para aconselhar Matraga responde: “- Tem meu filho. Deus mede a espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum...” (ROSA, 2001, p.379)

Seguindo os conselhos do padre, Matraga começa a praticar coisas que jamais fez em toda a sua vida, como trabalhar, ajudar ao próximo e principalmente controlar seu mau gênio. Esses ensinamentos foram os mesmos que Jesus Cristo deixou aos discípulos para que eles atingissem o Reino dos Céus. Mais uma vez, a narrativa mostra suas convergências com a mentalidade cristã. Galvão (2008), em seu artigo sobre a simbologia da marca de Matraga, destaca que a marca de ignomínia da personagem, ou seja, sua marca a ferro transforma-se em marca de pertença. Pertença essa que carrega significado simbólico, uma vez que é possível perceber que a marca representa o início de um renascimento, de uma pertença aos planos divinos. Galvão (2008) também afirma que os ferimentos de Cristo eram, assim como os de Augusto, de origem ignominiosa. Mas, segundo a autora, essa marca de Cristo é o primeiro exemplo de como um sinal de vergonha pode se transformar em sinal de dignidade. A partir da constatação de seu estado de fragilidade física, a personagem faz profundas reflexões a respeito da maldade humana, repensando também os seus próprios atos e repudiando suas maldades. Esse momento representa, na simbologia da santificação, o ato de arrependimento do homem diante de seus pecados. Curioso notar que após a tragédia que quase tirara sua vida, Matraga é tomado por uma força violenta, essa impulsionando-o a salvar sua alma, ou seja, buscar o maior objetivo que a consciência cristã admite: o céu.

A história de Cristo nos permite fazer um paralelo entre o caminho de santificação da personagem de Guimarães e o sofrimento de Jesus para cumprir os planos do Pai. Assim como Jesus, que passou por um duro e sofrido processo de penitência, Augusto sente na carne que o caminho aos céus não era fácil. O homem sofre para alcançar a graça.

Mais adiante na narrativa, percebemos que esse sofrimento de Augusto faz com que o mesmo abandone sua personalidade inicial. Isso fica claro em um diálogo entre Nhô Augusto e Tião da Tereza, em que este último narra a Augusto o que ocorreu com a família e com as propriedades de Matraga no arraial de Murici. Ao saber da vida de amigada de sua esposa com Ovídio, da desgraça que ocorrera com sua filha, que caíra nas mãos de um malfeitor, Augusto deixa claro que não quer vingança e que aquele Nhô Augusto orgulhoso e corajoso já não existia mais:

-Pára, chega, Tião!... Não quero saber de mais coisa nenhuma! Só te peço é pra fazer de conta que não me viu, e não contar p'ra ninguém, pelo amor de Deus, por amor de sua mulher, de seus filhos e de tudo o que pra você tem valor!... Não é mentira muita, porque é a mesma coisa em como se eu tivesse morrido mesmo... Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, Tião... (ROSA, 2001, p.384)

Percebemos nessa fala de Augusto, a morte simbólica de um homem prepotente e o surgimento de um novo Nhô Augusto. A partir de agora, temos um Augusto temente a Deus, que, de alguma forma, sabia que sua hora e vez iriam chegar. Hora e vez de encontrar seu destino. Um grupo de jagunços liderados por Joãozinho Bem-Bem chega ao povoado do Tombador. Eram valentões que batiam de porta em porta pedindo água, comida e hospedagem. Augusto convida todo o bando para se aconchegar no rancho do casal de pretos. Augusto agrada seus convidados com muita comida e lugar bom para dormir. Em meio a tanta generosidade, Joãozinho Bem-Bem convida Nhô Augusto para integrar o bando. Augusto recusa o convite, mas se sente tentado a participar do bando. Nesse momento, ele pondera sobre os castigos divinos que poderiam recair sobre ele, caso desobedecesse a Deus e resolvesse se juntar aos jagunços. Curioso notar como esse convite de Joãozinho Bem-Bem se assemelha às tentações feitas a Jesus por Satanás. Notamos que nesse percurso de santificação de Matraga, não havia somente castigos físicos, mas também provações morais, como se essas simbolizassem um instrumento de Deus para testar se a personagem realmente era merecedora da graça eterna. As semelhanças com o texto bíblico são muitas.

Matraga decide, porém, ir embora do rancho dos pretos porque sente em seu coração que sua hora está chegando e ali não era para quando sua hora chegasse. Após despedir-se de Mãe Quitéria e de pai preto Serapião, aceita um jegue como meio de locomoção em sua jornada. Mais uma vez podemos fazer um intertexto entre esse jegue de Augusto com a passagem bíblica que relata a entrada de Jesus na cidade de Jerusalém montado em um jegue. Mais uma vez o autor faz uma analogia com a história cristã. Esse animal nos remete à ideia de humildade e representa algo sagrado. Isto também é dito na fala de Mãe Quitéria, ao considerar o jumento como um animal sagrado e muito interligado às passagens da vida de Jesus. Uma das provas da mudança de espírito de Augusto é quando o mesmo, durante sua jornada para encontra-se com seu destino, para e, pela primeira vez, contempla a beleza da natureza. Pela primeira vez sente-se extasiado diante do pôr-do-sol e dos animais. É nesse momento que a personagem admira a beleza da criação divina. O destino parecia realmente estar traçado, porque, por uma “coincidência”, Matraga acaba se aproximando do arraial de Murici, seu antigo vilarejo e mais curioso ainda é que Matraga reencontra Joãozinho Bem-Bem e seu bando no arraial do Rala-Coco, vizinho ao arraial de Murici.

As cenas finais da narrativa marcam o fim do percurso de Matraga, tendo chegado sua hora e vez. Estando Augusto com Joãozinho Bem-Bem e seu bando em uma casa, eis que aparece um velho implorando por piedade ao chefe dos jagunços. Clamando por compaixão à sua família, o velho implora até por Deus, mas o chefe nega seu pedido. Contrariado, o velho então se refere a Joãozinho Bem-Bem como satanás. Então, o clímax da narrativa ocorre: Augusto, como ato de honra contraria Joãozinho Bem-Bem, alegando que o velho estava pedindo em nome de Deus. Haviam chegado a hora e vez de Matraga: “-Epa! Nomopadrofilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!” (ROSA, p. 410)

Matraga morre heroicamente, pois salvou todo o arraial das maldades de Joãozinho Bem-Bem e seu bando. No momento de sua morte, perdoa Joãozinho Bem-Bem e o legitima como seu parente. Interessante é o fato de que Matraga recusa as honras do povo do arraial, que o viam agora como um enviado de Deus para salvar Rala-Coco. Revela-nos, com essa atitude de recusa a exaltação, um ato de humildade, tornando-o mais digno da graça de Deus. Matraga morre, mas alegre por ter superado o caminho da santificação e ter se tornado digno do perdão de Deus: “Então Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sério contentamento.” (ROSA, p.413)

Galvão (2008) afirma que essa alegria final representa a alegria dos mártires, daqueles que sofreram e passaram por um árduo caminho de penitência, mas que reconhece que irá ter com Deus, passando por uma libertação da alma, mediante o sacrifício do corpo. O martírio de Matraga não foi em vão, ele teve sua recompensa após sofrer penitências e dores, refletindo profundamente sobre seu passado de maldades, arrependendo-se delas e morrendo de forma heróica e digna, típica de um verdadeiro santo-herói. Na verdade, a leitura da obra nos permite acompanhar uma espécie de calvário sofrido pela personagem principal, mas um dos aspectos mais interessantes da narrativa é que ao final da mesma, surge uma espécie de novo Cristo. Esse, com natureza insólita, parece dar uma nova significação à religiosidade cristã. A figura de Nhô Augusto ao final da narrativa é rudimentar, primitiva, porém, impregnada de grandeza. Isso porque a personagem defende o bem, mesmo que de maneira rude. Temos assim a imagem de um novo tipo de herói, Nelly Novaes Coelho (1975, p.59), em seu estudo sobre a obra de Guimarães, defende essa ideia:

Não seria por acaso que Guimarães Rosa escolheu “A Hora e Vez de Augusto Matraga” para encerrar a coletânea reunida em Sagarana. Projetada no plano transreal (para além do que a narrativa revela no plano da efabulação), ela se revela como uma perfeita alegoria da passagem do homem cristão pela terra. Mas do cristão primitivo e rude, ainda não domado pelo refinamento espiritual e pelas fórmulas civilizadas do convívio social e humano.

Todo o sofrimento de Nhô Augusto representa a alegoria desse cristão primitivo. É o homem em pecado, que sofre os castigos divinos e passa por um auto-aperfeiçoamento, até finalmente obter a redenção. O herói rosiano é bruto, mas possui coragem e uma incrível resistência física, essas adquiridas através do contato com o meio primitivo no qual ele está inserido. Isso se reflete no desenlace final da narrativa, quando Nhô Augusto luta bravamente contra Joãozinho Bem-Bem. Nesse momento da narrativa, Nhô Augusto mostra bravura e violência, características essas que destoam dos valores exigidos pelas leis da Igreja tradicional, como por exemplo, a mansidão de espírito. Eis a nova forma de religiosidade dos heróis rosianos. Uma religiosidade violenta e marcada pela hombridade. Mesmo violenta esse tipo de religiosidade não é posto na narrativa como algo negativo. Pelo contrário, a presença divina se mostra mais presente nesses momentos de luta, levando-nos a refletir acerca das ideias de Bem e de Mal que estão presentes no pensamento cristão.

A grande genialidade de Guimarães Rosa é sua capacidade de fazer nessa obra um diálogo muito forte com a história cristã. O autor trabalha com a linguagem de forma brilhante e mostra que o homem, assim como Cristo, sofre, ao longo de sua existência, um caminho de santificação. O

humano e o divino se fundem na obra, revelando que o homem, ainda que desviado de seus caminhos, pode reencontrar-se com Deus. A obra de Guimarães nos permite refletir sobre o destino do homem e sobre sua relação com o destino. Além disso, traz para a literatura brasileira um novo tipo de herói.

REFERÊNCIAS:

COELHO, Nelly Novaes; VERSIANI, Ivana. **Guimarães Rosa: dois estudos**. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1975.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A Literatura No Brasil – Era Modernista**- 7.ed. ver. E atual. – São Paulo: Global, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Matraga: sua marca”. In: **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa** – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROSA, João Guimarães. “A Hora e vez de Augusto Matraga”. In: **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

A LINGUAGEM TRAUMÁTICA EM RITA NO POMAR

Bruna Belmont de OLIVEIRA
Francisca Lailsa Ribeiro PINTO
Hermando de França RODRIGUES
Universidade Federal da Paraíba

Resumo: No romance *Rita no Pomar*, de Rinaldo de Fernandes, encontramos nos relatos da narradora-protagonista Rita, vestígios de um trauma que se faz presente no eterno retorno da narração do seu passado. Sua vida em São Paulo e na Praia do Pomar, juntamente com os personagens e conflitos que compõem o cenário da metrópole e o cenário litorâneo, estão atualizados constantemente na sua fala e nos seus escritos através de uma linguagem sintomática. No presente artigo, buscaremos entender de que forma a linguagem da narradora-protagonista, na necessidade de contar o seu passado, delinea a subjetividade da sua condição traumatizante tanto através do seu relato - permeado por lacunas - como através da estrutura fragmentada do romance. Para tanto, utilizaremos como suporte teórico o trabalho de Sigmund Freud sobre o Trauma, em Breuer e Freud (1893-1895), Freud (1920) e através dos estudos de Uchitel (2001), Nasio (1995), Besset (2006), Moreno e Coelho Júnior (2012).

Palavras-chave: Rita no Pomar. Trauma. Freud.

Introdução

Uma mulher vinda de São Paulo vai morar numa praia. Ex-jornalista, Rita deixa a cidade em busca de refúgio no litoral nordestino. Consegue um emprego num restaurante da região e mora nos arredores com seu cachorro Pet com quem compartilha suas lembranças. Esta poderia ser a simples descrição do enredo de *Rita no Pomar*, porém, o que Rita nos mostra, mais do que confissões rotineiras, são revelações de um passado que insiste em se fazer presente no seu (in) consciente. A necessidade constante de narrar esse passado se dá pela presença de eventos singulares desencadeadores de sua linguagem traumática: os assassinatos cometidos pela personagem.

A natureza dos relatos de Rita - através de monólogos, anotações na agenda e contos - nos conduz ao labirinto onde estão presentes, mais do que artifícios para a complexidade técnica do romance, os sintomas de uma linguagem traumática. Em *Rita no Pomar*, a dor psíquica da personagem se mostra evidente na medida em que se dá a construção dos seus relatos na tentativa de rememorar um passado onde não havia cometido os crimes. Desse modo, buscaremos, ao analisar os relatos dessa narradora-protagonista, perceber de que modo a influência do evento traumático vivido está reproduzido de diversas formas no seu relato, bem como na própria estrutura fragmentada do romance.

1 O eterno retorno das lembranças traumatizantes

Isso aqui é triste, São Paulo era triste...

O início da narrativa nos apresenta Rita e seu cachorro Pet na Praia do Pomar. É o começo da rememoração do seu passado onde os sintomas se revelam a cada fala que dirige a Pet - seu único companheiro, para quem narra confidências numa espécie de divã. São vinte e dois capítulos de monólogos, cinco capítulos de contos e sete capítulos de anotações na agenda, apresentados de maneira alternada e cada gênero possuindo uma unidade de sentido, mas contendo, juntamente, uma significação no encadeamento da trama. Estilos diferentes de contar uma história, mas que retratam a necessidade de reconstituir os fatos da sua vida em São Paulo - principalmente da relação com sua mãe e com o primeiro ex-marido, André - e na Praia do Pomar, tendo como foco a sua relação com Pedro, seu segundo ex-marido. No desfecho da trama, finalmente a revelação: Dona Lúcia, André e Pedro foram vítimas da execução de Rita. Observamos a seguir o momento da confissão:

Quer saber agora?... Eu... eu vim aqui para a praia do Pomar... foi para me esconder. Foi. Quer saber mesmo? (...) um de cada vez... eu... acabei com o André e com a minha mãe, foi... O André? No acostamento da Washington Luís... num bueiro. Minha mãe? No parque de Água Branca... na areia atrás dos arbustos. (...) Pedro e o amante? No pomar do velho, ali no alto... embaixo da mangueira.
E não late, que eu também te mato! (RP, p.96)

Os assassinatos, encadeadores do trauma em Rita, ocorreram em dois momentos distintos. É na concepção Freudiana de trauma sexual que nos identificamos no que se refere à ordenação dos eventos e sua sobreposição. Para que o trauma ocorra, segundo Freud (1896b; p.303, 304 apud UCHITEL, 2001, p.25), seria necessário um primeiro momento na infância, onde a criança sofreria uma irritação de natureza sexual, e um segundo, em que uma experiência na puberdade ressignificasse o primeiro momento.

Em *Rita no Pomar*, não buscamos identificar o trauma de natureza sexual de Rita quando criança, mas interessa-nos o movimento de sobreposição do segundo conjunto de assassinatos (Pedro e o amante) ao primeiro (André e D. Lúcia), decorrente do efeito *a posteriori* de que fala Freud. Após descobrir o caso de André e D. Lúcia, Rita mata-os por vingança, mas há um superação na medida em que se dá a fuga da personagem para a Praia do Pomar e o começo de uma nova história. Rita se apaixona por Pedro, com quem se casa, porém, ao descobri-lo com o amante, vinga-se outra vez, eliminando-os. Podemos afirmar que os primeiros assassinatos tiveram uma

força traumática, mas é a partir da segunda execução que vemos instaurada a *condição traumatizante*. Nos *Estudos sobre a Histeria*, Freud aponta o que seria o *momento traumático real*:

O momento traumático real, portanto, é aquele em que a incompatibilidade se impõe sobre o ego e em que este último decide repudiar a idéia incompatível. Essa idéia não é aniquilada por tal repúdio, mas apenas recalçada para o inconsciente. (BREUER; FREUD, 1893-1895, p.93)

Se a vida no *locus amoenus* poderia representar uma futura transformação, o momento em que vive em nada difere da metrópole paulistana, pois o seu estado interior encontra-se em permanente conflito na busca de livrar-se da culpa pelos crimes cometidos. Ela os traz à tona, na medida em que, inconscientemente, seus relatos ultrapassam a simples recordação para uma compulsão à repetição, presentificando o que deveria recordar como pertencente ao passado. J.-D. Nasio aponta em *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan* que, independente do desprazer que as experiências passadas possam causar, a compulsão a repetir exige o retorno, prevalecendo sobre o estado onde não haveria tensão. Acrescenta:

Seja a pulsão de vida, que procura aumentar a tensão, seja a pulsão de morte, que aspira à calma e ao retorno a zero, ambas tendem a reproduzir e a repetir uma situação passada (...) o desejo de retornar ao passado e rematar, sem entraves e sem desvios, a ação que se revelou impossível, como se as pulsões inconscientes nunca se resignassem a ficar condenadas ao recalçamento. (NASIO, 1995, p. 45)

Na tentativa de retornar ao estado inicial, onde ainda não havia vivido os eventos traumatizantes, Rita entrega-se à pulsão de morte, mas, diante da impossibilidade de desfazer sua história, encontra na narração uma tentativa de depurar seus afetos. Nesse processo, Breuer e Freud atribuem importante papel à linguagem:

a linguagem serve de substituta para a ação; com sua ajuda, um afeto pode ser “ab-reagido” quase com a mesma eficácia. Em outros casos, o próprio falar é o reflexo adequado: quando, por exemplo, essa fala corresponde a um lamento ou é a enunciação de um segredo torturante, por exemplo, uma confissão. (BREUER; FREUD, 1893-1895, p. 23)

Observaremos, nos relatos da protagonista, momentos de tristeza, angústia e agressividade, acompanhados da sua solidão insuperável. Pet é o seu único ouvinte e é justamente para ele que Rita transfere as suas inquietudes, narrando de maneira fragmentada uma história, cujos indícios do segredo traumático revelam-se na estrutura do seu discurso.

2 Vestígios de um sintoma

Minha mãe dormindo? Você dorme, Pet, disso eu sei...

Os relatos da narradora-protagonista estão permeados por lacunas identificadas na incompletude de sua fala - repleta de raciocínios interditos e da mudança de assunto. Muitas vezes, esta mudança é feita de forma brusca, contribuindo para a fragmentação do seu narrar, tanto a nível frasal quanto num nível mais abrangente se considerarmos a alternância dos capítulos, cuja linguagem poética de Rita se faz presente (principalmente nos contos), contrastando com sua linguagem ordinária.

Os fantasmas do seu passado – André, D. Lúcia, Pedro e o amante – são evocados constantemente, acompanhados de sentimentos inquietantes. Observamos em alguns artifícios, como a prolepse narrativa e a presença de elementos simbólicos, vestígios que nos permitem reconstituir os eventos desencadeadores do trauma. As suas vítimas e o espaço onde vivenciara os eventos traumatizantes se fazem presentes, seja na lembrança da sua história ou inconscientemente nos seus relatos.

2.1 Vozes e visões: o relato fragmentado de Rita

Observamos, no trecho a seguir, mais do que quebra no assunto, a diferença na linguagem que compromete a coerência psíquica da personagem:

Mas foi bom. Foi. Me Me limpei e joguei o papel com esperma em cima de uma cruz, imagina!
Pode um pássaro permanecer tanto tempo numa palha, Pet, hein? Veja ali... Ah, que bonitinho!... Voou...(RP, p.12)

Diante da cena profana que produz, ao final, uma rude imagem, contrapõe-se a reflexão inocente sobre o pássaro. A linguagem forte com as palavras *esperma* e *cruz* contrastam inesperadamente com a leveza das palavras *bonitinho* e *voou*. É na fala dirigida ao animal que observamos, com mais evidência, sintomas da sua condição traumática. A maneira como se dirige a

Pet, referindo-se ao seu comportamento, nos permite pensar que o cachorro agiria de acordo com uma projeção por parte da personagem.

Maria Manuela Assunção Moreno e Nelson Ernesto Coelho Junior trazem no seu estudo, intitulado *Trauma: O Averso da Memória* (2012), referências a Botella & Botella (2002) quanto à *vivência traumática*. O casal Botella pensa esta vivência como uma negatividade que rompe com a coerência psíquica. O ambiente pacato em que Rita se encontra parece se destacar opostamente ao que esperamos do cenário paradisíaco. Em vez de enxergar a beleza da praia, ela atenta para aspectos negativos como perversidade das crianças e o perigo do verão com os banhistas *pilantras*.

Além da negatividade, observamos a desorganização do seu discurso nos momentos em que a personagem começa um assunto e não conclui, como se as lembranças fugissem repentinamente. Moreno e Coelho Júnior apontam a amnésia traumática como decorrente da ausência de coerência psíquica. Segundo Botella & Botella (2002, p.93 apud MORENO; COELHO JÚNIOR, 2012, p.55,56), a desorganização brutal se originaria “não numa percepção, mas na ausência de sentido do violento excesso de excitação e do estado de desamparo do ego, na impossibilidade para o ego de representá-los para si”. Observamos, em *Rita no Pomar*, momentos em que a personagem representa essa desorganização alternando os assuntos diversas vezes podendo a ausência de linearidade servir como representação da temporalidade do trauma. Segundo Freud:

Peculiaridade essa que trinca a mecanização e a imediatez da relação causa-efeito e permite introduzir uma complexidade de ramificações e intermediações que não atuam em cadeias cronológicas consecutivas, lineares, mas que reforçam a importância das associações regidas por regras próprias, como laços de simultaneidade, de analogia ou de causalidades complexas. (UCHITEL, 2001, p.26)

A própria forma do romance contribui para criar a instabilidade do relato da personagem, permeado por diferentes planos temporais e pela simultaneidade de ações. O contraste entre os modos de narrar pode ser observado com evidência no capítulo quinze em que Rita passa de um conto bastante forte intitulado *Telma e o filho morto* para o capítulo dezesseis, dirigindo-se a Pet em linguagem apelativa. De um capítulo, cujo cenário realista da cidade e da banalização da morte apresenta uma mãe e seu lamento com a perda do filho para o crime (p. 45, 46), a narradora passa para outro que contém apenas uma frase com ar de suspense: “*Você ainda vai ouvir muitas e boas... Não assopre!*” (RP, p.47). Nos Estudos sobre a Histeria, Breuer e Freud argumentam:

os afetos devem sua importância na etiologia da histeria ao fato de serem acompanhados pela produção de grandes quantidades de excitação, e de estas, por sua vez, exigirem uma descarga, de acordo com o princípio da constância. De modo semelhante, também as experiências traumáticas devem sua força patogênica ao fato de produzirem quantidades de excitação grandes demais para serem tratadas da maneira normal. (BREUER, FREUD, 1893-1895, p. 10)

O ódio, aflorado na fala da protagonista, demonstra o descontrole de Rita diante dos seus afetos que serão evidenciados ou deslocados na medida em que vamos identificando a presença de André, D. Lúcia, Pedro e o amante, bem como de alguns cenários da metrópole paulistana e da Praia do Pomar, evocados de diversas maneiras no seu relato sintomático.

2.2 O relato sintomático de Rita: elementos chave na expressão do trauma

Em *Rita no Pomar*, observamos no relato sintomático da personagem diversas passagens as quais denominamos “elementos chave” de um “relato antecipatório” no qual traz, por vezes inconscientemente, fatos do passado que desencadearam os eventos traumáticos. Vera Lopes Besset, no artigo em conjunto com psicólogas e alunas da UFRJ, intitulado *Trauma e sintoma: da generalização à singularidade* (2006), aprofunda a abordagem do trauma na clínica psicanalítica utilizando-se dos estudos de autores contemporâneos. As autoras apontam, segundo o manual psiquiátrico que trata do Transtorno no Estresse Pós-Traumático, que os traumatizados apresentariam formas de reviver o trauma, tais como:

recordações aflitivas, sonhos aflitivos e recorrentes, sofrimento psicológico intenso diante de algo que lembre o evento traumático e reatividade fisiológica na exposição a indícios internos ou externos que simbolizam ou lembram algum aspecto do evento traumático. (BESSET, 2006, p. 316)

Em *Rita no Pomar*, observamos a presença de recordações aflitivas constantemente. No início do capítulo trinta e um, observamos a inquietude e sentimento de culpa da personagem diante dos seus relatos. Do mesmo modo, essas recordações se fazem presentes nos momentos de angústia em que pensa sobre André e D. Lúcia, mas é na relação com Pet que evidenciamos a recordação acompanhada da transferência para o cachorro do ódio e rancor das pessoas evocadas na memória, principalmente os ex-maridos André e Pedro: “Vai ficar aí assoprando, seu pilantra?... Ah, mas às vezes eu penso tanta besteira, pode?... O Pedro, Pet, tinha mesmo que aparecer na minha vida.”(RP,

p.21). É comum a personagem se dirigir a Pet e, em seguida, recordar um dos homens - o que justifica o uso de adjetivos incomuns para um animal.

No relato sintomático de Rita, um dos artificios usados como “elemento chave” é a Prolepse Narrativa, presente na medida em que a personagem tanto oculta informações que serão exploradas posteriormente como antecipa outras aparentemente banais, mas que futuramente terão grande significação na narrativa. Como exemplo, detectamos a presença constante da mãe de Rita e de André, sempre evocados juntos na fala da protagonista. No primeiro capítulo das anotações de Rita na agenda, ela escreve sobre um sonho que tivera com André e sua mãe (p.24). Esta, batia com a bengala na parede. Podemos supor, após sabermos a história dos dois personagens no fim da trama, que se tratara de uma cena de sexo e que a bengala representara a cegueira de sua mãe – informação que nos é dada páginas adiante (p. 29). A menção ao desaparecimento do filho de Rômulo (p.33) que quase nos passa despercebido, mas depois nos é revelado como acontecimento de grande destaque na trama, pois ele foi o amante de Pedro. Páginas adiante, ele aparece novamente na fala de Rita.

Observamos também a presença de elementos os quais denominamos Símbolos, estes possuem semelhante relação com a Prolepse Narrativa, pois adquirem importante significação na trama, principalmente após a revelação dos crimes. Como exemplo, no capítulo vinte e um em que, num dia de chuva intensa, Pedro chegara *ensopado* no pousada e Rita o chama para o seu quarto dando para ele vestir uma camisa que pertencera a André (p.64). Podemos interpretar o vestir da camisa de André como símbolo de uma substituição de um homem pelo outro, marcando o novo relacionamento e, conseqüentemente, a nova vítima da protagonista. Após vestir a camisa, Pedro se deita na cama de Rita, pois estava com febre. Posteriormente, a próxima menção a Pedro vem ser na narração do dia em que eles tiveram o envolvimento sexual.

Os sonhos estão presentes nos relatos de Rita, embora tenha descrito – em forma de conto – apenas uma deles. No oitavo capítulo, Rita conta que teve um sonho (p. 25) com sua mãe e a empregada Telma no parque de Água Branca, local em que assassinara D. Lúcia. No sonho, Telma fazia cooper – o que interpretamos como desatenção diante de D. Lúcia, uma vez que ela não enxergava e precisava de cuidados. Sabemos ao fim da trama que para executar sua mãe, Rita despediu a empregada impedindo-a de agir em defesa de D. Lúcia. Em outro momento, a personagem comenta que a mãe gostava de ir ao parque de Água Branca para sentir os passos das

peessoas no cooper (p.27), nos permitindo estabelecer uma ligação quando nos é revelado que D. Lúcia fora morta ali, *na areia, atrás dos arbustos*. (p.96)

Moreno e Coelho Júnior (2012, p. 52) apontam que as imagens dos sonhos traumáticos apresentam um duplo sentido, pois são a expressão do trauma e ao mesmo tempo sua primeira elaboração. Acreditamos que as os sonhos representam momentos de elaboração da impressão traumática e, sobretudo no conto *A Senhora do Edifício*, identificamos a simbolização daquilo que Rita não nos diz diretamente, tamanho o sofrimento psíquico diante da possibilidade de elaboração do indizível, intolerável.

No capítulo vinte e seis, Rita comenta que sonhara morando sozinha num lugar que não era São Paulo, mas uma cidade à beira-mar e ela era *uma senhora que queria um mendigo*. (p.75) É a personagem quem reconhece o mendigo como André, embora a sua interpretação não vá adiante. Já no capítulo vinte e oito, nos deparamos com um conto intitulado *A Senhora do Edifício* (p.79, 80) e identificamos se tratar do sonho que relatara. O cenário repleto de erotismo, imagens surreais e elementos simbólicos são descritos em linguagem poética. *A rua retirada* e o *muro arruinado* nos remetem à noite em que ela e André se conheceram e se relacionaram sexualmente encostados no muro de um terreno baldio. Do mesmo modo, quando menciona os *tijolos podres do muro*, fazemos a ligação com a mesma situação do terreno baldio no momento em que comentam sobre um possível cavalo branco presente no local.

O *coqueiro ao pé do muro* nos permite interpretar como uma dupla representação da Praia do Pomar e de São Paulo – os cenários dos crimes e, conseqüentemente, André e Pedro. Estes estão também duplamente representados no *mendigo deitado* cujo corpo estava metade à *sombra suave do coqueiro* e com *as pernas expostas na calçada*, Não apenas pela presença do coqueiro se referindo à natureza e a Pedro, mas o *corpo embaixo do coqueiro* que nos remete ao corpo de Pedro – morto embaixo da mangueira. As pernas do mendigo estão na calçada – representando não só a metrópole e André, mas a sua morte que ocorrera no *acostamento da Washington Luís*. A Senhora que a tudo assiste do edifício é Rita. O pão/a padaria nos remete ao conto intitulado *Café da Manhã de minha mãe com Telma*, evidenciando a senhora como D. Lúcia. A senhora *deseja a sombra do coqueiro*, Pedro. A senhora *deseja as (quebradas) palavras no muro*, André. Os últimos parágrafos carregados de erotismo remetem ao sexo entre o mendigo e a senhora que representam André/Pedro e D.Lúcia/Rita:

O mendigo, no sonho, principalmente funga debaixo da saia da senhora, aperta os dentes no pão entre suas coxas. A senhora sente cócegas, sorri. E solta manteiga para o pão. (...) Agora, na mesa, sem esquecer o mendigo, aperta o pão com as duas mãos. Morde-o com firmeza, faminta. Os dedos bem úmidos de manteiga. (RP, 80)

De acordo com Besset (2006), *o sintoma é a maneira encontrada pelo inconsciente de trazer de volta o trauma*. Encontramos a atualização inconsciente dos acontecimentos traumáticos de Rita através da sua linguagem sintomática, como no sonho exemplificado acima, no qual o valor do trauma parece adquirir grande importância. Para Freud o evento adquire uma carga traumática dependendo da significação que o sujeito lhe atribui, no entanto, Uchitel aponta sobre a importância da significação social tomando como exemplo o abuso parental que desloca o sujeito para um estado de não-identidade, provocando profundas desorganizações. (UCHITEL, 2001, p.36). A autora compara o acontecimento traumático com uma ferida que não cicatriza, mas que está apta a se abrir caso se submeta a uma nova agressão.

Considerações finais

Encontramos, em *Rita no Pomar*, um sujeito em estado de sofrimento psíquico, a narradora-protagonista Rita, cujo relato instiga em presentificar acontecimentos passados – os assassinatos da sua mãe, dos seus ex-maridos e do filho de Rômulo – cometidos por ela e desencadeadores de um trauma. O nosso objetivo foi entender de que forma a linguagem do romance busca delinear a subjetividade dessa condição traumatizante, tentando perceber de que modo a influência do evento traumático está reproduzido no relato de Rita e na estrutura do romance.

Num primeiro momento, abordamos a questão do Trauma sexual apenas evidenciando o caráter da sobreposição dos eventos traumáticos. Apontamos a compulsão à repetição na medida em que identificamos a necessidade de Rita em reproduzir as sequências antecedentes ao trauma como uma tentativa de depurar os afetos traumáticos. Ao narrar os acontecimentos da vida em São Paulo e na Praia do Pomar, Rita tenta retornar ao estado onde não havia cometido os crimes.

Num segundo momento, focamos na análise do seu relato sintomático permeado por lacunas e encontramos no seu relato a projeção no cachorro Pet e na natureza da sua instabilidade psíquica, sobretudo na impressão da negatividade. Também identificamos na fragmentação e no uso de artifícios como a Prolepse Narrativa e a presença de Símbolos, a influência e reprodução de fatores

desencadeadores do trauma na medida em que Rita presentifica as suas vítimas e a metrópole paulistana no seu relato sintomático.

Enxergamos, em Rita, mais do que uma personagem literária, a encarnação de uma conduta humana singular marcada por uma condição traumatizante. Acompanhamos no seu relato a representação da dor psíquica de um sujeito em busca de um refúgio jamais alcançado – o estado anterior das coisas – ação conscientemente impossível.

Referências:

BESSET, Vera et al. Trauma e Sintoma: da generalização à singularidade. In: Revista **Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. VI, n. 2. p. 311-331. set. 2006. Disponível em:

<https://www.unifor.br/index.php?option=com_content&view=article&id=537&Itemid=1021>
Acesso em 26 Jun. 2013.

BREUER, J; FREUD, S. **Estudos sobre a histeria**. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. II, Rio de Janeiro, Imago, 1990. Tradução coordenada por Jayme Salomão.

FREUD, S. **Além do Princípio do Prazer**. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVIII, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

MORENO, M. A.; COELHO JÚNIOR, N. E. Trauma: o avesso da memória. Revista **Ágora**, Rio de Janeiro, v. XV, n. 1. jan/jun, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 26 Jun. 2013.

NASIO, J. D. **Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan**. (trad. de Vera Ribeiro e revisão de Marcos Comaru). Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

UCHITEL, M. **Neurose traumática**: uma revisão crítica do conceito de trauma. – Coleção Clínica Psicanalítica. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

A LITERATURA DE SEU “LUA” E AS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DE NORDESTINIDADE BRASILEIRA NO FORRÓ TRADICIONAL

Fábio Soares da COSTA²⁰
Janete Páscoa RODRIGUES²¹
Universidade Federal do Piauí

Resumo: Este artigo procura apresentar algumas reflexões acerca das contribuições da produção literária (letras de músicas) disseminada por Luiz Gonzaga desde a década de 1940, para a construção de representações identitárias de nordestinidade no Brasil. A análise de conteúdo categorial das letras de 10 músicas do Rei do Baião em coautoria com Humberto Teixeira e Zé Dantas apresenta um Nordeste imaginado ambivalente, de seca, dificuldades, miséria, mas também um lugar belo, de gente forte e lutadora, na qual retirantes sempre desejam voltar. Dessa forma, pode-se inferir conclusivamente que a produção literária de Luiz Gonzaga carrega tecidos significantes, imagéticos, imaginados e marcantes de sentidos de nordestinidade explícitos, doravante a segunda década do século XX e que possui uma significância singular nos constructos literários de representação nordestina do Brasil.

Palavras-chave: Literatura. Música. Luiz Gonzaga. Identidade. Nordestinidade.

Introdução

A diversidade musical a que estamos expostos é um elemento identificador da diversidade cultural interna a que o Estado-nação também está. Isso é central nos imaginários sobre identidades regionais e instigante do ponto de vista da pesquisa social e humana sobre classificações socioterritoriais, tais como as referidas ao Nordeste brasileiro. Percebe-se, nesse contexto, que conjuntos discursivos literários como as letras musicais constroem regiões, nomeiam e contrastam partes do Brasil, suas características geográficas, históricas, demográficas e culturais, quase sempre relegando as perspectivas de pertencimento a uma mesma nação. Portanto, localiza-se como objetivo principal desse estudo o de, ao recorrer a postulados pós-coloniais e subalternos, reflexivos sob o prisma da alteridade, apresentar algumas reflexões acerca das contribuições da produção literária (letras) disseminada por Luiz Gonzaga desde a década de 1940, para a construção de representações identitárias de nordestinidade no Brasil.

²⁰ Educador Físico licenciado pela UFPI. Especialista em Supervisão Escolar pela UFRJ. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação – PPGCOM da UFPI. Endereço Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7829369714568555>. E-mail: fabiosoares.com@hotmail.com

²¹ Orientadora do trabalho. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. Profa. do PPGCOM - Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Piauí – UFPI. Endereço Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3105000182702070>. E-mail: janetepascoa@yahoo.com.br

O sujeito nordestino é histórico, regional e apresenta-se com grande importância para a construção imagético-discursiva do Nordeste a que Albuquerque Jr. (2001) se refere em sua obra *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Por vezes, possível de sobreposição, a ideia de ser nordestino à de ser brasileiro instiga o desvendar de quais contribuições culturais permeiam esse processo. Aqui, as letras de Luiz Gonzaga, musicadas para o Baião, estilo a que lhe foi dado o posto de Rei, são o *corpus* dessa pesquisa, que pressupõe que a arte literata do seu “Lua” – apelido carinhoso – é alicerce desta comunidade imaginada, Anderson (2008), que é o Nordeste.

Essa é uma pesquisa qualitativa e descritiva, que desenvolve-se por meio da análise de conteúdo das letras das músicas de Luiz Gonzaga, desencadeada pela defesa metodológica observada em Triviños (1987) e Bardin (1994) como uma conceitualização oportuna na aplicação desse tipo de estudo. Essa opção metodológica contempla o que Triviños (1987, p. 160), ao corroborar com Bardin, diz sobre a análise de conteúdo:

[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações, visando, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, obter indicadores quantitativos ou não, que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) das mensagens.

Foram analisadas 10 músicas de Luiz Gonzaga, seis músicas em parceria com Humberto Teixeira, (advogado, político e compositor) e quatro músicas em parceria com Zé Dantas (compositor, poeta e folclorista brasileiro), no intento de identificar marcas linguísticas e os sentidos enunciados nas mesmas que denotem contributiva influência nas representações identitárias de nordestinidade no Brasil.

Para Luiz Gonzaga, a partir de sua obra musical, o Nordeste é um espaço físico de saudade que parece estar sempre num passado, esquecido, mas a ser eternizado em sua memória, evocado como lugar onde o migrante irá voltar. A literatura do Baião tem certidão nascimento em sua obra musical desencadeada em parcerias, principalmente com Humberto Teixeira e Zé Dantas, e constituindo-se na representação mais autêntica do Nordeste até os dias de hoje. Identifica-se quase que um patriotismo regional em suas músicas, sua forma de falar, cantar e o conteúdo de sua literatura cantada fez o Nordeste compor a história social da música popular brasileira.

Essa produção evoca uma reflexão necessária, a dos caminhos percorridos para a constituição de uma comunidade imaginada por seus integrantes, e disseminada nacionalmente por

intermédio da literatura regional contada, cantada e convencionada nacionalmente como Forró, hoje, o que um dia surgiu como Baião.

Imaginando o Nordeste

No texto *Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*, Bhabha (2003), inspirado por Derrida apresenta reflexões sobre uma forma obscura e ubíqua de viver uma localidade temporal da cultura, propondo uma construção cultural de nacionalidade e oportunamente cita Foucault quando diz que “o povo emerge no estado moderno como um movimento perpétuo de ‘integração marginal de indivíduos’”. Assim, “a ‘razão de estado’ na nação moderna tem de proceder dos limites heterogêneos e diferenciados de seu território. A nação não pode ser concebida num estado de *equilíbrio* entre diversos elementos coordenados e mantidos por uma lei ‘boa’”. (p. 213, grifos do autor)

Albuquerque Jr. (2003), quando trata do nordestino e sua estereotipia relacionada ao falo já propõe uma mudança nas considerações identitárias deste sertanejo, rejeita essa dualidade opressor/oprimido, rico/pobre, Sul-Sudeste/Norte-Nordeste, homem-macho/ mulher-prendada, defendendo apenas o seu aporte histórico, necessário para compreendê-la. Para ele, o nordestino é o protagonista desta trama, não apenas a vítima, ele a constrói a partir de sua voz, mas também de outras diferentes, internas e externas ao lugar nordestino. Todavia, é preciso atentar: em grande parte da produção literária de Luiz Gonzaga, esta dualidade é proeminente.

A nordestinidade apresentada por Luiz Gonzaga em sua literatura cantada é representada pelo retirante nordestino, que vive na caatinga e tem de lidar com a seca, e quando não mais é possível essa vida, a deixa para trás, mas para um dia voltar. Ícones dessa comunidade imaginada são vários: o pau-de-arara, o Sudeste próspero, o caboclo valente e rude, mas que chora na partida, o chapéu de couro, o gibão e as perneiras, os arbustos secos e o mandacaru, mas principalmente o homem, personificado como o vaqueiro. Para Albuquerque Jr. (2003), esse nordestino é um homem eugênico, quando da imagem referente à raça, um homem telúrico, quando da imagem referente à cultura, e um homem rústico, quando a imagem é referente ao meio. A estereotipia ora enunciada associa-se ao sertão, à atividade agro-pastoril, geralmente negativizada e em contraposição aos estereótipos sulistas: racional, próspero, educado e moderno. Todavia, ambivalente, pois também

postulavam exaltação, inaugurando uma nova forma de dizibilidade. Assim, novos lugares espaciais de poder e saber surgiam.

Luiz Gonzaga, sua literatura cantada e as representações de nordestinidade

Segundo Santos (2004), o Rei do Baião, seu “Lua”, nasceu em 13 de dezembro de 1912, na fazenda Caiçara, município de Exu, localizado no sopé da Serra do Araripe, Pernambuco. Seus pais eram: Januário José dos Santos e Ana Batista de Jesus. Cresceu observando e acompanhando seu pai, sanfoneiro e consertador de instrumentos, nos bailes, também tocando sanfona. A lida na roça, o cuidado de animais e a venda de produtos na feira também fizeram parte de sua vida. Sua vida artística começou cedo, mas somente em 1945 gravou seu primeiro disco, pela produtora RCA. Logo iniciou parceria com Humberto Teixeira e Zé Dantas, o que fez com que voltasse sua atenção para os costumes e a cultura nordestinos, possíveis de ser identificados em suas músicas, que nessa pesquisa fazem parte de nosso *corpus* de análise.

Para Austregésilo (2012), Luiz Gonzaga é um documento da cultura popular. Autoridade da lembrança e idoneidade da convivência e quando ele põe os dedos no teclado da sanfona provoca feitiço e traz recordações. Não era um filósofo, mas traduziu em versos, na música, a vida sofrida dos seus irmãos sertanejos, denunciou políticas assistencialistas de combate à seca e temia uma mudança radical da forma de vida fundada na simplicidade do homem do nordeste, na amizade e na confiança manifesta na promessa da palavra empenhada. Temia a destruição do sertão enquanto lugar da pureza, do ainda verdadeiramente humano.

Quadro 1 – Sentidos identificados nas letras das músicas de Luiz Gonzaga

| TÍTULO DA MÚSICA | PALAVRAS-CHAVE | SENTIDOS OFERTADOS |
|---|---|---|
| 1) Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) | Terra ardendo, braseiro, judiação, nem um pé de prantação, falta d'água, perdi meu gado, morreu de sede, Asa Branca bateu asas, triste solidão, voltar pro meu sertão, voltarei, Deus do céu. | Sufrimento Religiosidade Saudade |
| 2) Juazeiro (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) | Juazeiro (árvore frutífera), meu amor, amor nasceu, voltou, cansado de sofrer, choras, prefiro inté morrer. | Sufrimento Romance Exaltação à natureza |
| 3) Assum preto (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) | Beleza, mata em frô, Assum Preto, cego dos óio, canta de dor, ignorança, Furaro os óio, num pode avuá, gaiola, triste, roubaro o meu amor. | Sufrimento Maldade Exaltação à natureza |
| 4) Algodão | Enxada, pé de algodão, batalha, nascer no sertão, | Nordestino sertanejo |

X ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS
E I SIMPÓSIO SOBRE LITERATURA CEARENSE

| | | |
|--|---|--|
| (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) | preciso ser forte, colheita, família, povo feliz, enriquece o país | Modelo de família Exaltação ao sertão |
| 5) Paraíba (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) | Paraíba, lama virou pedra, mandacaru secou, bateu asa e voou, dor, vim me embora, Paraíba masculina, muié macho, sim sinhô. | Territorialidade Sofrimento Masculinidade |
| 6) Respeita Januário (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) | Voltei no sertão, Januário é o maior, respeita Januário, zangado, tihoso, vortô do sul, parece um major, enricou, tá com muito cartaz. | Territorialidade Progresso sulista Masculinidade |
| 7) ABC do sertão (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) | Meu sertão, caboclo, aprender outro ABC, na escola é engraçado ouvir-se tanto “ê”. | Exaltação ao sertão Diferença regional |
| 8) Xote das meninas (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) | Mandacaru, seca, menina, boneca, amor, coração, só pensa em namorar, pintada, sonha acordada, idade | Mulher nordestina Metáfora da natureza |
| 9) No meu pé-de-serra (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) | Pé-de-serra, sertão, coração, saudade, sanfona, xote, caboca, dançar, gemendo, fungando | Alegria Territorialidade |
| 10) Vozes da Seca (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) | Doutô, nordestino, gratidão, auxílio do sulista, seca, sertão, esmola, vosmicê, escoído, pudê, oito sem chovê, metade do Brasil, estiagem, nação, distinto. | Sofrimento Territorialidade Inferioridade |

Fonte: Mapeamento do repertório musical de Luiz Gonzaga. Austregésilo (2012, p. 202-268)

A relação desenvolvida por Luiz Gonzaga com a espacialidade e temporalidade vivida no sertão pernambucano é sentimental, com níveis estratosféricos de afetividade, e inaugura representações de nordestinidade consolidadas já no início da segunda metade do século XX, por meio da disseminação fonográfica de sua obra em todo o Brasil. Este momento histórico cultural alude analogicamente uma resposta ao questionamento de Chatterjee (2000) quanto ao desenvolvimento nacionalista Índia, pós-colônia britânica: Comunidade imaginada por quem? Ao contrário do postulado eurocêntrico de Anderson (2001) e em consonância com a defesa desenvolvida pelo autor indiano de que existem outras modernidades além da europeia, Luiz Gonzaga apresenta uma literatura representativa do nordestino, imaginando-o, disseminando-o e consolidando a comunidade imaginada mais representativa do nordeste até os dias de hoje. E, assim, defendendo a existência de outra modernidade além da sulista.

Na música 1. *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira, percebe-se uma narrativa inerente de quem vivenciou as multiplicidades e singularidade do sertão sofrido, sem água e de temperatura causticante que traz sofrimento até hoje. O apego poético ao lugar é explícito, pois este lugar é de memória e que, mesmo em partida, voltar-se-á. Ainda, na visada de Austregésilo (2012, p. 52):

Gonzaga, em sua oralidade, desenvolveu um discurso, permeado de conteúdos e categorias, sobre lugar e cenas, ressaltando, entre outros aspectos da natureza, os pássaros do Sertão nordestino (assum preto, sabiá, rolinha, vem-vem, asa branca, etc.) tendo como pano de fundo a contextualização ecológica.

Nas músicas 2, *Juazeiro*, 3, *Assum preto*, e 4, *Algodão*, observa-se a forte relação do compositor com a natureza, onde flora e fauna típicos do sertão nordestino são destaque nestas composições. A cumplicidade do nordestino sertanejo com o ambiente natural é evidente e perceptível quando o sertão é lido num diálogo expressivo com um pássaro regional que sofre os infortúnios da malvadeza/ignorância de quem lhe deduz a visão para multiplicar o canto. O aprisionamento e a solidão imaginados denunciam ressignificações que o sertanejo precisa ter para uma consciência ambiental necessária já na época. Um lirismo rico em significados e uma construção plástica que extrapola a significância que a letra possui, pois também é música. A equivalência dialógica posta numa conversa do seu eu poético com uma árvore típica da região (juazeiro) na busca por um amor perdido é apresentada num baião sofrido, uma canção de amor à maneira nordestina. Foge daquela temática de seca e sofrimento porque sofrer por amor é bom. A música algodão já apresenta um *ethos* sertanejo forte, valente e robusto – necessários à sobrevivência no Nordeste – bem como uma supervalorização do cultivo do algodão, que na época, revolucionara a agricultura no Agreste.

Na música 5, *Paraíba*, mais uma vez encontra-se a figura do retirante, aquele nordestino que tem que deixar sua terra, e nesta, inclusive sua esposa – algo corriqueiro na época – por conta dos infortúnios da seca. A masculinidade impressa na letra desta música evidencia-se pela adjetivação dada à mulher, “macho”, que não é uma alusão à sexualidade predominante, mas uma evidencição dos ser nordestino forte e lutador que vem sempre carregado da imagem masculina, do homem-macho-trabalhador. Neste contexto, se a mulher é “macho” é porque é uma nordestina forte e lutadora. Nesta literatura, as representações identitárias de nordestinidade voltadas ao seu constituinte, o nordestino, são muito fortes.

Na literatura da música 6, *Respeita Januário*, segundo Austregésilo (2012, p. 59) “o contador de história ressalta todas as nuances dos modos de falar, o arrastar dos pés, ruídos, ruídos de objetos manuseados dentro de casa e o tom de mistério no reencontro com o pai”, desta forma, “o *tradicional* se encontra enraizado na obra de Luiz Gonzaga, pela sua contextualização e

interdiscursividade, uma vez que *lugar* e *cena* estão profundamente imbricados na obra do compositor.” (p. 60, grifos do autor)

A esse contexto de tradição, Hobsbawn; Ranger (2006, p.9) esclarecem sobre uma possível tradição inventada, que se observa na literatura do baião, pois ela foi constituída numa referência ao passado histórico estabelecendo com ele uma continuidade histórica:

O termo tradição inventada é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas - e se estabeleceram com enorme rapidez.

A letra da música 7, *ABC do sertão*, inicial e aparentemente controversa é uma literatura que possibilita a demonstração da realização fonética do alfabeto. No Nordeste a identificação das letras do alfabeto dá-se pelos sons que lhes são correspondentes. O texto desta música mostra as diferenças regionais, no campo e na cidade, mas, transcende a isto o reconhecimento dos nomes das letras do nosso alfabeto, pois é importante atentar para a diferença entre o registro oral e o escrito que se faz para uma letra ou para uma palavra.

Por esta e outras letras das músicas de Luiz Gonzaga representa-se o Nordeste simbolicamente não apenas através de imagens de ruralidade e do êxodo, mas emerge numa trajetória de migrante, no *entre-lugar* – campo e cidade (Bhabha, 2003). No interstício dessa espacialidade desloca-se e forma-se uma interlocução com o Sudeste do Brasil, produzindo um discurso musical suscetível de decodificação e de interpretação por seu público receptor. Essa linguagem discursiva musical instaura e agrega valores e regras institucionais e territoriais do Nordeste.

Em 8, *Xote das meninas*, há também a relação de cumplicidade homem/natureza; “Mandacaru quando fulora na seca/ É o siná que a chuva chega no sertão/ Toda menina que enjoa da boneca/ É siná que o amor/ Já chegou no coração” [...]. A forma do sentir da menina se encontra com o fato da flor do mandacaru, através da percepção do eu poético numa expressão comparativa entre humano e natureza. O mandacaru anuncia a chuva e a passagem de uma estação para outra (verão-inverno) e dá indícios de cheia, de produção e de colheita.

As atitudes da menina sinalizam a passagem de menina para mulher que, assim como a flor, pode ser colhida por um pretendente e a procriação é uma consequência desse evento. O mandacaru

é uma planta aparentemente seca e espinhosa, mas que produz a delicada e linda flor. O corpo da mulher é seco até certa idade, mas com a puberdade é como o desabrochar da flor e a fertilidade é consequência desse evento da natureza feminina.

A letra da música 9, *No meu pé-de-serra*, é a síntese fenomenológica da obra literária de Luiz Gonzaga, pois, como em tantas outras, apresenta a figura do retirante que um dia volta à sua terra natal. Para a pesquisadora Cordeiro (2008, p. 68):

Um nordestino trabalhador que possuía um rancho no seu “pé de serra” que trabalhava todo dia e lá possuía tudo que queria [...] um sertão nordestino perfeito, com muita chuva a fartura. O próprio fiado nos dá esse acesso, pois fala de um lugar que desperta saudades. Logo, o mundo ético do sertão nessa canção é um lugar prazeroso. Além de muito alegre, cheio de música e dança[...].

Percebe-se a existência de um *ethos* que configura o sertão como um lugar perfeito, prazeroso, alegre, de muitas festas e muito trabalho, e que deixa saudades. Uma alusão à sua cidade natal, Exu, pois esta se encontra no pé de uma serra (Serra do Araripe), constituída por uma sertanejo-nordestino-emigrante que sente saudades de um lugar ideal, sua terra. (CORDEIRO, 2008)

Em 10, *Vozes da seca*, Luiz Gonzaga apresenta as dificuldades do sertanejo nordestino em lidar com a seca, e representa sua narrativa no retirante para denunciar o êxodo rural. Um literatura musicada cambiante e imbricada com a obra de Euclides da Cunha (2000) – *Os Sertões*, na busca da superação dual entre o moderno e o tradicional com todas as suas ambivalências, dicotomias, contradições e amplitude conceitual possíveis. *Vozes da seca* descortinou o sertão, apresentou a diáspora nordestina, pois o êxodo rural era espontâneo, mas que ainda vivia a influência do feudalismo, coronelismo e a lei do latifúndio.

Conclusões imaginadas e nordestinas

A invenção/imaginação do Nordeste deu-se após 1910, e o aporte gonzaguiano de visibilidade e dizibilidade foi fundamental nesse processo, haja visto que a produção histórica de um lugar social e afetivo, advém de uma discursividade que carrega atributos morais, culturais, simbólicos, sexualizantes, às vezes, enervantes. (ALBUQUERQUE JR., 2003)

Assim, conclui-se que o Nordeste imaginado, inventado, criado, disseminado e defendido por seu “Lua” é mítico, mas real, é perfeito, mas imperfeitamente seco, belo, mas de beleza desconhecida pelos sulistas, é de sentir saudades, mas retirar-se em busca de uma vida melhor é necessário, é de uma seca convidativa ao retiro, mas como lugar ideal, à sua terra deve-se voltar. Lugar de homem-macho, trabalhador, valente, lutador, que nunca desiste e é cheio de esperanças. Lugar também de mulher-macho, que é brava (perseverante), lutadora, mas dócil, prendada, doméstica e de “fuloramento” igual ao do mandacaru.

As representações identitárias de nordestinidade presentes na literatura de Luiz Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira ou Zé Dantas, analisadas nessa pesquisa, dão conta de uma construção de comunidade imaginada e, sobretudo de uma imagem que representasse o nordestino, estereotipada também a partir de vetores sociais que chamaram a atenção para as problemáticas da fome e da miséria, que ainda em tempos de segunda década do século XXI, assola essa mesma região nordestina, cantada e contada por Luiz Gonzaga.

O texto literário analisado nesta pesquisa é permeado de uma interdiscursividade atenta aos problemas sociais da época contemporânea dos compositores, mas que serviu, entretanto de ferramenta de naturalização dos discursos hegemônicos históricos voltados para a culpabilidade da seca como fenômeno uno e responsável pelas condições miseráveis vividas pelo sertanejo nordestino. Esse contexto histórico disseminado atrairia recursos financeiros, atenção e vitimização regional em relação ao centro das decisões políticas e econômicas do Brasil, o sul (Sudeste/Sul). Como estratégia de reverberação de sua música a nível nacional, o Nordeste imaginado a ser cantado, só poderia ser este. Um Nordeste imaginado de nordestinos incapazes de dialogar criticamente dentro de uma luta hegemônica política e econômica, bem como de reverter esse processo de subjugação política, muito menos de assolapar as bases que construíram desde a colonização esta situação de assujeitamento.

Austregésilo (2012, p. 110) analisa:

A música nordestina gerou poderosas narrativas que foram tecidas sobre a região, de forma contundente. Esse processo foi ainda mais ampliado pelo uso do veículo rádio. E o baião de Luiz Gonzaga foi fonte expressiva dessas narrativas. Desse modo, estudar uma produção musical específica do nordeste é estudar representações sociais que expressem ou são veiculadas de diversas maneiras, considerando-se tempos e espaços historicamente diferenciados, levando em conta a pluralidade das formações sociais e sem perder de vista a universalidade da cultura.

As representações identitárias de nordestinidade brasileira nas letras de Luiz Gonzaga são mais que um fenômeno de resistência cultural nordestina, é também uma apresentação das condições sociais da época, tanto que a receptividade das músicas compostas por Luiz Gonzaga entre os nordestinos é explícita e é a representação da solidificação de uma identidade regional nordestina entre indivíduos que são marcados, não só pela sua região de origem, mas por estereótipos diversos, que passaram, desde então, a ser reconstruídos, ressignificados a partir das músicas do Rei do Baião.

Acredita-se que a nordestinidade imaginada nas letras de seu “Lua” é uma criação imagética de tradição e tradução dos signos sertanejos, dualizada com a vida moderna sulista, que passou a protagonizar as idas e vindas do nordestino à sua terra. Essa ressignificação e tradução nordestina, a partir da sua obra, passou inclusive a ter repercussão em termos de identidade nacional, pois a comunidade imaginada nordestina, é, também, brasileira.

Destarte, conclui-se que o desocultamento do Nordeste por Luiz Gonzaga pela expressão de sua cultura criou novas representações identitárias de nordestinidade brasileira, transitórias e cambiantes na imaginação humana, é claro, mas que definitivamente alteraram a paisagem real do nordestino, reproduzida em texto e som que traduziu as raízes nordestinas a uma visão moderna, ou seja, ressignificou o Nordeste e o nordestino nas letras e na música denominada baião. Tradição e tradução reconciliam-se nos textos de Luiz Gonzaga, pois uma nordestinidade moderna com traços de êxodo rural é o núcleo da obra daquele que em sua época, era um nordestino já traduzido.

Referências:

ASSARÉ, Patativa do. LP: **A Triste Partida**: RCA, 1964.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **Nordestino, uma invenção do falo, uma história do gênero masculino**: Nordeste 1920-1940. Maceió: Catavento. 2003.

_____. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2001.

AUSTREGÉSILO, José Mário. **Luiz Gonzaga: o homem, sua terra e sua luta**. Recife: FASE Faculdade, 2012.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições Setenta, 1994.
- BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. 2. reimp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- CHATTERJEE, Partha. Comunidade imaginada por quem? In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000. p. 227-238.
- CORDEIRO, Betânia Silva. **As canções de Luiz Gonzaga sob o olhar da análise crítica do discurso (acd)**. Dissertação (Mestrado). Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Mestrado em Ciências da Linguagem, 2008. 159 f.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo, 2. ed., Ática, 2000.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- SANTOS, José Faria dos. **Luiz Gonzaga: a música com expressão do nordeste**. São Paulo: IBRASA, 2004.
- TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

A LITERATURA INFANTO- JUVENIL DE RACHEL DE QUEIROZ EM *O MENINO MÁGICO*

Fernângela Diniz SILVA²²

²² Graduanda em Letras (Português-Francês) pela Universidade Federal do Ceará. É monitora da disciplina Literatura Portuguesa III da UFC e integrante do GELP - Grupo de Estudo em Literatura Popular, da UFC. E-mail: fernangela_diniz@hotmail.com

Universidade Federal do Ceará

Resumo: A escritora cearense Rachel de Queiroz é um dos nomes mais importantes da Literatura Brasileira. Única mulher presente entre os escritores da geração de 30, Rachel ganhou destaque pela autoria de romances como *O Quinze*, escrito em 1932, além de crônicas publicadas em diversos jornais brasileiros. No entanto, a autora também mergulhou no universo infantil, ainda pouco estudado entre os acadêmicos, produzindo três livros de Literatura infanto-juvenil da série nomeada *Rachel de Queiroz para crianças*. Portanto, este breve ensaio tem como objetivo analisar o livro *O menino Mágico*. Para isso, iniciaremos com uma breve explanação da vida e obra da autora, focando, logo após, o estudo do livro, tendo como apoio os textos das teóricas Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Lucia Pimentel Goes e Ana Maria Machado sobre Literatura Infantil.

PALAVRAS-CHAVE: Rachel de Queiroz. Literatura Infantil. *O menino mágico*.

Rachel de Queiroz: Vida e Obra

“Sem sonho não se faz nada”

Rachel de Queiroz exerceu diversas funções durante a vida: professora, jornalista, tradutora e dramaturga, mas foi após escrever seus livros que recebeu o reconhecimento nacional e tornou-se um dos nomes mais renomados da Literatura Brasileira. Atuando como romancista, cronista e teatróloga, levou aos seus leitores tanto as cenas fortes da Literatura de cunho social, como também a imaginação e a esperteza da Literatura Infantil.

Rachel nasceu em 17 de novembro de 1910 em Fortaleza, Ceará. Filha do advogado Daniel de Queiroz Lima e de Clotilde Franklin de Queiroz, a escritora tem em suas raízes as cidades de Quixadá e Beberibe, pelo lado paterno, e em sua genealogia a família Alencar. Ela é, portanto, parente do escritor cearense, autor de *Iracema*, José de Alencar, por parte de mãe. Rachel mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, ainda pequena, fugindo das dificuldades da seca de 1915.

Este episódio marcou sua infância e inspirou a autora a escrever, com dezoito anos, seu primeiro romance *O Quinze*, publicado em 1930. Sua obra de estreia gira em torno do drama dos retirantes da seca.

Por meio dessa narrativa forte e viva, a escritora retrata a triste realidade das famílias que viveram esse período difícil através de uma linguagem objetiva e enxuta. Com essa produção, Rachel começou a ganhar destaque na época, ajudando a enfatizar a tradição dos romances classificados naquele momento como “ciclo nordestino” na Literatura Brasileira. A escritora ficou

por um curto período no Rio de Janeiro, mudando-se novamente, dessa vez para Belém do Pará, onde morou por alguns anos. Durante a sua vida, chegou a residir também em Pernambuco, Alagoas e São Paulo.

Tempos depois Rachel retornou à Fortaleza, onde se formou na Escola Normal aos quinze anos. Em 1927 deu início aos trabalhos como jornalista, para isso criou o pseudônimo de Rita Queluz no jornal *O Ceará*, onde se tornou redatora efetiva e acabou publicando poemas com teor modernista, organizando inclusive a página sobre Literatura no jornal. No ano de 1937, Raquel, que era também militante, foi perseguida pela ditadura do Estado Novo, ficando três meses presa e tendo seus livros destruídos por serem considerados subversivos.

O mesmo aconteceu com outros autores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Já no ano de 1977, Rachel de Queiroz foi consagrada a primeira mulher a conquistar um lugar na Academia Brasileira de Letras, eleita para ocupar a cadeira número 5, na sucessão de Cândido Mota Filho, por quem em seu discurso de posse mostrou ter grande respeito e chegou a relatar as conversas que trocou com ele sobre netos, assunto que os agradava muito.

A tradução pode ser destacada como uma atividade exercida com excelência por Rachel, chegando a traduzir cerca de quarenta volumes. Leitora assídua, tinha como seus autores favoritos Dostoiévski, de quem traduziu os volumes de *Os Irmãos Karamazov*. Porém, a escritora também gostava de ler Balzac, Jane Austen e Emily Brontë. Todos esses autores tiveram alguma obra traduzida pela autora. Como romancista, suas obras de destaque foram: *O Quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Dôra*, *Doralina* (1975), *Memorial de Maria Moura* (1992), entre outras.

No teatro temos como exemplo *Lampião* (1953) e *A Beata Maria do Egito* (1958). Publicou livros em parceria com Graciliano Ramos, Jorge Machado e Aníbal Machado no romance *Brandão entre o mar e o amor* (1942) e até com a sua irmã Maria Luiza de Queiroz, com quem dividiu a autoria dos livros *O Nosso Ceará* (1994), *Tantos anos* (1998) e *O Não Me Deixes- Suas Histórias e Sua Cozinha* (2000). Já no campo da Literatura infanto-juvenil, produziu *Cafute e Pena-de-Prata* (1986), *Andira* (1992), *Cenas Brasileiras- Para gostar de ler 17* e o primeiro nessa temática: *O menino mágico* (1969), cuja análise abordaremos neste estudo. Sem contar suas crônicas como *As terras Ásperas* (1993), *Falso Mar, falso mundo- 89 crônicas escolhidas* (2002) e muitas outras que publicou em alguns jornais até o fim da vida.

Rachel de Queiroz faleceu no dia 04 de novembro na cidade do Rio de Janeiro, dormindo em sua rede. Para os admiradores de sua expressão literária ficaram da autora as suas grandes obras, consideradas como clássicos da Literatura Brasileira. Consagrada com prêmios de importante renome, como Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra (1957); Prêmio Camões – o maior da Língua Portuguesa (1993); Título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal do Ceará (1981), e muitos outros. Com seu olhar único, sendo uma das poucas mulheres a ter destaque na academia e na geração da qual fez parte, soube construir um estilo original, encantando e estimulando os leitores à reflexão, proeza dos melhores mestres da Literatura.

A série *Rachel de Queiroz para crianças*

A menina-moça, mais menina do que moça debruça-se ao peitoral e procura a lua com os olhos. Logo descobre tão clara que daria para ler uma carta! (...) Suspira, mais é um suspiro diferente, satisfeito, consolado; a menina ainda não está na idade dos suspiros propriamente ditos, está nas idades das imaginações e dos sonhos. (discurso de posse da ABL em 1977)

A escritora cearense Rachel de Queiroz demonstrou ainda menina o amor pelos livros e pela leitura. Costumava dizer que leu o *Ubirajara* de José de Alencar ainda criança, mesmo sem entender muito do que era narrado. Depois de torna-se uma autora conhecida, passou a escrever também para o público infantil.

Rachel publicou poucos livros para crianças, mas sua literatura infanto-juvenil foi reconhecida já no seu livro de estreia com o Prêmio Jabuti (1969) por *O menino mágico*. Segundo sua irmã, Maria Luíza de Queiroz, que escreveu o prefácio dos livros infantis, Rachel adorava escrever para crianças, mas dizia ser um ofício difícil, pois as críticas delas eram muito mais severas. Porém, passaram-se os anos e a escritora aventurou-se nesse universo mágico, conseguindo fazer o seu caminho de forma original.

Rachel de Queiroz para crianças é uma série composta por três livros: *O menino mágico*, que analisaremos logo adiante, e outros dois, também voltados para a temática infantil. *Cafute e Pena-de-Prata* (1986) conta a aventura de dois pintinhos que enfrentam perigos e necessidades na busca pela sobrevivência. Esses dois bichinhos, de origens diferentes, tornam-se amigos. Um era mais pobre e sabia se virar sozinho, e o outro era necessitado de mais cuidados. Ambos visavam

experimentar a liberdade e passaram a descobrir juntos as surpresas que os aguardavam pelo caminho.

O terceiro livro infanto-juvenil de Rachel foi *Andira*, que conta a história de uma andorinha que foi criada por morcegos e por isso pensa ser também um morcego. Porém, um dia encontra as suas iguais, as outras andorinhas. Essa obra foi inspirada em um momento que viveu durante sua infância na fazenda junto com sua amiga Dolores.

São três histórias diferentes, escritas em períodos diferentes, mas que já mostram o amor de Rachel pela natureza, pelas crianças e por suas lembranças vividas na fazenda Não-Me-Deixes, no sertão do Ceará. É importante ressaltar que, apesar da “etiqueta” para crianças, os livros da Rachel com a temática do mundo infantil não excluem nem escolhem quem pode ler. Qualquer leitor, seja ele adulto, adolescente ou criança, pode deixar-se encantar pelas fantasias, sonhos e aventuras vividas por esses personagens. Logo a seguir iniciaremos, portanto, um breve estudo do livro *O menino mágico* de Rachel de Queiroz.

O menino mágico - Resumo da obra

Publicado em 1969, o livro é composto por 28 capítulos, complementado por desenhos que dialogam com o texto, ilustrados por Laurabeatriz. O livro narra a história do pequeno Daniel, um garoto de seis anos que poderia ser comum como qualquer outra criança, não fosse seu dom de fazer mágicas. Um dia ele se deu conta da sua capacidade de fazer o inusitado: “Sem ter aprendido a fazer mágica com ninguém, sem estudar para mágico – aliás, ele nem gostava muito de estudar. Para dizer que não gostava de nada.” (2004, pág. 11).

Passado algum tempo, Daniel já tinha até esquecido de fazer mágicas, até que um dia o garotinho foi à cozinha onde a cozinheira estava preparando uma omelete. Ele, que era muito levado, pegou um dos ovos para brincar, e a cozinheira, “velha bastante enjoada que não gostava de crianças” (2004, pág.11), gritou por D. Luizinha, mãe do menino, para ver o que o filho estava aprontando. O garoto, tentando se redimir, disse que não tinha pegado um ovo e sim um pintinho, duvidando por não ser possível ter um bichinho assim no apartamento, pediu que mostrasse o que havia nas mãos. Daniel, apesar de ser muito teimoso, não gostava de desobedecer à mãe por gostar muito dela. Lembrou-se, então, de ser mágico e inventou uma reza forte: “Faz de conta que era/ Faz

de conta que não era/ começou em ovo/ Acabou em pinto” (2004, pág. 12). Quando ele abriu a mão, o ovo havia se transformado em um pintinho. Todos ficaram muito surpresos com o acontecido.

A partir da sua primeira experiência consciente de fazer mágica, Daniel não parou mais, usando em tantas outras ocasiões. Por exemplo, o garoto não gostava de dormir cedo, preferia assistir na TV os programas de bandidos maus e tiroteios. Tentava de tudo, mas criança não podia ficar até tarde na TV, então ele acabava se conformando. Mas, Daniel pensou que podia sair do quarto com mágica, transformando sua cama em avião: “Daniel sentia que a cama se levantava (...) feito mesmo um jato de verdade e , quando ele via, já estava no meio do céu por entre as nuvens” (2004, pág.15).

Daniel passou a fazer viagens todas as noites. Começou por São Paulo, depois Teresópolis e até ao Ceará ele foi. Não aguentando guardar segredo, quis contar para o irmão, que não acreditou em nada, disse que foi tudo um sonho: “Não fazia mágica nem nada, ninguém no mundo fazia mágica – mágica é tudo truque” (2004, pág.20). Isso fez com que Daniel se irritasse muito com o irmão.

Porém, ele tinha um primo chamado Jorge que tinha sete anos e meio e era muito inteligente, “inteligente até demais” (2004, pág.21), sabia toda a tabuada, adorava contar e resolver problemas. Jorge tinha uma grande vontade de participar de um programa de televisão para responder perguntas e receber prêmios. Caso ganhasse estes prêmios, ele iria vender, pois gostava mais de dinheiro do que de brinquedos. Porém sua mãe, D. Zezé, não concordou: “não gostava que os filhos delas ficassem se exibindo em programa” (2004, pág.21).

Apesar disso, não houve jeito. Jorge chamou Daniel, seu melhor amigo, e os dois foram até a emissora de TV escondidos dos pais. Jorge fez vários planos e, para que tudo ocorresse bem, tiveram que inventar muitas mentiras. Porém, com ajuda das mágicas de Daniel, conseguiram participar do programa. Afinal, se algo quisesse fracassar, bastava ele dizer “*faz de conta*” que tudo se resolveria. Jorge ganhou a competição, mas não pegou os prêmios porque não estava com os responsáveis. Acabou que os dois fugiram para não serem descobertos, sem prêmio e muito decepcionados.

Foi, então, no caminho para casa que Jorge descobriu o poder de Daniel em fazer mágicas, quando ele transformou uma garrafa vazia de refrigerante em cheia. Daniel explicou todos os detalhes, até tentou ensinar o primo a fazer, mas não conseguiu. Jorge entendeu que cada um tinha

seu talento e o dele não era a mágica. Jorge e Daniel foram descobertos por seus pais, quando uma tia os reconheceu na TV. A partir disso, tiveram que ficar de castigo por muito tempo. Revoltado, pois a mãe de Jorge havia recebido o prêmio do programa e dado ao irmão de Daniel, resolveram fugir de casa, pois, segundo eles, os pais os estavam castigando de maneira muito exagerada. Para se despedir dos pais, Jorge deixou uma carta. Daniel, como não sabia escrever, deixou um desenho.

Nesse momento, começam as aventuras dos dois meninos. O objetivo deles era achar uma ilha como a de Robison Crusoe, onde poderiam morar juntos, mas não foi o que aconteceu. Durante o percurso, os garotos passaram por diversos perigos: pegaram carona com uma desconhecida, ficaram com medo nas ruas estranhas e acabaram passando a noite em uma barraca abandonada, depois de muito andar, já cansados e famintos. Só se salvaram de algumas situações graças às mágicas de Daniel. Horas depois foram encontrados pela patrulha, devido à pista de um moço a quem eles deram esmola. Ao fim da história, os pais pretendiam impor um novo castigo, ainda mais rigoroso. Mas os meninos conseguiram a defesa da avó, conversaram com ela e juraram, portanto, nunca mais fazer isso. E para finalizar, Daniel fez uma mágica para a família: “Então Daniel e Jorge se puseram um ao lado do outro, botaram a mão no peito e se curvaram agradecendo, que era mesmo ver um mágico e o seu secretário agradecendo ao público no picadeiro de um circo” (2004, pág.92).

Análise da obra

O enredo da obra de Rachel de Queiroz inicia-se com “*Era uma vez um menino de seis anos, chamado Daniel...*” (2004, pág.11). Essa expressão inicial é muito recorrente nas histórias clássicas, como os contos de fadas, por exemplo. Mas, em *O menino mágico*, ela vem para introduzir uma história de aventura, entre dois amigos - Jorge e Daniel - chamando atenção para o que virá, despertando assim a curiosidade dos leitores.

“*Era uma vez...*” remete-nos à oralidade. Podemos perceber na produção de Rachel que o narrador irá se comportar provavelmente como um adulto, que está contando uma história diretamente voltada para as crianças e, para acontecer uma aproximação ainda maior, ele explica termos como no trecho: “Gostava também de tomar banho de mar e fazer jacaré, mas não é jacaré aquele bicho cascudo que tem no Jardim Zoológico. É jacaré de mentirinha que se faz na prancha de

isopor” (2004, pág.19) e faz descrições: “E o irmão de Daniel depois disso deu para chamar Jorge de Einstein (se diz ‘Ainstáin’), que é um alemão de cabeleira grande que tem retrato na enciclopédia e lá diz que é o maior gênio matemático do mundo” (2004, pág.25). No último exemplo, ele faz com que as crianças conheçam o estudioso no qual ele está falando, ensinando até como pronunciar seu nome, não criará, portanto, uma distância com a criança.

A obra ainda conta com uma particularidade, quem conta o enredo chama o leitor, de forma efetiva, a fazer parte da história, incluindo um intervalo no meio do texto: “*INTERVALO: Nota para as crianças que estão lendo esta história*” (2004, pág. 50). A partir desse recurso, o narrador coloca uma série de perguntas, feitas pelo irmão de Jorge, para que junto dele todas as outras crianças possam resolver no quadro. Trata-se de um problema de números cruzados, e ao fim ele fala: “Bem, resolveram meninos? Ninguém espiou nas páginas adiante? (...) Nota: ponham as respostas no quadro. ACABOU-SE O INTERVALO” (2004, pág.50).

Tudo isso faz de *O menino mágico* um livro dinâmico, divertido, com narrativa simples e rápida. Afinal, diferente dos outros tipos de leitores, as crianças precisam se sentir não só ouvintes daquela história, mas de fato participantes dela, ou seja, sujeitos ativos do processo de construção da leitura. É necessário, por isso, ter sagacidade na escrita para tornar a leitura fluente e assim atrair e fazer com que as crianças realmente tenham o interesse de continuar a ler aquela história, pois como Rachel de Queiroz já falou “Se o pequeno leitor não gosta do livro, simplesmente o larga de lado, dizendo sem rodeios- ‘Não gostei’- e volta para a televisão”.(2004, p.1)

Podemos classificar a obra como um enredo de aventura, por conta do poder mágico de Daniel e das peraltices que ele e seu primo fizeram juntos. Esse tipo de gênero é especialmente instigante para os leitores. Marisa Lajolo e Regina Zilberman explicam esse fato em *Literatura Infantil Brasileira- Histórias e histórias* “a aventura, a façanha deve ser bem equilibrada e temperada com uma dose forte de esforço para a leitura prender. Uma vitória fácil não convence as crianças” (1991, pág. 165) por isso, é interessante acompanhar a trajetória de Daniel e Jorge na fuga. O que iria acontecer com eles, os perigos vividos pela dupla, estimulam os leitores a quererem saber o que vai exatamente acontecer adiante.

A linguagem em *O menino mágico* é enxuta e direta, por vezes podemos encontrar expressões usuais do cotidiano da época, como no momento da discussão entre Daniel e seu irmão: “Quadrado, bobalhão, calhambeque” (2004, pág.56), “ora bolas, caramba! (aquele camarada andava

com a mania de dizer caramba; tudo era caramba...).” (2004, pág.47). Tais expressões situam aquele que ler e assim podemos comprovar que não se trata de algo contemporâneo, o que ajuda a compreender aquele contexto. O que importa é a proximidade que a linguagem vai proporcionar aos leitores, não é preciso palavras difíceis, nem metáforas complexas para se deleitar por completo na aventura.

O simples também pode encantar e estimular o mergulho nessa fantasia literária. Afinal, a fase a qual o livro se destina, que é em especial a infância, mas não exclui às outras, pede algo leve e fácil de ler. Ana Maria Machado diz no livro *Como é porque ler os clássicos desde cedo*: “A infância é uma fase extremamente lúdica da vida e que, nesse momento da existência humana, a gente faz a festa é com uma boa história bem contada. Não com sutilezas estilísticas, jogos literários ou modelos castiços do uso da língua” (2002, pág. 13).

O enredo de *O menino mágico* se passa na cidade do Rio de Janeiro, por volta da década de 60, podemos verificar esse período através de algumas passagens. Como, por exemplo: “porque eles iam andar a pé até o Leblon, para tomarem o ônibus de São Conrado” (2004, pág.67), fazendo referência à cidade do Rio e “Jorge resmungando os preços- tantos cruzeiros novos disso, tantos cruzeiros novos daquilo- se tirasse os prêmios era dinheiro para cachorro!” (2004, pág.26), localizando a narrativa na década. Situar a narrativa se faz necessário para entender melhor as relações e o comportamento daquele momento, como explica Regina Zilberman e Marisa Lajolo no trecho do livro *Literatura Infantil Brasileira- história e histórias*:

A literatura infantil converte-se num dos responsáveis diretos pela a configuração de um horizonte de expectativas na criança (...) a literatura infantil possui um tipo de leitor que carece de uma perspectiva histórica e temporal que permita por em questão o universo representado. (pág. 134)

Falamos, portanto de um período histórico no qual as crianças e os jovens não dispunham de computadores ou videogames para se divertir, elas recorriam, então, aos passeios no jardim zoológico, na praia, ir para algum jogo de futebol ou até mesmo fazer piquenique no jardim e brincar na calçada onde o contato pessoal era, obviamente, essencial, um pouco diferente dos dias de hoje. Um período que andar em um carro tipo Karman-Ghia era ter *status*: “e se ao menos fosse um fusca, como o do pai, mas um Karman-Ghia” (2004, pág.67). E o principal instrumento de pesquisa e fonte de estudo era a enciclopédia: “O irmão de Daniel lia muito enciclopédia em oito volumes, mas não era só esse livro que ele lia” (pág.19).

Porém, o mais importante ao ressaltar o período da narrativa é entender as influências, nessa época, de outras culturas, como, por exemplo, a americana, que reflete não só quando se fala em consumo de produtos, como também nas relações familiares. Temos um exemplo no seguinte trecho: “E D. Zezé só não lhe dava uma boa surra porque era uma senhora muito moderna, que tinha morado nos Estados Unidos quando o marido foi fazer o curso, e não acreditava em dar uma surra em criança” (pág.44). Podemos perceber o exemplo da mãe de Jorge que pretendia seguir o modelo das mães americanas na educação dos filhos. Além da presença da televisão, que já nesse período vai ganhando força entre as famílias e influencia Jorge a querer participar da programação, para ganhar o tão sonhado prêmio, que pretendia vender para ficar com o dinheiro.

Podemos verificar na narrativa infanto-juvenil de Raquel de Queiroz fatos biográficos da autora. Sua irmã Maria Luiza de Queiroz exemplifica no prefácio de *O menino mágico* algumas dessas marcas. Daniel, nome do personagem principal, foi inspirado no sobrinho de Rachel. Na época em que a história foi escrita, ele tinha de sete para oito anos, o mesmo aconteceu com o nome da sua mãe, no texto representado por D. Luizinha seria Maria Luiza de Queiroz, sua irmã. “Meu filho Daniel (...) foi, por artes do amor, transformado de sobrinho para neto - sendo aí, talvez, a primeira mágica do livro” (*Os livros de Rachel*- Maria Luiza de Queiroz).

Isso porque Rachel adorava escrever para seus filhos e netos. Ela relatou bem essa relação no texto *A Arte de ser avó*, publicado em *O brasileiro perplexo* (1964):

Netos são como heranças: você os ganha sem merecer. Sem ter feito nada para isso, de repente lhe caem do céu. É, como dizem os ingleses, um ato de Deus. Sem se passarem as penas do amor, sem os compromissos do matrimônio, sem as dores da maternidade. E não se trata de um filho apenas suposto, como o filho adotado: o neto é realmente o sangue do seu sangue, filho de filho, mais filho que o filho mesmo.

Outra marca que a escritora deixa em sua produção é a presença do seu estado natal, Ceará, remetendo às lembranças vividas na fazenda Não- me- Deixes: “(...) passou um açude colosso de grande e ai foi aparecendo um matinho verde onde uns cabritinhos estavam deitados (...) depois uma casa branca de telhado vermelho (...) conheceu que tinha chegado no Ceará.” (2004, pág.18)

Lúcia Goes Pimentel, em *Introdução à Literatura infantil e juvenil* escreveu: “O livro infantil ocupa um lugar privilegiado, pois é o ponto de encontro entre duas artes, a da palavra e a da forma, isto é o texto e a sua ilustração” (1991, pág. 27). Em *O menino mágico* podemos comprovar isso. A narrativa, muito bem contada, consegue fazer com que os leitores queiram saber dos

acontecimentos. Todos esses elementos, unidos, alimentam a imaginação, não só das crianças, mas em todos interessados nesse gênero literário.

O menino mágico traz um universo onde o faz de conta torna-se real. Daniel é realmente um mágico, não existia truque nenhum por trás de suas ações, por mais que os adultos suspeitassem ou duvidassem da capacidade dele; isso é possível no mundo lúdico, onde ainda existe espaço para os sonhos. A obra de Rachel de Queiroz vem, pois, repleta de fantasia e de aventura, fruto da criatividade de uma das maiores escritoras cearenses que, mesmo em suas crônicas voltadas para adultos, remetia ao universo infantil, falando sobre bichos, reis, princesas. *O menino mágico* é uma produção literária que, apesar de ser classificada como infanto-juvenil, é recomendável para qualquer idade, basta ter vontade de conhecer e mergulhar nesse novo mundo.

Referências:

ABAURRE, Maria Luiza M. e PONTARA, Marcela N. **Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras**. Volume único- São Paulo: Editora Moderna, 2005.

MACHADO, Ana Maria. **Como e Por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

ZILBERMAN, Regina. “A Literatura infantil e o leitor”. **In: Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação**. Editora Ática: São Paulo, 1982.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN Regina **Literatura Infantil Brasileira- História e Histórias**. Editora Ática: São Paulo, 1991.

GOES, Lúcia Pimentel. **Introdução à Literatura infantil e juvenil**. 2º edição. São Paulo: Editora Pioneira, 1991.

QUEIROZ, Rachel. **O brasileiro perplexo**. 1ª edição. Crônicas. Brochura, 1963.

_____. **O menino mágico**. (Coleção Rachel de Queiroz para crianças). São Paulo. Editora Caramelo, 2004.

Site da Academia Brasileira de Letras: <http://www.academia.org.br>

A POÉTICA DIONISIÁCA DE ARISTÓFANES EM *AS NUVENS*

Solange Maria Soares de ALMEIDA
Ana Maria César POMPEU
Universidade Federal do Ceará

Resumo: A Comédia Antiga Grega, que tem como representante maior Aristófanes, foi uma profunda arte pública. Era financiada pelos impostos e produzida e encenada pelos cidadãos, como parte de suas responsabilidades cívicas ou privilégios. As peças eram apresentadas durante os Festivais Dionisiacos, celebrações cujos eventos e cerimônias eram dedicados a expressar e reforçar a ideologia ateniense e, ao mesmo tempo, mostrar o poder e o prestígio da cidade democrática. Ciente de seu papel como educador do povo, ao encenar uma peça, Aristófanes tencionava levar aos

espectadores um assunto sério e, quem sabe, de alguma forma, influenciá-los com as suas ideias. Na peça *As Nuvens*, Aristófanes propõe uma Poética da Comédia, tanto na cena de apresentação das deusas Nuvens quanto na parábase. No primeiro momento, quando o personagem Sócrates diz ao velho Estrepsíades que as deusas Nuvens metamorfoseiam-se no que desejam, é possível concluir que as divindades transformam-se em tudo o que veem de maneira a ressaltar os defeitos vistos, fazendo desse modo o mesmo papel da comédia: o da imitação com exagero. Depois, no segundo momento, o corifeu mostra a originalidade da criação poética de Aristófanes, fazendo duras críticas aos outros comediógrafos e ridicularizando vários artifícios e artefatos utilizados na composição de uma comédia: como costurar diante de si um falo feito de couro ou colocar em cena um velho recitando versos e batendo no parceiro. Conclui-se que a peça *As Nuvens* apresenta aspectos importantes sobre a arte do poeta cômico e serve de material para o estudo de sua poética.

Palavras-chave: Poética. Dioniso. Aristófanes.

Em sua *Poética* (Livro IV, 13, 1448b), Aristóteles apresenta duas causas que, possivelmente, geraram a poesia: (i) o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, ele é o maior imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e (ii) os homens se comprazem no imitado.

Mas, qual seria a diferença desta imitação na poesia trágica e na poesia cômica? Um fato é perfeitamente visível: a Comédia imita com exagero e, até hoje, este exagero se torna o motivo do riso.

Na peça *As Nuvens*, Sócrates apresenta as deusas Nuvens para Estrepsíades, e ao ser questionado pelo rústico se aquelas não são na verdade mulheres, o filósofo explica:

Sócrates

Alguma vez, olhando para o céu, você já não viu uma nuvem semelhante a um centauro, a um leopardo, a um lobo ou a um touro?

Estrepsíades

Sim, por Zeus, já vi. E que quer dizer isso?

Sócrates

Elas se transformam em tudo que desejam. Se veem um fulano de longa cabeleira, um desses selvagens peludos, como o filho de Xenofanto²³, para ridicularizar a “mania” dele, tomam forma de centauro.

Estrepsíades

Pois se veem lá de cima um ladrão dos bens públicos como Simão²⁴, o que é que elas fazem?

Sócrates

Para representar a natureza dele, logo viram lobos...

Estrepsíades

²³ Hierônimo (filho de Xenofanto) era pederasta e, por este motivo, comparado a um centauro (peludo e lascivo).

²⁴ Desconhecido historicamente. Todavia é criticado também por Êupolis, *fr.* 220.

Ah, então foi por isso que ontem, quando viram Cleônimo²⁵, aquele covarde que jogou fora o escudo, quando viram esse superpoltrão, logo se tornaram veados...

Sócrates

E agora, você está vendo, viram Clístenes²⁶ e por causa disso mudaram-se em mulheres...
(v.346-355)

Neste primeiro momento, quando o personagem Sócrates diz ao velho Estrepsíades que as deusas Nuvens metamorfoseiam-se no que desejam, é possível concluir que as divindades transformam-se em tudo o que veem de maneira a ressaltar os defeitos vistos, fazendo desse modo o mesmo papel da comédia: o da imitação com exagero. Como, por último, elas haviam avistado Clístenes, tomaram a forma de mulheres (v. 355).

Aquele que louva as Nuvens torna-se mestre na arte da imitação, pois elas formam a imagem que quiserem. Os sofistas, que são os mestres do discurso, são capazes de manipular a palavra da forma que quiserem. Estrepsíades dá viva às deusas e pede que elas soltem a voz sobre ele (v. 356-57).

Outro momento bastante importante nesta peça é a parábase, na qual Aristófanes mostra do que é feita uma comédia. Segundo Adriane Duarte (2000: 31), “a parábase é uma seção de natureza puramente coral da comédia antiga”. Parábase (*parábasis*) significa o ato de andar (*báino*) para o lado ou além de (*pará*). Durante a parábase, o coro avançaria (*parabáino*) em direção aos espectadores e pronunciaria os versos olhando para eles. Alguns exemplos onde Aristófanes emprega o termo com esse sentido:

Desde que o nosso mestre se ocupa de coros cômicos,
jamais **avançou** em direção ao público para dizer que é hábil.

Se um comediógrafo daqueles de antigamente nos
forçasse a **avançar** em direção ao público para recitar seus versos,
não o teria conseguido com facilidade.

Os guardas deviam dar uma surra, sempre que um poeta cômico
avançasse em direção ao público e louvasse a si mesmo nos anapestos...

Tendo avançado, façamos agora o nosso próprio elogio.²⁷

²⁵ Cleônimo é vítima constante de Aristófanes. O veado é o símbolo da covardia, cf. Homero, *Ilíada*, I, 225.

²⁶ Efeminado devasso, frequentemente criticado por Aristófanes— *Acarnenses*, 118; *Lisístrata*, 122; *Aves*, 831; *Cavaleiros*, 1374; *Vespas*, 1187 etc.

²⁷ Exemplos retirados de DUARTE, 2000: 32. (Dispostos na seguinte ordem: *Os Acarnenses*, v.629; *Os Cavaleiros*, v.508; *A Paz*, v.735; *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, v.785).

A parábase é de fundamental importância para a Comédia Antiga, pois nela há a oportunidade de o coro dirigir-se aos espectadores, tirar as suas máscaras, falar em nome do poeta e convencê-los a votar em sua peça. Com um belo discurso (recurso adorado pelos atenienses) poder-se-ia conquistar a preferência do público e, conseqüentemente, a premiação.

O início da parábase d'*As Nuvens* é anunciada no momento da saída de cena de Estrepsíades e da entrada do coro no palco. Fazendo uso de uma combinação de anapestos (v. 510-11) com ritmo lírico (v.512-17), o coro deseja sucesso ao herói e enfatiza que o velho Estrepsíades possui coragem (*andreia*), pinta sua natureza com sentimentos juvenis (*neotera pragmata*) e cultiva a sabedoria (*sophia*):

Corifeu

Então vá, seja bem sucedido por sua coragem!

Coro

Boa sorte a este homem, que já bem avançado nos limites da idade, pinta a própria natureza com ações juvenis e cultiva a sabedoria!

(v. 510-17)

Esses versos também fazem uma ligação com a cena anterior na qual Sócrates faz algumas perguntas a Estrepsíades a fim de conhecer o caráter do velho e, por pouco, não desiste de aceitá-lo como discípulo. O coro incentiva Estrepsíades e, ao mesmo tempo, tenta convencer Sócrates de que o velho será um bom aprendiz. Talvez a combinação estranha do homem rústico e do filósofo possa funcionar bem, pelo menos para o nosso herói. Esta expectativa é reforçada pelas regras da comédia, de acordo com as quais o herói normalmente adquire completa satisfação, mesmo que seja da maneira mais absurda.

Segundo Duarte (2000: 132), a peça *As Nuvens* traz uma peculiaridade: os anapestos foram compostos na primeira pessoa do singular e atribuídos ao comediógrafo. A parábase d' *As Nuvens* é a que traz mais dificuldade ao estudioso, pois a peça teve duas versões e nos restou somente a segunda delas. A primeira versão da peça foi classificada em terceiro e último lugar, nas Grandes Dionísias de 423 a.C., magoando profundamente o poeta, que considerava essa a mais sábia de suas peças.

Provavelmente, este motivo fez com que, entre 420 e 417 a.C., Aristófanes escrevesse a sua segunda versão, da peça inteira ou da parábase, não se sabe ao certo, na qual faz a sua despedida como poeta sábio, conselheiro da cidade, reconhecendo não ser mais visto como o único mestre.

Segundo K. J. Dover (1972: 103), nos anapestos da parábase, o uso do pronome “eu” e do verbo na primeira pessoa do singular pretende reforçar a voz do poeta, que tem uma queixa a fazer contra os espectadores. Ao mesmo tempo, é esse o principal indicativo de uma reescritura da peça, porque são versos que jamais poderiam ser ditos em uma primeira encenação, como falar do fracasso ocorrido no passado:

Corifeu

Espectadores, vou dizer-vos a verdade sem reboços.
Sim, em nome de Dioniso, o que me criou.
Tomara eu possa vencer e ser considerado um bom poeta,
assim como é verdade que vos julguei espectadores sagazes
e esta a mais engenhosa de minhas comédias
e achei conveniente fazer-vos prová-la em primeiro lugar,
esta peça que me deu o maior dos trabalhos.
Mas depois, bati em retirada, vencido por homens grosseiros
eu que não o merecia. É isso que vos censuro,
a vós que sois inteligentes, em cuja homenagem tanto me esforcei.
Mas, mesmo assim, espontaneamente, nunca hei de trair os espertos.
(v. 518-27)

Curiosamente, essa (re)escritura d’*As Nuvens* pode ser considerada uma espécie de carta testamento, através da qual o poeta pretendia modificar o julgamento do povo ateniense e, de alguma forma, resgatá-la para a posteridade. Mas, apesar do tom confessional, devemos lembrar que é um texto ficcional e, em nenhuma hipótese, podemos afirmá-lo como verdadeiro. Lendo os anapestos, parece-nos existir uma relação ideal e equilibrada na qual poeta, obra e público estariam em um mesmo nível intelectual, todos sábios, *sophoi*.

Segundo Duarte (2000: 140), até o vocabulário dos anapestos foi muito bem escolhido, por exemplo, “o verbo *sophízomai*, que é derivado de *sophós*, sábio, significa agir sabiamente, mostrar habilidade, mas também agir ou falar como sofista (...) para falar de sua peça (...) o comediógrafo se apropria da retórica sofista”, que é o tema d’*As Nuvens*.

Na intenção de abrandar sua crítica aos espectadores, o comediógrafo lembra como a peça *Os Convivas*²⁸ foi bem recebida pelos atenienses, aquele mesmo público que aplaudira a comédia anterior, agora rechaçava *As Nuvens*. Apesar de os temas serem semelhantes, os espectadores não souberam apreciar a nova peça:

²⁸ Esta peça também não chegou até nós.

Corifeu

Desde que, neste mesmo lugar, o Sensato e o Pervertido
receberam os maiores elogios de homens aos quais é até doce falar,
e eu – por ser ainda virgem e não ter o direito de parir –
expus a minha criança, que uma outra donzela recolheu e adotou
e vós generosamente nutristes e educastes,
desde esse tempo, tenho penhores sinceros da vossa opinião.
Agora então, como aquela famosa Electra, esta comédia
veio ver se poderá encontrar em algum lugar espectadores tão inteligentes.
De fato, quando vir, há de reconhecer os cachos do seu irmão...
(v. 528-36)

A comédia *Os Convivas* falava também sobre educação, mas, dessa vez, trazia dois irmãos “o Sensato e o Pervertido”, que representariam respectivamente a antiga e a nova educação, pois foram educados de forma diferente por seu pai ou tutor. Duarte (2000: 141) afirma que “o comediógrafo parece querer materializar os Argumentos Justo e Injusto, cuja abstração poderia ter causado a rejeição à sua comédia, através da associação com personagens de carne e osso, como os irmãos Sensato e Pervertido”. Logo, o poeta ressalta a inteligência do público que soube admirar anteriormente uma peça do mesmo cerne da que mais recentemente fora representada.

Em seguida, o poeta faz uma descrição de alguns recursos utilizados na comédia, fingindo desprezar aquilo que ele afirma ser a preferência de um público medíocre:

Corifeu

Observai como esta comédia é naturalmente sensata; pela primeira vez
não se apresentou depois de costurar diante de si um penduricalho
de couro grosso e ponta vermelha para provocar o riso das crianças.
Não ridiculariza os carecas e não dança o “kórdax”;
nem se trata de um velho que recita os versos
e bate com o bastão no parceiro, disfarçando gracejos indecentes
nem se precipita em cena carregando tochas, nem grita uh!, uh!...
Mas veio confiada em si mesma e nos seus versos.
(v. 537-44)

Mas, quase tudo o que foi dito nos versos anteriores está na peça *As Nuvens* e, certamente, provocaria muitas gargalhadas, pois não seria esperado pelo público. Estrepsíades, ao ser interrogado por Sócrates sobre os seus pensamentos, diz não ter “nada, exceto este ‘pau’ na mão direita” (v. 734). Possivelmente, nessa cena, Estrepsíades seguraria o falo “de couro grosso e ponta vermelha” (v.539), que era costurado sobre a vestimenta usada pelos atores. Quanto a bater no parceiro, Estrepsíades pede uma vara ao seu escravo para afugentar o segundo credor que chega à sua casa (v. 1296-302); em seguida, Fidípides surra o pai, que surge em cena gritando “Ai, ai!” e se

queixando aos vizinhos (v. 1321ss.). E, ao final da peça, Estrepsíades carregando uma tocha, põe fogo no “pensatório”, enquanto os discípulos saem gritando (v. 1490ss.).

Fazendo uso da ironia, Aristófanes ri de tudo, ri dele mesmo e dos artifícios que ele próprio usa. Depois de criticar aquilo que o público gosta, o poeta ataca os comediógrafos rivais, citando ações reprováveis nesses:

Corifeu

E eu, sendo um poeta dessa categoria, não me envaideço
nem procuro enganar-vos representando duas ou três vezes os mesmos assuntos,
mas sempre me adestro com habilidade, introduzindo novos recursos,
totalmente diversos uns dos outros e todos engenhosos.
Eu, quando Cleão era poderoso, golpeei-o no ventre,
mas não tive a audácia de pisoteá-lo de novo, quando se achava prostrado no chão...
Mas os outros, porque Hipérbolo uma vez recebeu um golpe,
sempre espezinham o coitado e a sua mãe...
Primeiro Êupolis, o perverso, puxou para cena o seu *Maricas*
depois de estropiar os meus *Cavaleiros*,
acrescentando uma velha bêbada por causa do “kórdax”,
aquela que Frínico tinha apresentado outrora, aquela que a baleia ia comer...
Depois Hermipo fez novamente uma peça contra Hipérbolo
e já todos se encarniçam contra Hipérbolo,
imitando as minhas imagens das enguias...
(v. 545-59)

Nesse momento, além do autoelogio, o poeta critica ferozmente seus adversários, atingindo principalmente Êupolis, a quem Aristófanes acusava de ter plagiado *Os Cavaleiros* com a peça *Maricas*. Todavia, algumas críticas são também cabíveis a ele que teria falado de Cleão mesmo após a sua morte, na parábase d’*A Paz*, e mencionado diversas vezes Hipérbolo, inclusive n’*As Nuvens* (v. 623-26; 874-76; 1063-66). Nos três últimos versos da parábase, Aristófanes critica aqueles que se divertem com as peças de seus adversários:

Corifeu

Quem ri desses gracejos, que continue não se divertindo com os meus.
Mas se achais alguma graça em mim e nas minhas invenções,
para o futuro haveis de parecer homens de bom senso.
(v. 560-62)

O comediógrafo é enfático em mostrar-se superior aos seus rivais assim como superiores serão os espectadores que suas peças apreciarem. De acordo com O’Regan, “preferindo Aristófanes,

nós celebramos não só a sua inteligência mas a nossa própria”²⁹. Apropriando-se da retórica sofisticada, o poeta inicia esses últimos versos com um pronome indefinido “quem”, que designaria qualquer um, e os termina com um (subentendido) pronome pessoal “vós”, qualificando como sensatos esses poucos que o escolherem.

Neste segundo momento, durante a parábase, o corifeu mostra a originalidade da criação poética de Aristófanes, fazendo duras críticas aos outros comediógrafos e ridicularizando vários artifícios e artefatos utilizados na composição de uma comédia.

De acordo com o exposto, conclui-se que a peça *As Nuvens* apresenta aspectos importantes sobre a arte do poeta cômico e serve de material para o estudo de sua poética.

Referências:

ARISTÓFANES. *As Nuvens*. Tradução: Gilda M. R. Starzynski. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

_____. *As Nuvens*. Tradução: Junito de S. Brandão. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.

ARISTOPHANES. *Clouds*. Introduction and commentary by K. J. Dover. Oxford: Oxford, 1968/2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

DOVER, K.J. *Aristophanic Comedy*. Berkeley: California, 1972.

DUARTE, Adriane Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP, 2000.

O'REGAN, Daphne Elizabeth. *Rhetoric, comedy, and the violence of language in Aristophanes' Clouds*. New York: Oxford University Press, 1992.

²⁹ O'Regan (1992: 73): “in preferring Aristophanes, we permanently mark not only his intelligence but our own”.

**A QUESTÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NA LITERATURA DOS PAÍSES
AFRICANOS LUSÓFONOS.**

Francisco Elder Freitas VIDAL
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Nos países africanos de língua portuguesa, a temática da identidade nacional no universo literário tem assumido um papel bastante relevante nas últimas décadas. Compreender este fenômeno é algo que vai muito além de uma simples investigação das historiografias literárias dessas nações, pois também envolve diálogos com outras áreas de estudo como a filosofia, a política, a sociologia, a cultura e a antropologia. Logo, o presente artigo busca investigar a gênese da identidade nacional, sua sedimentação em solo europeu, suas transposições para o cenário pós-colonial africano, e por último, principalmente, suas implicações nas criações literárias dos autores africanos que optaram pelo desenvolvimento desse tema. Com o auxílio de estudiosos como Stuart Hall, Edgar Morin, Benedict Anderson, Eric Hobsbawn, Ernest Renan, Homi Bhabha, Albert Memmi, Anthony Appiah, Rita Chaves e Tânia Macêdo, buscaremos compreender os percalços

observados nas interfaces das relações estabelecidas entre a identidade nacional e a literatura dos países africanos lusófonos.

Palavras-chave: Identidade Nacional. Literatura. África.

As origens da identidade nacional se confundem com a formação, na Europa, de uma nova ordem política instalada a partir da derrubada do “Ancien Régime” pela Revolução Francesa de 1789. No seguinte trecho escrito pelo padre francês *Augustin Barruel* (*Apud* KAMENKA, 1976, p. 8), antijacobino e criador do termo nacionalismo, nos deparamos com um dos primeiros registros sobre os sentimentos e as ações que permeiam a relação entre o indivíduo e a nação:

No momento em que se reuniram em nações, os homens deixaram de reconhecer-se uns aos outros por um nome comum. O nacionalismo, ou amor à nação (*l'amour national*), tomou o lugar do amor à espécie humana em geral (*l'amour general*) [...] Tornou-se uma virtude expandir o próprio território às custas daqueles que não pertenciam ao mesmo império. (BARRUEL, *apud* KAMENKA, 1976, p. 8).

De acordo com Barruel, percebe-se que, com o surgimento do Estado moderno derivado do pensamento revolucionário burguês europeu setecentista, o homem abdica de uma identidade mais universal, capaz de igualá-lo facilmente ao seu semelhante, para se dedicar a um projeto de construção de uma identidade cultural nacional, que mesmo sendo coletiva, lhe assegure uma certa singularidade simbólica capaz de diferenciá-lo dos demais membros de outras nações.

Edgar Morin, em *Cultura e barbárie europeias* (2009), contrariando um pouco essa visão utópica do padre francês que apresenta o homem anterior à formação do estado burguês como alguém mais atrelado a uma identidade de cunho universalista, afirma que a nossa relação com as identidades culturais não se inicia com a instalação do estado burguês. A modernidade apenas aperfeiçoou o modo de agrupar populações tão diversas sob a mesma insígnia identitária. Antes dela, identidades culturais, como as tribais e as religiosas, já faziam o homem exercitar, corriqueiramente, a sua capacidade de se reconhecer como membro de uma coletividade.

É importante salientar que ao observarmos a constituição do estado-nação europeu, percebemos que três elementos se destacam nesse processo: território, governo e povo. As relações estabelecidas entre eles compõem a força motriz de sustentação do estado moderno, pois para a existência do segundo faz-se necessária uma clara delimitação dos demais. Também é válido destacar que é a partir deles que Alemanha, França e Grã-Bretanha elaboraram os seus conceitos de

nacionalidade e cidadania, ambos considerados intercambiáveis quando utilizados para significar o atributo nominal e substantivo dos membros de um estado-nação.

Eric Hobsbawn, em *Nações e nacionalismo desde 1780*, ao investigar os critérios utilizados para a construção da nacionalidade, afirma que:

As tentativas de se estabelecerem critérios objetivos sobre a existência de nacionalidade, ou de explicar por que certos grupos se tornaram nações e outros não, frequentemente foram feitas com base em critérios simples como a língua ou a etnia ou em uma combinação de critérios como a língua, o território comum, a história comum, os traços culturais comuns e outros mais. (HOBSBAWN, 1990, p. 15).

É também notório ressaltarmos que o conceito de nacionalidade guarda uma estreita relação com o sentimento de pertença de um indivíduo a uma determinada comunidade, que didaticamente a denominaremos de nação, e, conseqüentemente, com a identidade cultural nacional. Segundo Benedict Anderson,

A nação é imaginada como limitada porque até a maior das nações, englobando possivelmente mil milhões de seres humanos vivos, tem fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais se situam outras nações. Nenhuma nação se imagina a si própria como tendo os mesmos limites que a humanidade. Nem, os nacionalistas mais messiânicos têm o sonho de um dia todos os membros da espécie humana integrarem a sua nação da forma como era possível, em certas épocas, por exemplo, os cristãos sonharem com um planeta inteiramente cristão. (ANDERSON, 2005, p. 26).

Johann Gottfried Herder, primeiro filósofo do nacionalismo moderno, no *On the New German Literature: Fragments* (1767), já apontava a língua e a literatura como elementos de destaque na confecção da identidade de uma nação. Para ele, a língua, tanto na modalidade falada quanto na escrita, é um código que ao ser compartilhado com o outro tem a capacidade de transformá-lo num igual. Logo, à medida que aumenta o número de pessoas que usufruem desse código, mais fortalecido fica o estado nacional que o adotou como idioma oficial e, sobretudo, mais soberana fica a identidade cultural desse grupo. Já a literatura, além de contribuir para a consolidação do código, também interfere no imaginário coletivo através da criação de mitos e heróis compromissados com a disseminação dos ideais nacionalistas. Por volta de 1770, esse pensamento de Herder inspirou na Alemanha o surgimento do grupo “Sturm und Drang”, caracterizado pelo estudo das imbricações entre história e literatura na constituição da obra literária. Suas abordagens, tanto de crítica literária quanto de história literária, sempre se davam através da

construção de um intenso diálogo com os aspectos culturais e históricos formadores da nação. (Cf. APPIAH, 2010, p. 81).

Ernest Renan, importante historiador francês do século XIX, em seu clássico ensaio *Qu'est ó qu'une nation?*, afirma que a posse partilhada de um rico patrimônio de memórias, a realização de um longo passado de esforços, sacrifícios e devoção, e o culto dos ancestrais são ações indispensáveis ao processo de construção de uma identidade nacional. Para ele, “a existência de uma nação é um plebiscito cotidiano” (STOLCKE, *apud* MAGGIE; REZENDE, 2001, p. 420), pois todos os dias selecionamos ou abandonamos fatos e símbolos na tentativa de mantermos a unidade da memória nacional.

Maurice Halbwachs, em *A Memória coletiva* (2006), ao analisar a construção das memórias grupais, pilares das identidades coletivas, afirma que:

Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço. Não podemos reunir em um único painel a totalidade dos eventos passados, a não ser tirando-o da memória dos grupos que guardavam sua lembrança, cortar as amarras pelas quais eles participavam da vida psicológica dos ambientes sociais em que ocorreram, deles não reter somente o esquema cronológico e espacial. Não se trata mais de revivê-los em sua realidade, mas de recolocá-los nos contextos em que a história dispõe os acontecimentos, contextos esses que permanecem exteriores aos grupos, e defini-los cotejando uns com os outros. (HALBWACHS, 2006, p. 106-107).

Segundo o sociólogo francês, há uma lógica da percepção, pautada nos valores sociais, que se impõe ao grupo e o auxilia a entender e convencionar todas as noções que lhe são trazidas do mundo exterior. No caso do grupo que vive sob a égide da identidade nacional, percebemos que, embutidos nessa lógica, estão elementos como um longo inventário de emblemas, as datas, os hinos, os heróis, a história e a literatura oficiais, ou seja, um arsenal simbólico capaz de assegurar aos membros dessa coletividade uma maior lealdade entre eles.

Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, ao meditar sobre a lealdade e a identidade das coletividades, explica que:

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de teto político do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas. (HALL, 2006, p. 49).

Com base nisso, percebemos que Hall, ao citar Gellner, ratifica a existência, no Estado-nação, de um “teto político” responsável pela confecção de símbolos e representações que ajudam, significativamente, na configuração da identidade cultural nacional. Também é nesse “teto” que se origina um discurso produtor de sentidos capaz de influenciar e organizar os indivíduos sob a insígnia da nação. Para a composição desse discurso, alguns elementos são vistos como essenciais para despertar no sujeito a noção de pertencimento ao que Benedict Anderson chama de comunidade culturalmente imaginada. São eles: a narrativa da nação, bastante difundida na imprensa e nos livros de literatura e história oficial; a ênfase na tradição e nas origens, mostrando que há traços da identidade nacional que são atemporais e sempre estarão embutidos nas atitudes de seus membros; o mito fundacional, responsável pela sedimentação de uma história construída sobre fatos, muitas vezes, sem comprovação científica e, por conseguinte, muito mais próximos do território da ficção; e por último, a ideia de um povo puro, descendente, muitas vezes, dos personagens do mito fundacional.

Portanto, dentre todos os elementos citados como importantes para a sedimentação do discurso da identidade nacional, selecionamos a literatura como o mais relevante porque é através dela, de seu arsenal alegórico e simbólico, que os problemas que envolvem a identidade nacional, gerados no seio da identidade individual, conseguem se apresentar de forma mais sólida e visível.

Concomitante ao processo de desenvolvimento das identidades nacionais e, conseqüentemente, de suas literaturas, surge, na segunda metade do século XIX, no continente europeu, um desejo expansionista intercontinental denominado de neocolonialismo que passa a enxergar África e Ásia como principais alvos de seus anseios imperialistas, iniciando a partir desse momento uma nova fase da globalização. Entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885, nações europeias como Portugal, França, Grã-Bretanha, Alemanha, Espanha, Itália, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suécia e Alemanha, e a nação americana dos Estados Unidos, todas ávidas por matérias-primas e novos territórios, resolveram fazer uma Conferência em Berlim para estabelecer as regras de ocupação do continente africano, desrespeitando completamente as fronteiras naturais, étnicas e culturais já existentes naquele continente.

Sob a falsa égide de uma política expansionista de valores civilizatórios, os países imperialistas europeus iniciaram uma das etapas mais sangrentas da história da África. Envoltos

pela bandeira da cultura, mas nutridos pelo espírito da barbárie, como afirma o pensador Edgar Morin, em *Cultura e Barbárie Europeias*, os colonizadores europeus implantaram uma política neocolonial devastadora que só chegou ao fim nas últimas décadas do século XX. (Cf. MORIN, 2009, p. 16-17).

Ao demonstrar amplo interesse em menosprezar os valores culturais das etnias locais para que estas se reconhecessem como inferiores e passíveis de dominação, a política imperialista europeia rapidamente forjou para si uma identidade dominadora capaz de lhe conferir amplos poderes políticos, econômicos e culturais nos territórios coloniais. Alberto Memmi, em *Retrato do colonizado*, destaca que para o colonizador europeu, soldado do imperialismo:

Aceitar a si mesmo como colonizador seria essencialmente, como dissemos, aceitar-se como privilegiado não legítimo, isto é, como usurpador. O usurpador, é claro, reivindica seu lugar, e, quando necessário, o defenderá por todos os meios. Ele reivindica, porém, como admite, um lugar usurpado. Isso significa que admite, no próprio momento em que triunfa, que dele triunfa uma imagem que ele mesmo condena. Sua vitória de fato jamais o preencherá: resta-lhe inscrevê-la nas leis e na moral. Seria necessário para isso que convencesse os outros, se não a si próprio. Ele precisa, em suma, lavar-se de sua vitória, e das condições em que ela foi obtida. Daí sua obstinação, espantosa em um vencedor, em relação a aparentes futilidades: ele se esforça para falsificar a história, faz com que os textos sejam reescritos, apagaria memórias se necessário. Qualquer coisa, para conseguir transformar sua usurpação em legitimidade. (MEMMI, 2007, p. 90).

Através disso, podemos inferir que para validar o seu projeto expansionista neocolonial, as nações imperialistas europeias fizeram uso de uma gama de recursos ilícitos para justificar o seu poder sobre a vida dos colonizados. O falseamento de dados históricos, a aleivosa integração da população local a uma identidade nacional de matriz europeia, a alteração de topônimos, a supervalorização de sua cultura em detrimento das locais e a disseminação de uma mitologia e de uma literatura que sempre o apontavam como um heróico desbravador foram alguns dos recursos utilizados pelo colonizador europeu para ratificar a sua política.

Não obstante, é importante enfatizar que dentre todos os elementos citados, a literatura demonstra ser aquele onde todos os demais se refletem, pois é nela que as ideologias do colonizador abandonam o plano da abstração para tomar forma e sentido no mundo real.

Desde o advento do Estado-nação europeu no século XVIII, a literatura tem se mostrado como um dos principais espelhos dos processos políticos de construção da identidade nacional. Através de gêneros como o romance histórico, surgido no final do século XVII e consolidado no

século XIX pelos trabalhos de autores como Walter Scott, Manzoni, Hugo, Dumas, Tolstói e outros, suas páginas têm abrigado mitos e heróis bastante compromissados com a disseminação das ideologias nacionalistas.

Na América oitocentista, o romance histórico foi indispensável ao trabalho de construção da identidade nacional das ex-colônias europeias no período pós-independência. No Brasil, a literatura produzida por José de Alencar é um exemplo clássico dessa época. Em obras como *O Guarani* e *Iracema*, o autor romântico criou mitos e simbologias que muito auxiliaram na edificação de uma literatura de viés nacionalista. Porém, é importante ressaltarmos que, mesmo se preocupando com a explicação da gênese de sua nação, Alencar não conseguiu se desvencilhar do arsenal ideológico herdado da convivência com o colonizador português.

Em *O Guarani*, por exemplo, D Antônio de Mariz, o colonizador português, é apresentado como o detentor de uma cultura superior a quem Peri, o indígena, deve obediência e servidão. Ou seja, europeu e nativo não recebem um tratamento dialético, pois o segundo almeja, incondicionalmente, a posição do primeiro, procurando jamais contrariá-lo. Sobre essa questão, Alfredo Bosi afirma que

Na sua representação da sociedade colonial dos séculos XVI e XVII, Alencar submete os polos nativo-invasor a um tratamento antidialético pelo qual se neutralizam as oposições reais. O retorno mítico à vida selvagem é permeado, no *Guarani*, pelo recurso a um imaginário outro. O seu indianismo não constitui um universo próprio, paralelo às fantasias medievistas europeias, mas funde-se com estas. A concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um ímã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los (BOSI, 1992, p. 180).

Na África da segunda metade do século XX, após a expulsão do colonizador, também é a literatura que vai refletir, com maior clareza, a incessante busca das nações por uma identidade. Em Angola, país africano que viveu sob o domínio português até 1975, autores como Luandino Vieira e Pepetela transformaram seus romances em importantes arenas de discussão acerca do tema da identidade nacional. Nas páginas de suas literaturas, eles procuraram mostrar que as visões veiculadas pelo europeu sobre Angola eram distorcidas, estereotipadas e calcadas num pensamento eugenista que sempre descrevia a população daquele país como um grupo uniformemente exótico, aculturado, pagão e inferior.

Contrariando o raciocínio romântico alencarino que colocava o europeu como modelo a ser almejado pelo nativo, os autores angolanos contemporâneos da independência, influenciados pelo gosto estético e formal da geração neorrealista da literatura brasileira, uma geração herdeira das conquistas formais e estéticas da geração de 22, ou seja, formada por autores que romperam com o ufanismo e o nativismo idealista comuns aos escritos românticos e aliaram suas obras aos grandes debates políticos de seu tempo, pautaram seus escritos na relação antitética entre colonizado e colonizador, não reservando àquele a mera condição de servo que almeja a condição deste.

Portanto, conforme Manuel Ferreira, em *O discurso no percurso africano* (1989), a produção de autores do modernismo brasileiro como Graciliano Ramos e Jorge Amado, ambos vinculados à disseminação de uma literatura engajada e preocupada com a discussão das mazelas do país, serviu de modelo e inspiração para muitos autores angolanos que passaram a enxergar a literatura como uma importante arma de combate à exploração colonial. Através da leitura de obras como *Vidas Secas* e *Jubiabá*, os escritores angolanos passaram a compreender com mais clareza as relações entre oprimidos e opressores, e começaram a fazer as primeiras adaptações dessa visão dicotômica para a literatura de seu país, reunindo os colonizados em torno de uma identidade comum, a de angolanos, e os colonizadores em torno de outra, a de estrangeiros.

No entanto, compreender essa unidade do grupo dos colonizados, que deu origem à identidade nacional angolana transposta para a literatura, como há e indivisível é um grave engano quando se trabalha com a África pós-colonial. Além das várias etnias angolanas, portugueses pobres e oprimidos, enganados pelas políticas imperialistas de Salazar, e outros, vítimas das perseguições deste ditador, também contribuíram para aumentar o grupo dos colonizados, invalidando assim a simples representação literária de uma perspectiva maniqueísta na análise da formação da identidade nacional angolana no período pós-independência.

Logo, acreditamos que para se compreender os diversos problemas atrelados a condição identitária das nações africanas lusófonas faz-se necessária, antes de tudo, a compreensão de suas letras literárias, pois é através delas que podemos reinterpretar pelo viés alegórico as diferentes mutações socioculturais experimentadas por estas nações. No presente artigo, buscamos elencar os pontos mais significativos dessa aliança entre o real e o ficcional, não a fim de propor a construção de respostas definitivas, mas de suscitar o desejo de descoberta de novas veredas científicas capazes de elucidar pontos ainda obscuros dos trajetos da literatura nessas nações.

Referências:

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. Lisboa: Edições 70, 2005.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de mau pai**: a África na filosofia da cultura. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

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

FERREIRA, Manuel. **O discurso no percurso africano I**. Lisboa: Plátano, 1989.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu Silva et Guaciara Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWN, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Trad. Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KAMENKA, E. Political nationalism: the evolution of an Idea. *In*:_____. (Org.). **Nationalism**: the name and evolution of an Idea. Nova York: St. Martin's Press, 1976.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MORIN, Edgar. **Cultura e barbárie europeias**. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

STOLCKE, Verena. A “natureza” da nacionalidade. *In*: MAGGIE, Ivone; REZENDE, Claudia Barcellos(Orgs.) **Raça como retórica: a construção da diferença**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001. P. 409-439.

**A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE
THE ROAD, DE CORMAC MCCARTHY**

Francisco Romário NUNES
Carlos Augusto Viana da SILVA
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre a adaptação fílmica do romance *The Road* (2006), do escritor Cormac McCarthy, discutindo a forma como a violência é representada nas telas. A narrativa se passa no meio oeste dos Estados Unidos e tem como as principais personagens um pai e seu filho. Eles caminham em um espaço pós-apocalíptico, onde o canibalismo e os suicidas estão em toda parte. McCarthy escreve uma narrativa em que a violência é uma força destrutiva das relações humanas. Com o título homônimo, o romance de McCarthy foi adaptado para o cinema em 2009, com a direção de John Hillcoat. A hipótese que consideramos é que o tema da violência tem papel importante em ambas as narrativas, sendo que, na adaptação, ele funciona na geração de conflitos, e reforça a reflexão sobre as práticas da violência na sociedade contemporânea. Para embasarmos este estudo, contaremos com teóricos dos Estudos da Tradução (EVEN-ZOHAR, 1990; LEFEVÈRE, 2007); com teóricos sobre representação da violência na literatura e no cinema

(GINZBURG, 2012; HIKIJI, 2012); e, por fim, discutiremos a respeito dos Estudos de Adaptação (STAM, 2004; CATTRYSSSE, 1992).

Palavras-chave: Literatura. Adaptação. Violência.

Introdução

A partir da década de 1990, a teoria de Cattrysse (1992) coloca a adaptação cinematográfica como uma forma de tradução. Os Estudos de Tradução que sempre concernia à investigação literária passaram, portanto, a dialogar com os Estudos de Adaptação, tendo o filme, entre outras formas artísticas como a música e a pintura, também, como objetos de estudos.

Nosso intuito é investigar a obra *The Road* (2006), do escritor estadunidense Cormac McCarthy, e sua respectiva adaptação com título homônimo para o cinema em 2009, dirigido por John Hillcoat. Diante do contexto de violência que ambas as obras apresentam, daremos um foco maior, nesse tema, retratando como a adaptação corrobora a reflexão destas práticas na sociedade contemporânea. Para tanto, utilizaremos os estudos de Ginzburg (2012) e Hikiji (2012), que trabalham com a violência na literatura e em filmes respectivamente.

A tradução como diferença e a adaptação como tradução

Com a introdução dos estudos desconstrucionistas, vinculado, principalmente, à figura de Jacques Derrida, a ideia da “essência” da obra é posta em questionamento, já que, o valor de uma obra de arte não seria intrínseco a ela, mas atribuído por vozes dentro de um contexto social. Baseada na teoria de Derrida, Rosemary Arrojo discorre a respeito da tradução, destacando-se como uma das principais teóricas acerca deste tipo de estudo no Brasil. Segundo a pesquisadora,

[...] a tradução seria teórica e praticamente impossível se esperássemos dela uma transferência de significados estáveis; o que é possível – o que inevitavelmente acontece, a todo momento e em toda tradução – é, como sugere o filósofo francês Jacques Derrida, “uma transformação: uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro” (ARROJO, 1992, p. 42).

Desta forma, a prática da tradução começa a ser vinculada à diferença. Assim sendo, uma tradução não é um texto equivalente, mas um texto outro, que dialoga de forma intertextual, mas

que muitas vezes difere, principalmente, por conta da mudança de contexto ou de época para ao qual é traduzido.

Se pensarmos a literatura como um Polissistema, isto é, composto de vários sistemas – político, social, histórico – de acordo com a abordagem de Itamar Even-Zohar (1992), faz sentido pensar que esta diferença atribuída à tradução ganha diversos contornos, posto que em outro sistema literário, através do papel da tradução, uma literatura considerada periférica, pode ganhar legitimidade e ocupar o centro do sistema de chegada, modulando e transformando este sistema. Neste caso, “a distinção entre uma obra traduzida e uma obra original em termos de comportamento literário é a função da posição assumida pela literatura traduzida em um período determinado.”³⁰ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 50). Portanto, a posição da literatura traduzida depende das relações que ela tem no Polissistema, sendo que o que lhe distingue é a função que pode assumir em algum momento, podendo inclusive desenvolver ou enfraquecer o sistema local, ao qual se insere.

É nesse sentido que, o conceito de Reescritura, postulado por André Lefevère (2007), dialoga com as Teorias dos Polissistemas. Segundo o estudioso, “A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética [...]” (2007, p. 11). Logo, ela pode ser manipulada dentro de um contexto, a fim de estabelecer interesses tanto poético, como ideológico. Portanto, o que pode ocorrer com a literatura traduzida dentro do sistema de chegada é que,

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época (LEFEVÈRE, 2007, p. 23).

De acordo com a teoria de Cattrysse (1992, p. 53-54), uma extensão do conceito de tradução e uma abordagem no plano do estudo do filme-adaptação podem nos trazer novas percepções dentro dos padrões fundamentais de comunicação, tanto no filme como na tradução. Assim como sua aplicação à Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1970) nos ajudaria também a entender os processos pelos quais as práticas de adaptação passam, principalmente em relação aos sistemas culturais, políticos e econômicos que moldam a forma de criação de uma narrativa cinematográfica.

³⁰ [...] the distinction between a translated work and an original work in terms of literary behavior is a function of the position assumed by the translated literature at a given time (tradução nossa).

Dentro desta instância, na visão de Cattrysse (1992, p. 55), é preciso verificar as políticas de seleção que fazem com que uma obra literária seja transmutada ao cinema, as próprias políticas de adaptação dos objetos selecionados e o modo como estes filmes-adaptações funcionam dentro do contexto cinematográfico, e as relações que pode haver entre as políticas de seleção e a função/posição que o filme adaptado tem dentro do seu contexto.

De acordo com Cattrysse (1992, p. 62), é preciso entender a adaptação fílmica a partir de três procedimentos: primeiro, encontrar e explicar as relações entre práticas discursivas com seus contextos (políticos, sociais, culturais etc.); segundo, entender quais as práticas que tem funcionado como adaptação, paródia, tradução etc.; e terceiro, explicar porque estas práticas ocorreram do seu modo. O diálogo entre as práticas de adaptação e os outros sistemas de signos se faz relevante, tendo em vista que seus conceitos interagem e um pode influenciar o outro. No entanto, é importante perceber que tratamos aqui de linguagens diferentes, e cada qual tem suas normas e regras que perfazem o processo de criação. O que defendemos é um equilíbrio entre as partes, um modelo de comparação adequado as diferentes modalidades sem julgamentos de valores ou preconceitos, observando as relações que a imagem possui com o texto.

Durante o processo de adaptação de um romance, por exemplo, decisões são tomadas a fim de alcançar certa textura, criando assim uma nova interpretação. Stam afirma:

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. 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 (STAM, 2008, p. 20, grifo do autor).

Neste âmbito, é questionável o conceito de fidelidade na linguagem cinematográfica. Uma adaptação compreende um amálgama de signos e suas combinações geram uma sequência de movimentos que objetivam uma linguagem, exigindo uma leitura por parte do espectador. O que temos, portanto, é um entrecruzamento de elementos que juntos compõem mais um campo de estudo. É interessante pensar ainda a questão da intertextualidade como uma possível alternativa a própria noção de fidelidade, entendendo que os gêneros interagem entre si. Por fim, uma obra pode ser fiel, não com relação a um texto anterior, mas ao sistema que ele vai fazer parte.

É inegável o papel que os Estudos de Tradução tiveram em ajudar a compreender como uma adaptação funciona em determinado contexto sócio, histórico e cultural. A palavra e a imagem estão em constante transformação, mas isso ocorre graças aos sujeitos que utilizam estas ferramentas para a criação artística. Com base nestas discussões, nos perguntamos: como o tema da violência é apresentado no romance de McCarthy e no filme dirigido por Hillcoat? E qual a relação entre estas obras?

O tema da violência na literatura e no cinema

A discussão sobre esse tema parte da leitura das obras do escritor estadunidense Cormac McCarthy, principalmente do romance *The Road*. É constante nos textos deste autor e, em especial no livro em análise, a ocorrência de atos violentos por personagens que matam, mutilam e tornam-se canibais. A partir destas leituras, percebemos muitas outras narrativas que abordam este tema, e contribuem para entender como e porque o ser humano comete tantos atos danosos consigo mesmo.

Se vincularmos esta discussão ao aspecto histórico, compreendemos que a humanidade edificou os seus pilares a base de guerras, holocaustos, homicídios etc., enfim, com o uso da violência. Deste modo, é necessário “observar a capacidade de destruição coletiva demonstrada no passado” (GINZBURG, 2012, p. 09). A construção histórica de boa parte das nações se deu a partir de ações marcadas pela prática da força, de crimes contra os direitos humanos.

Para Ginzburg “o mundo em que vivemos está constituído de tal modo que apresenta um ritmo de estímulos violentos capaz de gerar monumentais níveis de estresse, ansiedade e insegurança” (2012, p. 23). A prática da violência tornou o ser humano frágil, fragmentado, em que o medo o impede de agir e usufruir da vida social. Assim, justifica-se, enquanto artes que interpretam a realidade, o uso da literatura e do cinema para investigar e refletir sobre os modos de vida no mundo contemporâneo, tão vinculado ao medo da violência.

O romance *The Road* é um exemplo em que os relacionamentos humanos estão ameaçados. A narrativa se dá em um espaço pós-apocalíptico, onde um pai e seu filho empreendem uma jornada no Oeste americano em busca de um abrigo onde possam reestruturar a vida social. No entanto, a estrada por onde os personagens percorrem não é segura, pois existem canibais que caçam e comem o que encontram.

Implicitamente, podemos conjecturar que o romance de McCarthy nos dá uma leitura histórica de como os Estados Unidos foram configurados. As guerras contra os índios, os mexicanos e a própria guerra civil, dizem muito a respeito da constituição desta nação. O derramamento de sangue impregnou a história dos Estados Unidos e, não há como recontá-la sem mencionar estes acontecimentos.

Na literatura, “a estética da violência trabalha com o movimento tenso entre a vida e a morte, que admite recursos como a fragmentação, o grotesco, o abjeto e o choque.” (GINZBURG, 2012, p. 28-29). Esta estética lida, também, com a construção de imagens que interpretam a sociedade em que está inserida.

A literatura apresenta conteúdos históricos, políticos e socioculturais por meio da ficção para dizer da sociedade presente. A violência é um tema recorrente nos textos literários, assim também como no cinema, e dependendo de como é expressa, pode fazer uma crítica às convivências humanas, ou reforçar um sistema vigente a fim de propósitos repressores.

O cinema, como a arte da imagem em movimento, tem papel importante na investigação da violência no contexto contemporâneo e, sua capacidade de reprodução, torna esta linguagem ainda mais instigante para entender os processos de representação deste tema.

O cinema incorpora em sua estrutura: o som, a pintura e, a própria literatura. Isto implica que a sétima arte se configura de forma híbrida com referências de várias outras expressões artísticas. A violência, no sistema cinematográfico, vem sendo expressa desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière, até se tornar tema em muitos filmes hollywoodianos, principalmente através de cineastas como Alfred Hitchcock, Quentin Tarantino, John Hillcoat, os irmãos Coen, entre muitos outros, que utilizam esta estética na produção de suas obras.

De acordo com Hikiji, imagens com violência no cinema “são flagrantes de nosso imaginário, documentam uma sensibilidade contemporânea, provocam essa sensibilidade” (2012, p. 173). Para isso, filmes podem usar de uma violência simbólica, para criticar ou fazer referências a algo.

No Brasil, por exemplo, o cineasta Glauber Rocha, foi quem mais utilizou a estética da violência para argumentar contra a situação colonial que o país viveu. Para Glauber, “a estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária.” (ROCHA Apud XAVIER, 2007, p. 184). Os filmes de Glauber possibilitam esta leitura pela luta por uma consciência nacional e sela uma

produção artística irônica que pressupõe esquemas de fragmentações de imagens e sons, enfim, excessos que são metáforas para perceber os sistemas sociais e políticos vigentes na época.

Logo, a violência se insere em diferentes formas no meio cinematográfico. É interessante pensar que o cinema pode ter herdado essa característica de expressar a violência da própria literatura. Hikiji acentua que, “a tradição violenta do cinema norte-americano, que se expressa nos *westerns* e policiais, passando pelo cinema de catástrofes naturais e sobrenaturais, por sua vez, bebe na própria literatura anglo-saxônica” (2012, p. 121-122). Em outras palavras, a narrativa literária influenciou diretamente o cinema, na apropriação da violência para contar tragédias e dramas humanos.

Um filme que permite interpretações a partir do uso da violência, e já tomando como exemplo é *No country for old men* (2007) (*Onde os fracos não têm vez*), adaptado de um romance de Cormac McCarthy, com a direção dos irmãos Coen. Nesta produção vencedora do Oscar de melhor filme, a banalização da violência entra em jogo junto com a ganância de um personagem que, em meio ao Oeste, encontra uma mala cheia de dinheiro do tráfico de drogas, em uma cena de um crime e, torna sua vida pacata em uma severa perseguição. Neste exemplo, o filme estadunidense “se apropria da violência da conquista do Oeste para falar de uma situação contemporânea, de forma crítica” (HIKIJ, 2012, p. 124).

É preciso apontar, ainda, que o cinema é um produto da mídia, e ele não deve ficar preso a um único espaço. Na era atual, para garantir sucesso em todo o mundo, um filme deve conter elementos que sejam reconhecidos em diferentes culturas. Deste modo, concordamos com Hikiji, pois é importante pensar o cinema,

como uma espécie de cosmologia do mundo contemporâneo, que tem a especificidade de revelar aspectos da vida e do imaginário que transcendem limites étnicos, culturais ou nacionais, formando, juntamente com outros produtos midiáticos, um fluxo que desconhece a fronteira espacial” (HIKIJ, 2012, p. 78-79)

A estética da violência se consolida cada vez mais no cinema, não apenas em Hollywood, mas em várias partes do mundo. E muitas das produções recentes que expressam este conteúdo foram vencedoras de prêmios. Isto indica que os espectadores não se cansam de ver imagens violentas, e os diretores não esgotam o tema.

A violência, que é roteirizada para o cinema, é uma representação das notícias estampadas nas capas dos jornais que mostram crimes, conflitos armados, tiroteios entre polícia e bandidos. Enfim, o cinema traz esta estética para a ficção, e dependendo do modo como é direcionada, serve de base para “falar da contemporaneidade, das relações sociais, das nossas (nós, espectadores, cidadãos urbanos) relações com o outro, com o mundo, com as imagens” (HIKJI, 2012, p. 174).

É interessante questionar: como a obra de um escritor, que já trabalha com a representação da violência no texto literário, dialoga com a adaptação cinematográfica, cujo tema permanece, e enriquece mais ainda o texto de partida, ressignificando e transformando um conteúdo através de uma linguagem diferente? A partir deste questionamento, investigamos como o romance *The Road*, de McCarthy, foi adaptado para o cinema, e quais as estratégias que o diretor utilizou para representar o tema da violência nesse sistema.

A adaptação cinematográfica de *The Road*

O romance *The Road*, de Cormac McCarthy, é a terceira de uma série de cinco obras do autor que ganharam versões adaptadas para o cinema, sendo que somente na última década foram quatro adaptações. Sua obra envolve um estilo de linguagem densa, com muitas referências a História dos Estados Unidos. Violência, ganância, perseguições, entre outros, são temas recorrentes nas narrativas.

Lançado em 2006, *The Road* logo alcançou grande número de vendas, se tornando um *national best-seller*. Foi, com este livro, que o escritor foi consagrado com o Prêmio Pulitzer de ficção. Nesta obra, McCarthy recria o mundo a partir de uma catástrofe (ambiental ou nuclear, não se sabe ao certo), e expõe o homem e toda a sua natureza violenta. A história é ambientada no meio Oeste norte-americano. Um pai e seu filho caminham lentamente por uma terra devastada e fria, em busca de abrigo e alimento. Sua jornada é em direção à costa. Ao longo da estrada, eles enfrentam o risco de serem pegos por grupos armados que, praticam o canibalismo. Além disso, o homem carrega consigo as lembranças do mundo antigo, e também de sua amada, que cometeu suicídio por não suportar viver naquele mundo insano. O garoto nasceu no momento em que o mundo se tornou caótico, e cabe ao pai, repassar os ensinamentos para o filho, e protegê-lo contra as ameaças constantes.

A narrativa traz dilemas de cunho existencial e ético. A presença de uma arma com apenas duas balas, pode ser vista como símbolo representativo da discussão. Tal símbolo nos remete a probabilidade de suicídio dos personagens. O homem teme que ele se torne assassino, e sempre promete ao filho que jamais vão praticar o canibalismo. É neste cenário apocalíptico, que a violência toma conta, e as relações sociais se tornam frágeis, pois não há a confiança no outro. Na narrativa, o pai sofre perdas que lhe causam grande melancolia e isto molda o seu modo de vida. Nesta linha de pensamento, Ginzburg aponta que,

Uma das principais linhas de configuração da violência na literatura consiste em articular a vivência de episódios de destruição a uma condição precária do sujeito. Em alguns casos, isso tem relação com um comportamento traumático. Em razão da intensidade do que foi vivido, por não ter condições de assimilar ou superar o passado, o sujeito expõe de modo problemático, fragmentário ou incerto o que ocorreu. (GINZBURG, 2012, p. 72-73).

Assim, este universo de violência se configura a partir da perda de um sistema social estável, capaz de gerar a harmonia entre os membros da comunidade. Em outras palavras, “em um contexto de extrema violência, é acentuada a fragilização” (GINZBURG, 2012, p. 68).

The Road foi adaptado com título homônimo para o cinema em 2009, com a direção do cineasta australiano John Hillcoat. O filme, aos poucos, insere planos que intensificam o tom dramático e de horror do filme, com cenas que mostram pessoas que cometeram suicídios. Até então, estas imagens são paradas, contemplativas. A partir do momento que eles encontram os primeiros grupos de homens armados, o movimento das cenas geram um outro tipo de reação no espectador, que espera sempre o susto e o medo que os personagens sejam pegos.

O diretor opta, ainda, por representar a arma em muitos planos, acentuando o objeto como o que há entre a vida e a morte. A sequência, em que o pai ensina o filho como usar arma, é feita a partir de planos-detelhes, reforçando este paradigma, de que ela é uma saída, caso não tenham escolha.

The Road se insere na narrativa clássica hollywoodiana pela estrutura de pontos de conflitos altos e baixos. A violência presente em suas cenas é pontuada principalmente no encontro com grupos de assassinos, em uma casa que encontram onde há pessoas presas em uma espécie de despensa, e nas imagens que mostram a presença de suicidas ao longo da estrada.

O filme explora bem a ideia de uma terra pós-apocalíptica, e insere a violência como mais um elemento de dificuldade enfrentado pelos personagens. A obra coloca o canibalismo como o

grande perigo que enfrentam, contudo, outros elementos como a falta de alimento, o frio, a escassez de combustível, são conteúdos que influenciam, e de certa forma, legitimam a violência, visto que o ser humano pode ser capaz de tudo para satisfazer as suas necessidades.

A adaptação de *The Road* corrobora a ideia de pensar como a violência torna o ser humano frágil. Hillcoat usa técnicas cinematográficas como o movimento de câmera, o enquadramento e planos detalhes, além do uso do som para reforçar certas decisões. Estes procedimentos são fiéis ao sistema cinematográfico, pois adaptar não é “apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar, uma narrativa em função das possibilidades ou, ao contrário, das impossibilidades inerentes ao meio.” (VANOYE & GOLLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 138) Deste modo, uma estética é possível de ser construída a fim de envolver o espectador em diferentes perspectivas.

Considerações finais

A adaptação de obras literárias continuará a existir na história do cinema. Cada tradução ressignifica o texto anterior, e é desta forma intertextual que os textos permanecem e circulam em diferentes contextos. A obra de Cormac McCarthy vem sendo marcada por diversas adaptações, e esta política funciona não somente devido à credibilidade que o escritor tem no sistema literário, mas por conta da relação que as novas mídias sempre tiveram com a literatura.

O filme *The Road*, ressignifica o texto literário dentro do sistema cinematográfico, criando imagens e interpretações. O tema da violência, dentro do cinema, ganha novos paradigmas que reforçam, ou não, determinados conteúdos. No caso da adaptação em questão, a violência é elemento gerador de conflitos, sendo que a arma que os personagens carregam, ainda marca a relação entre vida e morte, dentro da narrativa.

Referências:

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1992.

CATTRYSSE, P. **Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals**. In Target 4:1. 53-70 (1992): John Benjamins. Amsterdam.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. In: **Polysystem Studies**, [= Poetics Today 11:1], Tel Aviv: 1990, pp. 9-26.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

HIKJI, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

LEFEVÈRE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MCCARTHY, Cormac. **The Road**. New York: Vintage Books, 2006.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Conçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail. Considerações sobre a estética da violência. In: **Sertão Mar**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VANOYE, Francis; GOLLIO-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2012.

Referências de filmes:

No country for old men. Direção de Joel Coen e Ethan Coen. Direção de fotografia de Javier Aguirresabore. Paramount, 2007, 1 DVD (122 min).

The road. Direção de John Hillcoat. Direção de fotografia de Roger Deakins. Paris Filmes, 2009, 1 DVD (111 min).

A TRADIÇÃO BÍBLICA RESIDUAL EM *MEMÓRIA CORPORAL*, DE ROBERTO PONTES

Fernanda Maria Diniz da SILVA³¹
Elizabeth Dias MARTINS (Orientadora)³²
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O objetivo do presente trabalho é apresentar um breve estudo acerca dos poemas que compõem *Memória Corporal*, livro publicado por Roberto Pontes em 1982. A obra, formada por quarenta e cinco poemas produzidos ao longo do tempo e da experiência lírica do autor, apresentam-nos uma reflexão amadurecida sobre o mais intenso sentimento humano: o amor. Ao longo do trabalho, apresentamos um estudo sobre a *mentalidade* e os *aspectos residuais* presentes nos poemas, tendo como base a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, formulada por

31Graduada em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal do Ceará (2005). Mestra em Letras (2008) e doutoranda do PPGLetras da mesma Universidade. Pertence ao Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC) da UFC. Atua como Assessora Técnica na Secretaria da Educação do Estado do Ceará e como Tutora do Curso de Letras do Instituto UFC Virtual.

32Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará (1986). Mestra em Letras pela mesma instituição (1995). Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2000). Professora Associada do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. É membro do GT de Estudos Medievais da ANPOLL, sócia-pesquisadora da Associação Brasileira de Estudos Medievais- ABREM, e da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa - ABRAPLIP.

Roberto Pontes, e registrada junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade Federal do Ceará e ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq. Quanto à metodologia, utilizaremos o método de procedimento comparativo. A análise da poética característica dos poemas de *Memória Corporal* foi realizada a partir do estudo do caráter erótico da obra, bem como de seus aspectos residuais advindos da tradição bíblica de *Cântico dos Cânticos*.

Palavras-chave: Memória Corporal. Roberto Pontes. Residualidade. Poesia.

1 O autor

Roberto Pontes, autor de grande importância às letras brasileiras, é mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Literatura Portuguesa.

Escritor atuante e profissional convicto de suas propostas, Roberto Pontes escreve poemas, críticas e ensaios. Atualmente é professor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. Integrou o Grupo SIN de Literatura, que em 1968 imprimiu novo rumo às letras do Estado do Ceará. De 1995 a 1998 foi Orientador das Oficinas de Poesia da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Roberto Pontes é fundador do Grupo Poesia Simplesmente, do Rio de Janeiro, e do Grupo Verso de Boca, do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará.

A obra do autor está referenciada em livros importantes como *Literatura Cearense*, de Sânzio de Azevedo (Fortaleza, ACL, 1976), *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno Picchio (Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1995), *Dicionário Biobibliográfico de Escritores Contemporâneos do Estado do Rio de Janeiro*, organizado por Eduarda Zandron (Rio de Janeiro: Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, 1997) e *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, organizada por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa (São Paulo: Global, 2002). Seus poemas estão incluídos em antologias como *Sincretismo: A poesia da Geração 60*, organizada por Pedro Lyra (Rio de Janeiro: Topbooks, 1995) e *A poesia cearense do século XX*, organizada por Assis Brasil (Rio de Janeiro, Imago, 1996).

Roberto Pontes recebeu os seguintes prêmios: Universidade Federal do Ceará (1970) conferido ao livro *Lições de Espaço*; Eosso-Jornal de Letras (1970) outorgado ao ensaio *Vanguarda brasileira: introdução e tese*, e Olimpíadas Literárias da Independência (1971) atribuído ao poema “Garimpo” pela Fundação nacional dos Garimpeiros (de Brasília- DF).

Entre as principais distinções que tem merecido, destaca-se a da Fundação Cultural de Fortaleza, cidade natal do poeta, que o distinguiu com a “Comenda do Mérito Literário” em 1987, e a ocorrida no “III Festival Carioca de Poesia”, que o homenageou pelos serviços prestados à arte da palavra, dedicando-lhe a noite de 02 de dezembro de 2001.

Em 2002, de 01 a 05 de julho, foi o poeta brasileiro convidado a representar seu País no “Primeiro Festival Internacional de Poesia de El Salvador”, promovido pela fundación Poetas de El Salvador, evento reuniu poetas provindos de quatro continentes.

Em 2007, o poeta foi honrado com a indicação de seu nome para ser um dos representantes do Brasil no “XII Festival Internacional de Poesia de La Habana” em Cuba.

2 A Teoria da Residualidade Literária e Cultural

Apesar de *Memória Corporal* ter sido publicada em pleno século XX, os poemas ali reunidos são eivados de aspectos referentes à poesia lírica bíblica do *Cântico dos Cânticos*. Tal caráter atemporal da Literatura nos permite utilizar a Teoria da Residualidade como orientação de nosso estudo. Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado defendida em 1991, publicada em 1999, cujo título é *Poesia Insubmissa Afrobrasileira* para demonstrar a presença de *remanescências* do passado que se acumulam na mente humana e se refletem no texto de forma involuntária, através de diferentes estruturas e temáticas.

A teoria aqui trabalhada parte do pressuposto que na cultura e na Literatura nada é original, pois tudo em sua origem é *resíduo*. Assim, *resíduo* vem a ser o compósito de *sedimentos mentais* que *remanescem* de uma cultura em outra.

Em *La Cité Antique*, obra-prima de Fustel de Coulanges, este historiador escreve: “Felizmente o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo em seu íntimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores.” (COULANGES, 1961, p.30). Essa citação de Coulanges é um dos fundamentos da expressão *sedimentos mentais* anteriormente citada.

O conceito de *mentalidade* foi buscado na Nouvelle Histoire francesa, que surgiu com a Escola dos Annales (1929-1989). A *História das Mentalidades* tem como principais teóricos Lucien Febvre (1938), Georges Duby (1961) e Robert Mandrou (1968). A *mentalidade* trata da forma de

pensar de uma época, identificando e analisando o modo de pensar e agir dos indivíduos. Nessa perspectiva, a Teoria visa identificar o espírito de uma sociedade, que resta de uma cultura em outra e é recriado de forma artística, sobretudo na Literatura.

Assim *a história das mentalidades* e um estudo fundamentado na Teoria Residualidade Literária e Cultural nos permitem afirmar que, ao escrever os quarenta e cinco poemas que compõem *Memória Corporal*, seu autor estava a dialogar com a *mentalidade* de tradição bíblica, cujos aspectos residuais serão abordados posteriormente.

3 A tradição bíblica residual

Memória Corporal contém poemas cujo conteúdo caracteriza-se, em parte, pela *mentalidade* presente no *Cântico dos Cânticos*, produção lírica da Bíblia Sagrada, composta por 8 livros, eivados de êxtase e de emoções amorosas.

Para compreender melhor o processo de *residualidade* contido na obra ponteana, em relação ao texto comentado, é interessante conhecer o contexto histórico, no qual está inserida a produção bíblica, bem como a situação socio-política do Brasil no período em que os poemas de Roberto Pontes foram publicados. Dessa forma, a apresentação do contexto histórico de o *Cântico dos Cânticos* e de *Memória Corporal* tem como objetivo mostrar a *mentalidade* compartilhada pelas duas obras em análise.

De acordo com o título 1.1 “O mais belo dos cânticos de Salomão”, pode-se dizer que o *Cântico dos Cânticos* foi produzido por Salomão, filho do Rei Davi. Contudo, a expressão hebraica “de Salomão”(1.1) pode ser compreendida como “da autoria de” ou “dedicado a”, por isso há muitos questionamentos em torno da autoria do Livro Bíblico. A opinião tradicional, entretanto, principalmente entre os judeus é a de que Salomão foi o seu autor (Cf. 1Rs.4.32).

Salomão foi o terceiro rei de Israel. Seu governo foi marcado pelo apogeu da monarquia. Ele fortaleceu o poder, criou uma administração organizada, possibilitou a expansão do comércio com outros povos do Oriente e construiu palácios e templos. Dentre esses monumentos destaca-se o Templo de Jerusalém, arquitetado para demonstrar a grandiosidade de seu reino.

Contudo, para manter a suntuosidade da corte e das construções, o filho de Davi instituiu tributos opressivos para a população e recrutou um grupo de funcionários para realizar a

fiscalização e a cobrança dos impostos. Além disso, os camponeses eram obrigados a trabalhar nas obras públicas. Tais ações do rei provocaram descontentamento e geraram diversas revoltas sociais.

O contexto histórico, no qual, provavelmente, o *Cântico dos Cânticos* foi produzido, apresenta-nos uma *mentalidade* voltada para o desejo de liberdade de um povo que tenta se desvencilhar das amarras do poder autoritário vigente. Essa *mentalidade* se assemelha à reinante quando do surgimento de *Memória Corporal*, uma vez que os poemas amorosos desse livro foram publicados em 1982, período histórico ainda marcado pela terrível ditadura militar ocorrida no Brasil entre 1964-1985.

É fácil perceber que as duas obras foram produzidas em momentos históricos marcados por conflitos e por forte repressão e, conseqüentemente, pelo desejo de mudança. Essa mentalidade trespasa dos poemas através da aspiração de liberdade que domina os amantes que se unem em um ambiente isento de pecado. Dessa forma, *Memória Corporal* cristaliza uma série de *resíduos mentais* e literários provenientes do Livro de Salomão.

Nas duas obras, os amantes se comunicam por meio da natureza. Trata-se de um jogo metafórico que engloba figura feminina, plantas, animais e paisagens. No corpo do outro, o ser se completa, mas também nele se perde, uma vez que o amante torna-se dependente de sua amada.

O ser que ama explora o corpo do ser amado, observando todas as suas minúcias. É através do conhecimento dos aspectos físicos que o amante toma consciência do mundo que o rodeia. No entanto, o corpo está sujeito à morte, assim como o próprio sentimento, por isso os amantes parecem preocupados em manter a pessoa amada sempre por perto e sob certo domínio.

As imagens sensoriais apresentadas nas obras evocam diferentes sentidos, provocando sensações diversas. Assim, ao mesmo tempo que mostram as emoções do casal, também conduzem o leitor a refletir sobre elas. A visão, o paladar, o olfato, o tato e a audição são sentidos que dominam o comportamento dos amantes, provocando um intenso prazer amoroso. Os efeitos sinestésicos se fazem presentes tanto no texto bíblico quanto nos poemas de *Memória Corporal*.

O livro *Cântico dos Cânticos* divide-se praticamente em duas seções principais com mais ou menos a mesma extensão: o início do Amor (Cap.1-4) e seu amadurecimento (cap.5-8).

Enquanto um sentimento que passa por etapas, o desenvolvimento amoroso também é abordado em *Memória Corporal* deste o início do amor, com os poemas “Cinco Prelúdios”,

passando pela paixão plena em “Aos Amantes”, pelas oscilações do desejo em “Se a escmo a apatia te acudir” ou em “Eras a notícia do amor desmoronando”, até seu fim, com “Epitáfio”.

Para prosseguirmos a análise dos *resíduos* bíblicos, encontráveis na obra de Roberto Pontes, comparemos alguns poemas, iniciando com “Bebei na Boca Indócil”:

Ó virgens, bebei na boca indócil,
indócil e acesa dos jovens como vós.
Ó virgens, amai os vossos pares.
com as raízes verdes da adolescência.
Ó virgens, dormi conosco
- os corpos penetrados por ondas e guitarras
porque cai um mau sereno sobre o mundo.
Tecei as vossas mãos nos dedos.
Colai em vossas faces versos puros.
Roçai o vosso peito pelas rosas.
Fundei os vossos ventres nas estrelas,
enquanto ao vento,
limpa e fresca, ferve nossa carne.
Bebei, fumai,
roubai do mar a liberdade plena
que sonhos e presságios são pássaros de luto.
Ó virgens, há cadeados de aço
e plaquetas de chumbo em vossos hímens,
tal como há prisões e bombas
nas repúblicas douradas do universo.
Extasiai, copulai,
pois reclamam vossas vivas energias.
Abandonai desmaios e saudades
como jangadas de braços
na prata fina da praia.
Ó virgens,
há um pesadelo negro
a espreitar com binóculos de insânia.
Amar sem medo é defender a paz.
Amar sem medo é antepor-se à guerra.
Amar sem medo é inventar a vida,
rasgando o corpo
no sexo do amigo.

Agora, vejamos os versículos iniciais do Livro de Salomão.

O mais belo dos cânticos de Salomão
2 Beija-me com os beijos de tua boca;
porque o teu amor é mais saboroso que o vinho.
3 Deliciosa é a fragrância de teus perfumes,
teu nome é como o bálsamo derramado;
por isto amam-te as donzelas.
4 Atrai-me atrás de ti, corramos!

Introduze-me, ó Rei, em teus aposentos.
lá serás a nossa alegria e o nosso júbilo,
louvaremos teu amor mais do que o vinho.
Quão suave é amar-te!

(*Cântico dos Cânticos* 1, 2-4).

Ao confrontarmos os dois poemas, percebemos que a relação a dois é descrita em diferentes níveis que passam pelo impulso da paixão, da embriaguez do amor, do desejo, da posse e da contemplação dos amantes.

No poema “Bebei na Boca Indócil”, os enamorados se conhecem a partir da exploração de cada parte do corpo, como se dessa forma também passassem a conhecer e a explorar o mundo que os cerca. Trata-se, pois, de um aspecto *residual* proveniente da *mentalidade* bíblica, uma vez que o corpo, no texto bíblico, também é um mundo a ser descoberto. O corpo e o sentimento amoroso são apresentados de forma muito intensa, tendo em vista seu caráter efêmero. Aspectos estes também ressaltados por Francis Landy ao analisar os versos da Bíblia.

O amante é um estranho que representa, em sua heterogeneidade, o mundo que devemos tornar nosso; o corpo do amante é explorado, com todas as suas possibilidades multiformes de significado e ação, seus extremos de repulsa e atração, sua vulnerabilidade e risco. O corpo está sujeito à morte, e desse modo a uma preocupação em que há sempre um elemento de ansiedade. (ALTER, Robert, KERMONDE, Frank, 1997. p. 327)

No primeiro versículo, a desposada expressa o desejo de ser amada, contrastando o sentimento amoroso ao gozo momentâneo proporcionado pelo vinho, que simboliza a própria vida e seus desejos, uma vez que essa bebida é, geralmente, associada ao sangue, tanto pelo tom de cor, como também por seu caráter de essência vegetal.

Na Grécia antiga, a bebida substituía o sangue de Dionísio e representava a imortalidade. Além disso, o deus grego embriagava seus seguidores através do vinho, o condutor da alegria.

Assim, como a bebida, o amor é algo inebriante capaz de transportar os amantes para um mundo ilusório. No poema ponteano “Bebei na Boca Indócil”, também há um convite ao ingresso dos amantes nesse mundo onírico, pleno de liberdade: “Bebei, fumai,/ roubai do mar a liberdade plena/ que sonhos e presságios são pássaros de luto.”

O beijo é outro importante símbolo que merece nossa atenção. Na Bíblia, trata-se de um ato bastante recorrente, porém com significações diversas. Observemos algumas passagens e suas respectivas simbologias, para efeito de exemplificação.

1. O beijo do perdão, da reconciliação:

Então se levantou, e foi ao encontro do pai.

Quando ainda estava longe, o pai o avistou, e teve compaixão. Saiu correndo, o abraçou, e o cobriu de beijos. (Lucas 15, 20)

2. O beijo da traição

Jesus ainda falava, quando chegou Judas, um dos Doze, com uma grande multidão armada de espadas e paus. Iam da parte dos chefes dos sacerdotes e dos anciãos do povo. O traidor tinha combinado com eles um sinal, dizendo: "Jesus é aquele que eu beijar; prendam." Judas logo se aproximou de Jesus, e disse: "Salve, Mestre." E o beijou. (Mateus 26, 47-49)

Jean Chevalier e Alain Cheerbrant, no *Dicionário de Símbolos*, ressaltam as palavras de alguns estudiosos sobre a simbologia do beijo, em *Cântico dos Cânticos*, enquanto forma de atingir a unidade do ser:

Para Guillaume de Saint-Thierry, o beijo é o signo da unidade. O Espírito Santo pode ser considerado como procedente do beijo do Pai e do Filho. [...] Bernard de Clairvaux, também em seu comentário sobre o Cântico dos Cânticos, fala longamente do osculum que resulta da unitas spiritus. Só a alma-esposa é digna de ambos. O Espírito Santo, dirá São Bernardo, é o beijo da boca, trocado entre o Pai e o Filho, beijo mútuo de igual para igual e somente a eles reservado. (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2006, p. 128).

Em *Memória Corporal*, a concepção de beijo também é *residual* do texto bíblico. Nas duas obras, o ato de beijar desperta os seres para uma nova perspectiva de vida e de união. Os amantes adquirem mais vida, transformando o Eu em Nós. Nesse contexto o beijo ultrapassa o sentido carnal, pois tocando a alma, revela o amor, o sentimento mais profundo do indivíduo que precisa ser nutrido a todo o momento. Além disso, o beijo amoroso, retratado nas duas obras, permite que os amantes transcendam o domínio de Cronos e atinjam um estado de irmandade entre si e com o mundo.

Nos dois poemas, o uso do verbo no modo imperativo ("Beija-me" e "Bebei") indica um convite à comunhão de dois corpos e de dois espíritos, por meio de uma entrega mútua.

A gradação é uma figura de linguagem que se faz presente nos dois livros em análise com o objetivo de intensificar ainda mais o momento amoroso. Atenemos aos segmentos que demonstram tais sentimentos gradativos. "Beija-me... Atrai-me... Introduze-me" (*Cântico dos Cânticos*) e "Tecei... Colai... Roçai... Extasiai... Copulai" ("Bebei na Boca Indócil").

Confrontando novamente os poemas, destaquemos os seguintes vocábulos: "donzela" (*Cântico dos Cânticos* 1,3) e virgens ("Bebei na Boca Indócil"). Ambos representam a pureza da amada. Assim *Memória Corporal* traz *cristalizado* em seus poemas os *resíduos* da *mentalidade*

contida no Livro Sagrado que valoriza a virgindade como símbolo de inocência e de sublimação da mulher.

O estado de virgindade relaciona-se à força e à soberania. Em Roma, exigia-se que as vestais, sacerdotisas do culto dos deuses familiares, fossem virgens. A pureza delas mantinha a honra das famílias e de Roma. Tal estado no poema torna a mulher um ser especial. O sentido é intensificado pela repetição.

É importante destacar o quanto é forte o envolvimento do casal e o sentimento de posse presentes ao longo das obras. Em *Cântico dos Cânticos*, a ausência do ser amado provoca grande desespero. Essa agonia só se esgota quando do seu retorno. Eis os textos:

Em meu leito, pela noite,
procurei o amado da minha alma.
Procurei e não encontrei!
(*Cântico dos Cânticos* 3,1)

Passando por eles, contudo,
encontrei o amado da minha alma.
Agarrei-o, e não vou soltá-lo,
até levá-lo à casa da minha mãe,
ao quarto daquela que me carregou no seio.
(*Cântico dos Cânticos* 3,4)

Em *Memória Corporal*, a grandeza da união do casal é semelhante a do livro bíblico. É o que se observa no poema “Nossas Amarguras”, no qual o envolvimento com o ser amado é capaz de eliminar o desespero com o qual o amante convivia: “Quando o teu corpo/ jazeu desanimado/úmido de amor/deitado lassamente/eu já não trazia/em mim meu desespero/e em troca te dera/tanta ternura”.

Há, no último poema citado, uma troca entre o casal: a mulher elimina a agonia do seu amado e, em troca, recebe toda a ternura possível. Além disso, a natureza contempla a união do casal, fazendo, inclusive, parte do envolvimento idílico, como se pode constatar na leitura dos versos: Sobre o teu dorso nu / mil borboletas / como se um jardim / abrisse as suas asas / para enaltecer / toda a loucura / que houve / em nossas bocas. Nesse segmento, as borboletas são comparadas a um jardim inteiro que se abre para celebrar o êxtase amoroso, consoante a simbologia do jardim que compreende também a de paraíso.

Em *Cântico dos Cânticos*, deter-nos-emos em algumas passagens que abordam tal simbologia: Você é um jardim fechado,/minha irmã, noiva minha,/um jardim fechado,/uma fonte lacrada. (*Cântico dos Cânticos* 4, 12)

Nos trechos citados, o jardim aparece como um sonho a ser alcançado, uma ansiedade a ser saciada. É preciso ultrapassar os muros da realidade para nele se instalar. O jardim também pode simbolizar o que há de mais admirável no ser: a alma. Sobre tal característica, Ernest Aeppli afirma:

O jardim pode ser a alegoria do eu quando no seu centro se encontra uma grande árvore ou uma fonte... O jardim designa, muitas vezes, para o homem, a parte sexual do corpo feminino. Mas através dessa alegoria do pequeno jardim das delícias, os cânticos religiosos dos místicos... significam muito mais que o simples amor e sua encarnação: o que eles procuram e louvam ardentemente é o mais íntimo da alma. (AEPPLI, 1951. p. 252).

O jardim, normalmente, comporta fontes de onde surgem mel, frutos e flores. Nesse cenário paradisíaco, desenrola-se o ciclo amoroso presente tanto em *Memória Corporal* quanto em *Cântico dos Cânticos*.

Nas duas obras, o amor é o despertar de uma nova *mentalidade*, mas é também um retorno ao nascimento, o que já é, de certa forma, um encontro com a morte. Em *Cântico dos Cânticos*, essa concepção fica clara nas passagens ao longo do trabalho. Em *Memória Corporal*, a noção de fenecimento amoroso é enfatizada em seus versos “Epitáfio”, texto registro do fim do relacionamento, porém, conservam o relacionamento através das lembranças guardadas na “memória indestrutível de um poema”, perpetuando, assim, o momento precioso da experiência humana irrepetível do amor.

Considerações finais

Memória Corporal não se trata de mais um livro de poemas sobre o amor. O autor conseguiu, através de seu poder artístico, recriar o universo recorrente do amor, imprimindo nova cor e feição a este sentimento, sem incorrer na pornografia nem no romantismo hiperbólico e piegas comum em muitos textos do gênero.

Publicado no início dos anos 80 do século XX, *Memória Corporal* nos traz uma reflexão amadurecida sobre a vivência amorosa. Desde “Cinco Prelúdios” até “Epitáfio”, respectivamente, o primeiro e o último poemas dessa obra, verificamos que são memorados todos os momentos

marcantes do ciclo do amor: conhecimento, paixão, fortalecimento do amor e fenecimento da relação. Contudo, o amor em si não morre, pois sua lembrança permanece viva por meio da memória do poema. Assim, vencendo Thânatos, Eros fica registrado não só na memória daquele que amou, mas também na “verdade indestrutível de um poema”.

Na obra, a recriação artística do tema amoroso ocorre principalmente por meio de uma poética *residual* da *mentalidade* de *Cântico dos Cânticos*, livro bíblico que expressa um canto de amor erótico, no qual os amantes se conhecem num ambiente isento de pecado e punições, valorizando sempre o sentimento acima de tudo.

Assim, *Memória Corporal* apresenta um canto de união que busca a realização integral do ser humano que encontra no outro um sentido de vida e de felicidade.

Referências:

AEPPLI, Ernest. **Les Rêves et leur interprétation**. Paris, 1951. In: CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain (Org.). **Dicionário de Símbolos**. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 513.

ALTER, Robert. KERMODE, Frank. (Org.). **Guia Literário da Bíblia**. São Paulo: Fundação & Editora da UNESP, 1997.

BARROSO, Oswald. BARBALHO, Alexandre. (Org.). **Letras ao Sol: Antologia da Literatura Cearense**. 2ª ed. Fortaleza: Ed. Fundação Demócrito Rocha, 1998.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Dom Estevão Bettencourt. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1957.

COULANGES, Fustel. **A Cidade Antiga**. São Paulo: EDAMERIS, 1961.

PONTES, Roberto. **Memória Corporal**. Rio de Janeiro: Ed. Antares. Fortaleza: Secretaria de Educação e Cultura do Município de Fortaleza, 1982.

AS METÁFORAS DO LEVE E DO PESADO NA LITERATURA DE MILAN KUNDERA

Antonio Nilson Alves CAVALCANTE
Universidade Federal do Ceará
Francisca Adriana Clemente de LIMA
Universidade Estadual do Ceará

Resumo: A Literatura e a Filosofia, em um momento remoto, podem ter compartilhado um solo comum; contudo, apesar das distinções disciplinares decorrentes do *modus operandi* da racionalidade ocidental, é visível a chegada de um futuro, no qual ambas as disciplinas se aproximem novamente de modo conciliatório. Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo analisar os recursos estético-estilísticos, no que diz respeito ao termo dualidade, no romance *A insustentável leveza do ser* de Milan Kundera, sendo que, para tanto, buscaremos ainda tratar do conceito de dualidade abordado em alguns filósofos, tais como Homero e Parmênides, formatando assim um breve histórico sobre a temática em discussão. Após trilhado tal percurso, pretendemos, através da abordagem comparatista entre diferentes disciplinas, ratificar a aproximação explícita entre a Literatura e a Filosofia, na obra kunderiana, apontando como o autor aborda essa temática,

afim de que o romance em questão possa ser lido sob uma perspectiva ambivalente das relações humanas, através – como decorre dos resultados de nossa análise –, da utilização de metáforas que configuram, no plano narrativo, a temática da dualidade.

Palavras-chave: Literatura. Filosofia. Dualidade.

1 Apresentação

A relação entre Literatura e Filosofia não é recente e ela pode mesmo nos remeter aos poetas e filósofos antigos, cujos textos revelavam um conjunto persistente entre a linguagem literária e o discurso filosófico, como compreendem, cada um de seu modo, Borheim (1984) e Nunes (2009); ou, como, demonstra Hadot (2008), ao apresentar a uma concepção soloniana da palavra *sophiê*, que formará ulteriormente o vocábulo filosofia, como *atividade poética* submetida a inspiração das Musas (p. 40). Então, porque nos interessa avaliar essa aproximação, nos dias atuais? É simples: quando imaginamos a forma de interseção desses discursos entre os antigos era como se não houvesse sequer a consciência dessa aproximação, pois não raro esses eram vistos como parte de uma mesma prática.

Apenas com a suposta fundação da filosofia pós-socrática é que os limites disciplinares começaram a ser traçados, sendo que a linguagem literária passa por uma desprestígio em relação ao *logos* filosófico, supostamente detentor da verdade ontológica do mundo que a poesia simplesmente tentaria se aproximar precariamente: “O *logos* filosófico (...) tratará primeiro de neutralizar a *mímesis*, seja confundindo-a com a palavra inferior (Platão), seja a submetendo à norma que a razão procurará lhe emprestar (Aristóteles)” (LIMA, 1980, p. 24).

Esse desprestígio sobre a produção literária, apesar de sua descontinuidade, recai sobre o gênero *romance*, relegando-o, do seu surgimento até o sec. XVIII, a uma posição de *função* de entretenimento e evasão, enquanto “uma obra frívola, cultivada apenas por espíritos inferiores e apreciado por leitores pouco exigentes” (AGUIAR & SILVA, 1990, p. 678). O autor chega mesmo a identificar, em alguns críticos do sec. XVII, a responsabilização dos romances enquanto origem do desprezo às belas-letas e da ignorância, entre os homens franceses (AGUIAR & SILVA, 1990, p. 678).

Contudo, quando o imperialismo clássico passa a perder sua força, algumas consequências positivas decorrem desse enfraquecimento e resgata o romance de sua desclassificação enquanto

produção de menor valor e, mais recentemente, podemos rever a conciliação entre a Literatura e a Filosofia, em um diálogo interdisciplinar extremamente importante para ambos os discursos, como assinala Lima (apud NASCIMENTO, 2000): “no século XIX e na primeira metade deste, literatura e filosofia se viam como áreas separadas, [e] a força da teoria tem estado na reaproximação destas duas áreas” (p. 11).

Nesse sentido, procuramos analisar uma obra que configurasse bem essa ponte restaurada entre Literatura e Filosofia e, enfim, superasse esse conflito existente, como forma ilustrativa do futuro conciliatório entre ambas as *disciplinas*, a saber: *A Insustentável leveza do ser*. Nesse romance, seu autor explicita já no título da primeira parte da obra – *a leveza e o peso* – um retorno a antigas questões, cuja temática tece o entrelaçar do romance com as discussões filosóficas, abordando no primeiro capítulo, a concepção defendida pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche sobre o *eterno retorno*, que se refere como *o mais pesado dos fardos*. Sob essa perspectiva, Kundera monta a estrutura de seu romance se referindo aos aspectos filosóficos, aproximando literatura e filosofia.

2 Desenvolvimento

2.1 A dualidade e suas configurações

Podemos prosseguir em nosso estudo, considerando que a abordagem da nossa análise vai tratar da temática da dualidade, proposta pelo autor desde o título do livro, que nos sugere o paradoxo entre o *insustentável* – como algo pesado – e a *leveza*, que ao mesmo tempo é o que faz com que esse *ser* possa ser insustentável.

Partiremos da questão da dualidade, como uma das pistas iniciais deixadas pelo próprio narrador ao falar, logo no início de seu romance, do filósofo Parmênides e sua concepção de dualidade. Assim, como esse artigo procura identificar (1) no decorrer da leitura do romance a presença de dualidades sugeridas pelo narrador, através de metáforas, (2) identificando qual a sua concepção de peso e leveza, podemos recorrer a outros autores a fim de expandirmos nossas possibilidades interpretativas.

De acordo com o dicionário de filosofia de Japiassú & Marcondes (2006), o termo *dualismo* é apresentado como de origem latina (*dualis*: em número de dois), se referindo a

toda doutrina que admite num domínio qualquer, dois princípios ou realidades irreduzíveis: matéria e vida, razão e experiência, teoria e prática etc. A essa concepção, que requer dois princípios irreduzíveis de explicação opõe-se o *monismo* (JAPIASSÚ & MARCONDES, 2006, p.79).

Acrescenta-se que desde tempos remotos, o termo referente à dualidade tem sido motivos de questionamentos. Podemos retornar, então, a 840 a.C – data que já é bastante discutida tal concepção. Assim, apesar de haver muitas dúvidas sobre a origem e vida de Homero, ele, em suas epopeias *Iliada* e *Odisseia*, nos informa como era regida a organização da *polis* arcaica. De acordo com Souza e Kuhnen (1996), “as epopeias (sic) homéricas são a primeira expressão documentada da visão mito-poética dos gregos” (p. 8). Homero além de colaborar para os registros histórico-mitológicos foi o primeiro a falar em suas narrações sobre um homem *duplo*, afirmando que “o homem vivo abriga em si um ‘duplo’, um outro eu” (SOUZA & KUHNEN, 1996, p. 12). Essa segunda parte da duplicidade do ser estaria ligada à morte e à alma, termo que mais tarde foi adotado pelo Cristianismo.

Mas, ocupando uma posição intermediária entre Homero e o Cristianismo, há vários filósofos que vão tratar do termo *dualidade*. Dentre eles, encontra-se Parmênides, um filósofo pré-socrático que viveu entre 530 - 460 a.C., na cidade de Eleia. Aí, exerceu a função de legislador e fundou a escola de Eleia, deixando registrado em seus poemas suas principais ideias de que “o ser tem de ser eterno, imóvel, infinito, imutável, pleno, contínuo, homogêneo e indivisível” (SOUZA & KUHNEN, 1996, p. 27), se opondo ao *não-ser*.

2. 2 Crítica contemporânea à concepção dual de mundo

Diante do exposto parece óbvio que o autor Kundera procura intencionalmente aproximar sua elaboração artística de uma concepção de mundo dual, o que pode ter lhe rendido diversas críticas por se manter atado a problemas filosóficos que, para Rorty, “ou foram resolvidos ou, então, foram abandonados pelo pensamento contemporâneo.” (SANTOS, 2011, p. 291).

Nessa linha, diversos autores viriam mesmo a propor métodos que pudessem superar a concepção dual da metafísica, como a filosofia histórica *nietzscheniana* que, ao contrário da primeira, “descobriu em certos casos (e, provavelmente, chegará em todos a essa conclusão) que não há oposição (...), e que um erro da razão se encontra na base dessa contraposição” (NIETZSCHE, 2009, p. 29). Contudo, mesmo tendo sido leitor de Nietzsche, como fica explícito com a apresentação do conceito de eterno-retorno do filósofo alemão no romance em pauta, Kundera afirma, sem hesitar, que “a contradição pesado-leve é a mais misteriosa e a mais ambígua de todas as contradições” (KUNDERA, 1983, p. 11).

Diante desse impasse, vale-nos tentar compreender em que medida os problemas duais apresentados por Kundera, pode encontrar justificativa, uma vez que parece quase unívoco na atualidade o banimento aos aspectos metafísicos envolvendo a dualidade.

Compreendemos que a opção de recorrer à acepção do mundo em seus aspectos duais, apesar de Kundera já poder ter previsto as críticas que seriam feitas, parece bastante polêmica, valendo-nos a afirmar que as dualidades são de extrema importância para a configuração da narrativa em *A insustentável Leveza do Ser*. Acreditamos que tal recurso é utilizado na tentativa de sobressaltar pontos de obstáculo para a concretização do amor entre as personagens principais (Thomas e Tereza), tal qual fizeram inúmeros escritores modernos, ressaltando a criação de um *dilema*, como compreende Alberoni (1986), no qual a narrativa se depara e traçar os limites das ações possíveis, entre as quais Thomas, no caso de nosso objeto de análise, precisa escolher entre suas representações da leveza de uma vida de solteiro ou do peso de amor a dois.

Ainda assim, parece ser questionável sua decisão de traçar essa tensão a partir da declaração explícita de sua opção entre apenas duas alternativas (metaforizadas em peso e leveza). A isso perguntamos, na esteira de Alberoni (1986), a fim de dissipar as críticas que questionam a solução estética kunderiana: Shakespeare teria dado além de duas opções a seu casal jovem cujos parentes se detestavam? Ou a vida (amor concretizado entre Romeu e Julieta), ou a morte? Ainda, dualisticamente, “Tristão [não] está dividido entre o afeto pelo rei e o amor por Isolda” (ALBERONI, 1986, p. 21)? Que seria o mesmo que dizer: divido entre a servidão e a liberdade. Ou, por nossa conta e risco, não seria uma concepção de mundo que levaria Hamlet a questionar entre o ser ou e não ser?

Vale ainda ressaltar que, igualmente a Kundera, o que parece sinal dos tempos modernos no procedimento compartilhado entre alguns escritores seria uma espécie de individuação do *dilema*, em um exagero de substancialidade da arte (LUCKAS, 2000, p. 36), sem, contudo, essa estética deixar de ser metafísica. Essa solução estética, como “tentativa de esquecer que a arte é somente uma esfera entre muitas, [e] que ela tem como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo” (LUKACS, 2000, p. 36), bem poderia ser o foco das críticas sobre *A insustentável Leveza do ser*. Contudo, teríamos sempre que levar em conta a compreensão lukacsiana sobre o esforço e *tato* imensos que um escritor precisa despender para conseguir “obter por força própria suas condições – o objeto e o mundo circundante” (LUKACS, 2000, p. 36), através de um retorno a uma estética intencionalmente metafísica.

Nesse sentido, fica claro então que a solução metafísica, mesmo que estética e consciente de sua quase artificialidade, encontrada por Kundera não seria uma limitação a ser superada, como previa Rorty (SANTOS, 2011), mas faz parte mesmo de sua intenção configuradora, sendo que as formas de seu romance, como preveriam alguns críticos, “são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 36)³³. O efeito dessa estratégia parece cristalizar o herói no milésimo de segundo no qual a sua consciência transita em direção a resolução do *dilema* e quer perpetuar a dramaticidade desse instante que, contudo, parece destoar da realidade – na qual esse dilema é quase absorvido completamente por seus limites materiais –, advindo daí as críticas. Porém, como as novas concepções de representação na arte não pressupõe que essa realize *ipsis litteris* a estrutura ontológica do mundo, pode-se muito bem aceitar que um escritor, a fim de configurar o *dilema* em sua intensidade formal, recorra ao instante ínfimo de sua realização e o estenda, assim, por período indeterminado na narrativa, a fim de intensificar sua dramaticidade.

2.3 Dualidades em *A insustentável leveza do ser*

Feitas essas primeiras considerações, acreditamos poder nos concentrar desde já na composição narrativa do romance *A insustentável leveza do ser*, a fim de analisar como esse traz,

³³ Para tanto, vide a análise do desfecho do livro, com a morte de seu protagonista, que será apresentado na subseção seguinte.

em sua estrutura, questões relacionadas à dualidade. Essa obra-prima de Milan Kundera está dividida em sete partes que são subdivididos em capítulos; as sete partes são intituladas de: (1) *A leveza e o peso*, (2) *A alma e o corpo*, (3) *As palavras incompreendidas*, (4) *A alma e o corpo*, (5) *A leveza e o peso*, (6) *A grande marcha*, e, (7) *O sorriso de Karenin*.

Se considerarmos cada título como letras, repetindo a letra de acordo com a repetição do tema de cada parte, obteremos o seguinte esquema: *a, b, c, b, a, d, e*. Assim, poderíamos questionar se seria apenas uma mera coincidência ou o autor, ao separar o romance em sete partes, estaria propondo uma instabilidade proposital do livro ao repetir as temáticas que trazem em si questões de dualidade: (1 e 5) *A leveza e o peso* e (2 e 4) *A alma e o corpo*?

Contudo, mesmo que isso pareça carecer da intencionalidade do autor, sabemos que não é difícil perceber que Kundera explora com riqueza os recursos estético-estilísticos tidos em sua obra, como fundamentos principais, tantos os aspectos históricos como filosóficos, que são delineados claramente, e, não poderíamos deixar de considerar essa possível conciliação entre o conteúdo temático das partes. Assim, o autor do romance aborda, no segundo capítulo da primeira parte, a dualidade da leveza e peso. Vejamos o parágrafo referente ao peso:

O mais pesado dos fardos nos esmaga, nos faz dobrar sob ele, nos esmaga contra o chão. Na poesia amorosa de todos os séculos, porém, a mulher deseja receber o peso do corpo masculino. O fardo mais pesado é ao mesmo tempo a imagem mais intensa de realização vital. Quanto mais pesado, mais próxima da terra está nossa vida e mais ela é real e verdadeira. (KUNDERA, 1983, p.11).

Em seguida, o autor revela qual a consideração que seu narrador faz sobre a leveza e exposto no romance: “Por outro lado, a ausência total do fardo, faz com que o ser humano se torne mais leve que o ar, com que ele voe, se distancie da terra, do ser terrestre, faz com que ele se torne semi-real, que seus movimentos sejam tão livres quanto insignificantes” (*ibidem*, p. 11).

Após relatar sua ideia de peso e leveza, Kundera apresenta a concepção de dualidade de Parmênides (filósofo citado anteriormente neste artigo):

Segundo ele [Parmênides], o universo está dividido em duplas de contrários: a luz e a obscuridade, o grosso e o fino, o quente e o frio, o ser e o não-ser. Ele considerava que um dos polos da contradição é positivo (o claro, o quente, o fino e o ser), o outro negativo (...). / Parmênides respondia: o leve é positivo, o pesado negativo. (*ibidem*, p.11)

Como o próprio romancista se refere essa ideia de contradição como sendo a mais “misteriosa e ambígua de todas as contradições”, esse, talvez numa tentativa de desvendar ou questionar esse mistério, faz a utilização de recursos como metáforas ao falar do peso e da leveza, sendo sua apreensão a nossa principal intenção nesse trabalho, após elucidado várias considerações sobre a temática. Assim, a partir de então, nos concentraremos em detectar e destacar algumas dessas ocorrências estético-estilísticas, no decorrer do livro.

O narrador onisciente relata que para Tomas “Tereza e Sabina representavam os dois pólos (sic) da sua vida, pólos distantes, inconciliáveis, mas ambos belos” (p. 34). Diante de tal exposição, podemos perceber que uma das metáforas que é utilizada, primeiramente no livro, apresenta Tereza como o polo pesado da vida de Tomas, comparando-a com uma *bola de ferro*, na qual ele estava preso:

Vivera [Tomas] acorrentado a Tereza durante sete anos – ela havia seguido com olhar todos os seus passos. Era como carregar bolas de ferro amarradas nos calcanhares. No momento, subitamente, seu passo estava mais leve. Quase voava. Estava no espaço mágico de Parmênides: saboreava a doce leveza do ser. (*ibidem*, p.36).

Desse modo, poderíamos nos questionar se seria Sabina o pólo leve da vida de Tomas, o que, com uma leitura atenciosa do romance em questão, seríamos levados a crer que sim. Contudo, embora o autor não utilize o mesmo recurso, anteriormente citado, para falar de Sabina, ele deixa claro que Tomas e Sabina partilhavam da mesma ideia de que um relacionamento fixo seria um peso para ambos:

De todas as suas amigas, era Sabina quem melhor o compreendia. Ela era pintora. Dizia: Gosto muito de você, porque você é o contrário do *kitsch*. No reino do *kitsch* você seria um monstro. Não existe roteiro de filme americano ou russo em que você não fosse outra coisa senão um caso repugnante. (*ibidem*, p. 18).

Sabina, taciturna, pensa durante o jantar que “o amor oferecido ao público como um alimento ganhava peso e tornava-se um fardo. Só de pensar nisso curvava-se, por antecipação, sob esse peso” (*ibidem*, p.120). Com isso podemos concluir que Sabina compunha o polo leve da vida de Tomas, porque partilhava de sua idiossincrasia em relação aos relacionamentos amorosos.

Várias metáforas e analogias podem ser encontradas no decorrer do livro se referindo ao peso ou a leveza, tanto como o peso – da compaixão –, quanto também sugerido a leveza como sendo projetada ao futuro (no caso, a vida de solteiro de Tomas). Vejamos a passagem seguinte:

No sábado e no domingo Tomas tinha sentido a doce leveza do ser chegar a ele, vinda da profundidade do futuro. Na segunda-feira, sentiu-se aniquilado por um peso que jamais conhecera. Todas as toneladas de ferro dos tanques russos, não eram nada comparadas a esse peso. Não existe nada mais pesado que a compaixão. Mesmo nossa própria dor não é tão pesada como a dor co-sentida com o outro, pelo outro, no lugar do outro, multiplicada pela imaginação, prolongada em centenas de ecos. (*ibidem*, p.37).

Kundera também utiliza no decorrer de sua obra seus conhecimentos musicais, tendo em vista que o autor em sua juventude dedicou-se a música como pianista. Esses recursos apresentam-se no capítulo 16 da primeira parte, quando Tomas, ao se dirigir ao diretor do hospital, faz uma alusão ao “último movimento do quarteto de Beethoven” recitando um trecho da composição *Es muss sein. Es muss sein* que em uma possível tradução significaria: *Tem de ser! Tem de ser!* Em seguida é exposto um trecho da partitura dessa música de Beethoven e feita uma comparação entre o recurso musical utilizado pelo músico que, segundo Kundera, considera o peso como algo positivo em contraponto a ideia inicial de Parmênides

:

Ao contrário de Parmênides, Beethoven considerava o peso como algo positivo. “Der schwer gefasste Entschluss” a decisão gravemente pesada está associada ao destino (“Es muss sein!”); o peso, a necessidade e o valor são três noções íntima e profundamente ligadas: só é grave aquilo que é necessário, só tem valor aquilo que pesa. (*ibidem*, p.39).

A metáfora do peso novamente aparece quanto ao episódio de morte de Tomas e Tereza, causada por um acidente de caminhão e citado pelo narrador no testamento de Sabina:

Escreveu, então, um testamento determinando que seu cadáver seja cremado, e as cinzas espalhadas ao vento. Tereza e Tomas morreram sob o signo do peso. Ela quer morrer sob o signo da leveza. Será mais leve que o ar. Como diria Parmênides, é a transformação do negativo em positivo. (*ibidem*, p. 274).

Assim, identificamos a adequação da utilização desse último objeto, no acidente com um caminhão contra o qual o carro de Tomas colidiu. Podemos acrescentar que, através dessa metáfora, que pode ter sido elevada ao nível extremo, a vida de Tomas vergara sobre seu próprio peso ao se propor viver sob condições que lhe pareceriam totalmente aversivas. Ou seja, poderíamos dizer que

ao decidir morar com Tereza em uma pequena vila distante de tudo (e de todas as mulheres), Tomas assumiu sobre seus ombros um peso que só seria suprimido ao termino de sua existência, por jurar fidelidade a Tereza.

3 Conclusão

Por fim, podemos concluir que durante nosso trabalho fomos expostos a uma grande diversidade na obra consagrada de Kundera, tanto em relação a aspectos estético-estilístico, quanto aos aspectos históricos, filosóficos e/ou psicológicos, que tem atravessado gerações e que de nenhuma maneira poderá deixar de ser contemporânea, pois trata de questões palpáveis a nossa realidade.

Para a geração contemporânea, essas questões dizem respeito à vida, ao configurar as considerações dualísticas da Filosofia, até as mais atuais elaborações literárias, como podemos ver. Assim, uma concepção dualística pode ser consoante à própria vida, pois sempre há um paradigma a ser selecionado, uma escolha a ser feita, mesmo que essa escolha não se trate de algo completamente oposto, pois, como vimos, o instante ínfimo do *dilema*, por seus limites materiais, é quase inacessível, a não ser em intensidade formal que, contudo, não podemos negar apreensão, pelos sentidos.

Dessa forma, a obra *A insustentável leveza do ser* nos leva a visitar um universo onde, apesar dos personagens por vezes se insurgirem quase que imobilidade entre o *ser* e o *não-ser*, esses são confrontados por questionamentos, por escolhas e torturados pela fragilidade de que “nunca se pode saber aquilo que se deve querer, pois só se tem uma vida e não se pode nem compará-la com as vidas anteriores nem corrigi-la nas vidas posteriores” (KUNDERA, 1983, p.14) – o que, em ambos os casos, poderíamos concluir, possuem seu verossimilhança, dependendo do ponto de vista pelo qual for visto e do tempo pelo qual for sustentado.

Referências:

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1990.

ALBERONI, Francesco. **Enamoramento e amor**. Tradução de Ary Gonzales Galvão – Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BORNHEIM, Gerd A. "Literatura e Filosofia: O espaço da estética". In: KHÉDE, Sonia Salomão. **Os Contrapontos da Literatura (Arte, Ciência e Filosofia)**. Petrópolis: Vozes, 1984.

HAROT, Pierre. "O surgimento da noção de 'filosofar'". In: **O que é filosofia antiga?** Tradução de Dion Davi Macedo – São Paulo: Edições Loyola, 2008.

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ltda, 2006.

KUNDERA, Milan. **A Insustentável leveza do ser**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Ltda, 1986.

LIMA, Luiz Costa. **Mímeses e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edções Graal, 1980.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo – São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

NASCIMENTO, Evandro. "Entrevista com Luiz Costa Lima". *Ipotesi*, revista de estudos literários, Juiz de Fora, vol. 5, n. 2, 2000. Disponível em: <<http://www.ufvjm.edu.br/site/mpich/files/2013/05/Entrevista-Luiz-Costa-Lima.pdf>>. Acesso em 27 de outubro de 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano demasiado humano**. São Paulo: Ed. Escala, 2009.

NUNES, Benedito. "Poesia e Filosofia – uma transa". In: ROHDEN, Luiz; PIRES, Cecília (orgs.). **Filosofia e Literatura: uma relação transacional**. Ijuí: Unijuí, 2009.

SANTOS, Ivanaldo. "Richard Rorty e a Literatura" In: *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 03, n. 01, 2011, pp. 281- 293. Disponível em: <<http://www.revlet.com.br/artigos/89.pdf>>. Acesso em: 05 de novembro de 2013.

SOUZA, José Cavalcante & KUHNEN, Remberto Francisco. **Os Pensadores pré-Socráticos**. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1996.

AS RELAÇÕES DE AFETO NAS OBRAS *LE PETIT NICOLAS* E *A TURMA DA MÔNICA*

Isabelle Deolinda Pereira de SOUSA
Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu COUTINHO
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Durante épocas e contextos variados, a Literatura Infantil foi abordada e publicada com a atenção voltada para o ensino da moralidade ao leitor infantil através de histórias de enredo curto, simples e objetivo. Com o surgimento de diversos estudos sociológicos, literários, antropológicos etc., houve uma mudança no instante em que surgiram novos questionamentos: "o que é Literatura?", "o que é criança?", "para quem se destina a Literatura Infantil?", além da pergunta de

Jesualdo (1993, p. 14), "existe uma literatura infantil propriamente dita?". A partir desse enfoque, o presente trabalho propõe discutir a noção de infância por meio das relações afetivas presentes na obra francesa *Le petit Nicolas* (Goscinny; Sempé, 2009, 2010) e nas narrativas brasileiras d' *A turma da Mônica* (Sousa, 2013). Realizando uma leitura comparatista, abordam-se os conceitos de Brunel, Pichois e Rousseau (1995), de Jesualdo (1993), de Bowlby (2001), entre outros autores. Conclui-se que há certa semelhança relacionada ao conceito de infância e de afeto e, em contrapartida, reações comportamentais diferentes no que se refere à figura da criança trabalhada nessas obras de período e de lugares distintos.

Palavras-chave: Literatura Infantil, Afeto, Criança.

A Literatura Infantil é rodeada de sentimentos bons e ruins. São várias as histórias das quais podemos nos lembrar de várias emoções, como o abandono do Pequeno Polegar e de seus irmãos pelos próprios pais, pelo caçador que consegue retirar a Chapeuzinho Vermelho e sua avó de dentro da barriga do Lobo etc. Quando se trata da figura da criança, ela normalmente demonstra veracidade (além de pureza) nos seus pensamentos e em suas ações. Muitas vezes, costuma-se ouvir que as histórias estão rodeadas de afeto, de bons sentimentos etc. Entretanto, de acordo com a psicanálise, o que significa a palavra afeto? A partir desse enfoque esse trabalho tem como objetivo mostrar um dos projetos de pesquisa do grupo "Infância e Interculturalidade", sob a orientação da Professora Doutora Fernanda Coutinho, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

Intitulada "*Le petit Nicolas* e as turmas da Mônica e de Chico Bento: Literatura Infantil e relações de afeto", a projeto de pesquisa busca verificar o comportamento de Nicolas e de seus amigos nos livros *Le petit Nicolas* (2009) e *Le petit Nicolas et les copains* (2010), bem como o comportamento das crianças que compõem a turma da Mônica e a do Chico Bento em oito revistinhas em quadrinhos do ano de 2013; o que ocorre na escola, ambiente comum entre Nicolas e Chico Bento, e nas horas livres de brincadeiras entre as turminhas; as semelhanças e diferenças entre as relações de afeto e de desafeto nas crianças através da leitura comparatista das duas obras; por último, a maneira como essas relações são construídas ao longo das narrativas.

Partimos de dois pressupostos teóricos para o desenvolvimento deste trabalho. O primeiro é o significado da palavra "afeto", aferido por Vandebos *et al.* (2010, p. 40): "qualquer experiência de sentimento ou emoção, variando do sofrimento à exultação, da mais simples à mais complexa sensação de sentimento e da mais normal à mais patológica reação emocional.". O segundo é o

conceito de Bowlby (1982, p. 122) que infere o conceito de ligação como “qualquer forma de comportamento que resulta em que uma pessoa alcance ou mantenha a proximidade com algum outro indivíduo diferenciado e preferido, o qual é usualmente considerado mais forte e (ou) mais sábio.”.

Para ilustrar esse aspecto da infância, trabalhamos, numa perspectiva comparatista baseada nos teóricos Brunel, Pichois e Rousseau (1995), as obras *Le petit Nicolas* (2009), com a primeira publicação em 1960, e *Le petit Nicolas et les copains* (2010) dos franceses René Goscinny e Jean-Jacques Sempé. Trabalhamos também com algumas histórias das seguintes revistinhas em quadrinhos: **Almanaque da Mônica**, nº 38 – março de 2013; **Almanaque do Cascão**, nº 38 – março de 2013; **Almanaque do Cebolinha**, nº 38 – março de 2013; **Almanaque temático Chico Bento: escola**, nº 25 – janeiro de 2013; **Magali**, nº 75 – março de 2013; **Mônica: especial de aniversário**, nº 75 – março de 2013; **Turma da Mônica**, nº 74 – fevereiro de 2013 e **Turma da Mônica**, nº 75 – março de 2013.

Como os registros bibliográficos sobre *Le petit Nicolas* ainda são poucos, principalmente no Brasil, é necessário retirar as informações do site oficial. Segundo as palavras de Sempé contidas no site: “Goscinny chegou com um texto no qual uma criança, Nicolas, contava sua vida com os seus amigos, que tinham nomes bizarros: Rufus, Alceste, Maixent, Agnan, Clotaire... O inspetor geral era nomeado o Bouillon [...] René tinha achado a fórmula” (IMAV..., 2013, tradução nossa). Com a infância transportada para as palavras, por Goscinny, e para as ilustrações, por Sempé, Nicolas nasce no dia 29 de março de 1959. Era para ser apenas um episódio, mas o a história agradou os leitores do jornal *Sud-Ouest Dimanche*. Depois, em outubro de 1959, passou para o jornal *Pilote* e, em 1960, os relatos de Nicolas foram para as páginas de livro. Em 1963, a obra *Le petit Nicolas et les copains* ganha o prêmio *Alphonse Allais* pelo livro mais divertido do ano. Com o falecimento de Goscinny em 1977, sua filha, Anne Goscinny, encontrou algumas histórias inéditas no arquivo de seu pai. Ainda com as contribuições de Sempé, é lançado o volume *Le ballon et autres histoires inédites* em 2009. Várias obras publicadas nos anos 60 foram relançadas por várias editoras, até que, em 2009, foi lançado o filme *Le petit Nicolas*, sob a direção de Laurent Tirard, e cinquenta e dois episódios de animação no canal M6. (IMAV..., 2013, tradução nossa).

Em 1963, o jornalista paulista Mauricio de Sousa já criava os personagens Chico Bento, Penadinho, Astronauta, Bidu, Cebolinha, Piteco, Franjinha etc. A menina principal de suas tirinhas,

a Mônica, surgiu de uma inspiração próxima a ele: sua própria filha. Ainda de acordo com Coelho (2000, p. 219), em 1970, é publicada a revista Mônica, pela Editora Abril. No ano seguinte, na Itália, a editora ganha o troféu *Gran Guinigi* e Mauricio, o troféu *Yellow Kid*, como se fosse um Oscar dos quadrinhos. A distribuição de revistinhas da Turma da Mônica atinge o número de 2.500 tiras, além de revistas especiais. É importante lembrar que toda a turma ganhou notoriedade com o sucesso da personagem Mônica. Existem outras turmas como a do Chico Bento, do Horácio, do Penadinho, do Piteco, da Tina, do Papa-capim, da Mata e do Astronauta (MAURICIO..., 2013). Diferente do que ocorre nas narrativas de Sempé-Goscinny, há uma moralidade na turma da Mônica e do Chico Bento, mas, um ponto em comum com a obra francesa, a união das crianças prevalece apesar de todas as confusões que se seguem.

Referindo-se à idade cronológica das crianças de ambas as histórias, a turma de Nicolas é um pouco mais velha que a de Mônica, entretanto todos agem com uma certa conformidade no tocante às brincadeiras, às percepções de mundo etc. Na edição de aniversário da personagem dos quadrinhos, Mônica, até o Cebolinha brinca: “Parece que foi outlo dia que você completou sete anos pela última vez” (SOUSA, 2013, p. 5).

Para demonstrar algumas dos resultados obtidos em poucos meses de pesquisa, apresentamos uma pequena parte do trabalho feito para o Congresso Brasileiro dos Professores de Francês (de 16 a 20 de setembro de 2013, em Niterói/RJ, na Universidade Federal Fluminense) a respeito do percurso do afeto nas histórias “*L'anniversaire de Marie-Edwige*” (20190, p.117) e “7 coisas para se fazer antes dos 7” (2013, p. 4).

A relação entre Nicolas e Marie-Edwige é uma exceção em histórias Sempé e Goscinny porque o rapazinho gosta dela, mesmo se tratando de uma menina. Porém sua esperança de entretenimento é totalmente arruinada durante a festa da Marie-Edwige por causa das ideias da mãe dela, Sra. Courteplaque, para aproximá-lo das meninas já que ele era o único menino da festa. No fim da história, ele é recompensado após a mãe dizer ao pai os elogios da Sra. Courteplaque sobre Nicolas: os dois vão ver um filme de cowboys, ou seja, um verdadeiro programa para meninos!

Na história da criança francesa, o afeto começa positivo uma vez que, segundo Vandebos *et al.* (2010, p. 40), Nicolas está satisfeito com o estado de coisas: ir para o aniversário e encontrar Marie-Edwige. Durante o aniversário e quando retorna para casa, o afeto se torna negativo porque, de acordo com o autor, a criança está insatisfeita com sua atual situação. Ele era o único menino da

festa, foi vítima da zombaria das meninas por causa do seu chapéu que parecia ser o de um palhaço, etc. Notamos que ele não procura mudar seu estado de humilhação devido às palavras de sua mãe antes da festa, “[...] ela me disse que eu tinha que ser muito sábio, um verdadeiro homenzinho [...]” (Goscinny; Sempé, 2010, p. 117, tradução nossa). No final, o afeto retorna ao estado de positividade, pois a ordem para que Nicolas se comportasse foi obedecida, tornando possível o momento de lazer com seu pai.

Já na historinha de Mauricio de Sousa, Cebolinha começa a história anexando um desenho da Monica dentuça na parede. É o momento em que ela chega e diz que ele vai ajudá-la num projeto. É claro, desde o início da história, que a Cebolinha não a ajudaria. No entanto, ela o convence a não fazer confusão porque ela viu o desenho da autoria do garoto. Como existem várias tarefas no projeto de Monica, ele decide começar logo para ficar livre dessas responsabilidades. Para resolver o problema, Cebolinha improvisa nas três primeiras atividades, enquanto as outras quatro acabam acontecendo por acaso. No final de toda esta confusão, Cebolinha também decide preparar uma lista de coisas para fazer antes de celebrar seus sete anos. Ele começa sua primeira tarefa pegando o coelhinho da Mônica, o que ocasiona a inversão de papéis: como o final da história é um novo começo para a Cebolinha, a garota termina a história se queixando do possível problema que terá com a nova lista.

A sequência do tipo de afeto na história em quadrinhos, ainda de acordo com Vandebos *et al.* (2010, p. 40), é: efeito positivo (quando o Cebolinha está satisfeito por não ser obrigado a ajudar Monica) - efeito negativo (é obrigado a ajudá-la para que ela não bata nele) - efeito positivo (Cebolinha conclui as tarefas na lista e, em seguida, ele decide se vingar dela, tomando Sansão).

Após essa amostra de análise dos percursos afetivos em ambas as narrativas e das pesquisas voltadas para a infância na Literatura, conclui-se que o estudo sobre a criança, nesse trabalho, é importante para compreender como ela se comporta como a protagonista/narradora de sua própria história, os fatores psicológicos e/ou externos que podem influenciar o seu comportamento diante dos outros e dela mesma, além de contribuir para o entendimento da construção das relações de afeto e de desafeto demonstradas para as outras personagens. Pretende-se, na perspectiva da literatura comparada, que essa pesquisa coopere com o estudo sobre a criança e suas relações afetivas para que haja mais estudos sobre as duas obras e sobre sua interface após a conclusão do projeto.

Referências:

BOWLBY, John. **Formação e rompimento de laços afetivos**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

GOSCINNY, René; SEMPÉ, Jean-Jacques. **Le petit Nicolas**. Paris: Folio France, 2009.

IMAV EDITIONS / GOSCINNY - SEMPÉ. **Le petit Nicolas: le site officiel**. Disponível em: <<http://www.petitnicolas.com>>. Acesso em 17 mar. 2013.

JESUALDO. **A literatura infantil**. Tradução de James Amado. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

MAURICIO DE SOUSA PRODUÇÕES. **Portal Turma da Mônica**. Disponível em: <<<http://www.monica.com.br>>>. Acesso em 26 mar. 2013.

SOUSA, Mauricio de. **Turma da Mônica: especial de aniversário**, São Paulo, n. 75, mar. 2013.

VANDENBOS, Gary R. *et al.* **Dicionário de psicologia APA: American Psychological Association**. Porto Alegre: Artmed, 201

ANEXO A – LE PETIT NICOLAS EM TRÊS TEXTOS: LIVRO, ANIMAÇÃO E FILME

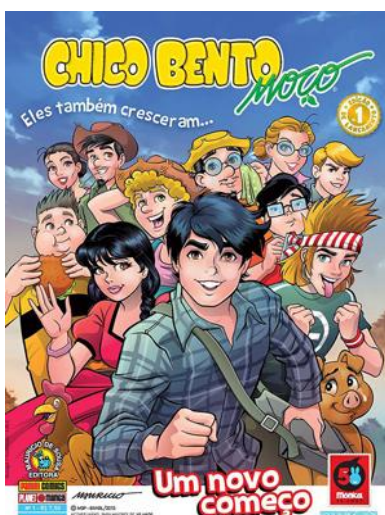


X ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS
E I SIMPÓSIO SOBRE LITERATURA CEARENSE



**ANEXO B – A TURMA DA MÔNICA, A TURMA DA MÔNICA JOVEM E A TURMA DO
CHICO BENTO MOÇO**

X ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS
E I SIMPÓSIO SOBRE LITERATURA CEARENSE



**AS REPRESENTAÇÕES DA PERSONAGEM LOLITA DE NABOKOV DA LITERATURA
PARA O CINEMA**

Jardas de Sousa SILVA
Orientador: Carlos Augusto Viana da SILVA
152

Universidade Federal do Ceará

Resumo: Os romances modernos são marcados pela presença de personagens ambivalentes, tendo eles múltiplas identidades e diferentes traços de comportamento e caráter. *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, é um expoente desse tipo de obra que apresenta personagens de personalidade e caráter híbridos, nada lineares. *Lolita* é uma menina de 12 anos que tem sua vida transformada após ser alvo de uma paixão obsessiva por parte de Humbert, um homem mais velho e bem mais experiente que ela e que logo se tornará seu padrasto. Diante de tal situação, a personagem apresenta alguns traços de comportamento que podem gerar certo grau de ambivalência quanto à composição de seu caráter dentro do romance, em que muitas de suas atitudes podem ser interpretadas como fruto de uma ingenuidade infantil ou como jogos de atributos sedutores de uma mente ardilosa. A presente pesquisa tem como objetivo analisar como esse traço duplo presente na construção da personagem *Lolita* foi tratado no processo tradutório do romance para o filme produzido pelo diretor Adrian Lyne (1997). Assim, ao contrastar algumas características inerentes ao comportamento, à personalidade e aos posicionamentos da personagem no texto literário e nas suas traduções para o cinema, analisaremos como a *Lolita* nabokoviana vem sendo apresentada para os novos contextos receptores. Para fomento teórico desta pesquisa, contaremos com alguns pressupostos relevantes aos Estudos da Tradução, como os desenvolvidos por André Lefevère (2007), Itamar Even-Zohar (1978), Gideon Toury (1995), alguns Estudos Literários por Antônio Cândido (2007) e Edward Morgan Foster (1969), bem como alguns pressupostos da relação cinema e literatura por Robert Stam (2008), Patrick Cattrysse (1992) e Ismail Xavier (1984).

Palavras-chave: Literatura, Cinema, *Lolita*, Adaptação Fílmica.

1 Introdução

*Pela manhã ela era Lô, não mais que Lô, com seu metro e quarenta e sete de altura e calçando uma única meia soquete. Era Lola ao vestir os jeans desbotados. Era Dolly na escola. Era Dolores sobre a linha pontilhada. Mas em meus braços sempre foi Lolita*³⁴.

Vladimir Nabokov

O caráter ambíguo que permeia a construção da personagem *Lolita* é ainda um grande desafio para aqueles leitores e estudiosos interessados em um dos mais controversos romances modernos escrito por Vladimir Nabokov. Desde sua publicação, 1955, *Lolita* se destaca por ser uma obra de ficção preenchida por elementos que geram polêmicas discussões em vários contextos culturais ao redor do mundo. O enredo é apenas o ponto inicial diante de toda complexidade interpretativa que o romance pode oferecer.

³⁴ Neste trabalho, todos os trechos referentes à *Lolita* serão extraídos da tradução do romance realizada por Sergio Flaksman. *Lolita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

Lolita é a confissão de um professor universitário de meia idade, Humbert Humbert, sobre sua trágica vivência em solo norte americano a partir do momento que conhece e passa a nutrir uma obsessiva paixão por uma garota de 12 anos chamada Dolores Haze, Lola ou, somente por ele, de Lolita. Para concretizar seus desejos, Humbert se casa com a mãe de Lolita, Charlotte Haze, e passa a ser então seu padrasto. Tempos depois, como uma artimanha do destino, a senhora Haze morre em um acidente e Humbert se torna o único responsável pela garota. Inicia-se então uma longa viagem dos dois protagonistas ao redor dos Estados Unidos, sendo cada cidade visitada uma fonte de vestígios acerca do trágico desfecho da conturbada relação entre Humbert e Lolita.

No entanto, com o passar dos anos, o foco no enredo dá lugar para questões mais direcionadas as complexidades sobre a figura de Lolita. É a ambiguidade observada na construção da protagonista título da obra que tem levantado discussões e estudos sobre o referido texto literário de Nabokov. Lolita, mesmo sendo uma garota de 12 anos que se vê vítima da obsessão sexual de um homem mais velho, é apresentada ao leitor com ideias e atitudes ambivalentes que podem ser interpretadas “tanto como fruto da ingenuidade infantil, quanto como da mente ardilosa de uma jovem manipuladora” (LAZARIN, 2009, p. 301).

É sob um rebuscado jogo de palavras e de pluralidades de ideias que Lolita é construída nas páginas do romance. Desta forma, Nabokov abre espaço para o desdobramento de uma série de questões que, através do discurso do narrador, surgem a todo o momento na narrativa sobre quem de fato é Lolita. Além do meio literário, muitas são as produções artísticas, culturais e de mídia que desafiam representar Lolita em outras linguagens, sendo as adaptações cinematográficas as mais populares.

Os filmes *Lolita* de Stanley Kubrick (1962) e de Adrian Lyne (1997) apresentam a personagem mais famosa de Nabokov para um outro tipo de público, o espectador. Neste trabalho, ao considerarmos todo esse jogo duplo em relação a Lolita no texto literário é que perguntamos como essas adaptações fílmicas trataram tal característica da obra. Para essa análise, abordaremos a representação de Lolita na adaptação de Adrian Lyne por considerarmos importantes para nossa discussão elementos contextuais como ano de produção, divulgação e algumas técnicas recentes do meio cinematográfico.

2 O ser personagem: literatura e cinema

A literatura e o cinema, como formas de expressões de artísticas, seguem o pensamento do escritor e filósofo alemão Johann Goethe pela qual é através das artes que “distanciamos-nos e ao mesmo tempo aproximamos-nos da realidade” (apud CANDIDO, 2009, p. 38). De fato, em uma obra de ficção, é possível identificar relações de nossa vida cotidiana através do espaço, do contexto histórico e cultural que compõem esses tipos de narrativas. Entretanto, são as personagens e suas ações que mais se destacam na interação obra como seu público receptor.

Com a ascensão do romance moderno, os leitores foram apresentados a personagens com detalhadas descrições físicas e psicológicas, tendo todas elas valores e experiências que podem ser reconhecidas como universais. No romance, o autor pode construir com maior liberdade a história e a caracterização das personagens, sendo ele (romancista) capaz de representar o mundo objetivo e a ação do homem e sua relação com a realidade externa (AGUIAR E SILVA apud SANTOS, 2013 p. 26).

Em seus estudos sobre o texto romanesco, E.M. Forster (1974) analisa e classifica a personagem por meio de seu comportamento dentro da trama. Forster aponta os tipos “planos” e os considerados “redondos”. Sem problemas para seu entendimento, os personagens planos são definidos por sua linearidade dentro da narrativa. Para o autor, “em sua forma mais pura [personagens planas] são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas” (FORSTER, 1974, p. 54).

Em contrapartida, são os do segundo tipo – redondos - as personagens que mais ganham destaque nas interpretações e análises do romance moderno. Foster caracteriza-os com maior relevância devido a complexidade encontrada nessas personagens, são elas que despertam maiores sentimentos nos leitores. Como não rir e chorar ao conhecer o contraditório herói Dom Quixote de Miguel de Cervantes? Por essa perspectiva é que Foster destaca que:

Essas personagens [redondas] são definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. [...] são dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano (FOSTER, 1974, p. 56)

Desde meados do século XVIII, a literatura traz a vida e ao nosso imaginário grandes personagens de traços complexos e construídos de forma a levantar inúmeras possibilidades de

leitura. Dentre vários, vale ressaltar as protagonistas de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, Raskólnikov de *Crime e Castigo* de Fiódor Dostoievski, Capitu de *Dom Casmurro* escrita por Machado de Assis e a célebre personagem de Vladimir Nabokov de nome Lolita.

Esses personagens literários são relevantes para as obras e seus outros elementos inseridos e também para a interação que cada autor cria com os seus leitores. Personagem e leitor estabelecem conexões através de algo comum aos dois: viver em um mundo não mais objetivo e totalizante, tal como era o mundo clássico. Nas palavras de Candido (2009, p. 35) as personagens do romance moderno vivem conflitos e situações-limites, em que são revelados aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. A personagem é, portanto, a representação do que há de mais vivo no texto literário.

Outras artes logo perceberam a importância da elaboração de um personagem na forma de contar de uma história. O cinema é um dos exemplos que mais transparecem a relevância da utilização desse elemento para suas expressões. A personagem cinematográfica, assim como a literária, tem a função guiar, persuadir e interagir o leitor com a história. No entanto, o cinema, devido a sua linguagem própria, exige não somente o uso das palavras na caracterização de seus personagens, mas, sobretudo o uso da imagem.

A personagem da ficção fílmica é criada através de palavras (roteiro) e ganha vida ao ser incorporada por alguém “real”, isto é, um ator. Toda expressão de sua sensibilidade também depende de uma série de outros fatores como imagem, luz, som, montagem e direção. É, portanto, sobre essa ideia de personagem que Paulo Emilio Sales Gomes (2009) destaca uma simbiose entre o cinema, o teatro e o romance:

Podemos [...] definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor, no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição diversamente reformulada” (GOMES, 2009, p. 106).

Contudo, como no texto literário, a personagem cinematográfica completa seu círculo de construção apenas após atingir seu público consumidor, neste caso o espectador. Esse argumento se confirma quando, mesmo as descrições físicas e a exposição do traço psicológico das personagens já serem dadas por um contexto visual, concreto, ainda assim, o cinema é capaz de criar indivíduos

altamente complexos e fruto de muitas discussões interpretativas. Como não lembrar Carlitos de Charles Chaplin?

Mais atualmente, são as adaptações fílmicas que se consolidam como meios de cristalizar personagens nas mais variadas culturas. A partir de romances considerados clássicos da literatura juntamente com outros de textos não-canônicos são alvo dessas adaptações que desafiam a representar os mais diferentes tipos de personagens para as telas. Nessas adaptações, protagonistas de grandes obras como Hamlet, Macunaíma e a própria Lolita de Nabokov são resignificadas graças as suas transmutações em imagens.

3 Adaptação fílmica como Tradução

Desde o advento do cinema, outras formas de arte como o teatro, a pintura e a fotografia influenciam as composições das mais variadas obras cinematográficas. No entanto, muitos estudiosos afirmam que é com a Literatura que o cinema mais dialoga e mais trabalha em suas produções. O grande número de romances adaptados para as grandes telas nos últimos anos apenas reitera a longa trajetória de interação entre as duas artes.

Com o avanço dos estudos de Tradução, podemos argumentar e compreender esse fenômeno da adaptação fílmica como um tipo de tradução. Mesmo não tratando exatamente sobre cinema, foi Roman Jakobson (1991) um dos pioneiros a introduzir o conceito de “tradução intersemiótica” para designar a transmutação de mensagem de um meio para outro. Na terceira definição de categorias de tradução, signo verbal traduzido para signo não-verbal, é que muitos estudiosos da adaptação se baseiam na elaboração de seus pressupostos.

Ao entender a transmutação de uma linguagem para outra, é que a adaptação fílmica de uma obra literária não pode mais ser analisada pela ideia de uma busca por fidelidade, ou por um “romance filmado” nas telas. Robert Stam (2008) ao observar esse processo de transmutar do literário para fílmico, afirma que o resultado desse procedimento é a produção de algo diferente, não fiel ao texto de partida, pois:

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. 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 (STAM, 2008, p. 20).

Segundo Andre Lefevère (1992), as adaptações fílmicas, como também outras formas de tradução, podem ser encaradas como reescrituras. Lefevère, em suas discussões, não foca somente os aspectos linguísticos que compõem a tradução, mas também aqueles relacionados ao histórico e ao social. Além de dialogar com as ideias de Stam sobre a impossibilidade de equivalência entre as linguagens literária e cinematográfica, Lefevère aponta outras razões para se entender tradução não como cópia, mas como diferença. Em seu conceito de reescritura, o autor assume que:

A tradução é uma reescrita de um texto original. Todas as reescritas, seja quais forem suas intenções, refletem sua ideologia e poética e manipulam a literatura para se adaptar a uma determinada sociedade. A reescrita é uma manipulação a serviço do poder, e no seu aspecto positivo, pode ajudar na evolução de uma literatura e de uma sociedade (LEFEVERE, 1992, p. 41).

Essa ideia de reescritura que permeiam a tradução é que, segundo Lefevère, tem o poder de criar novas “imagens” do texto de partida e, portanto, contribuir para o sucesso ou o fracasso na inserção de uma obra de um sistema cultural para outro (1992, p. 45). Por esse argumento de tradução como manipulação, seleção e amplificação é que Patrick Cattrysse (1992), ao se apropriar do conceito de polissistemas de Even-Zohar, destaca a relevância de se analisar as adaptações fílmicas e outros produtos traduzidos não somente pela busca de atribuir valores, mas, sobretudo, a análise deve partir do processo envolvido na produção desses e de suas ressignificações.

4 Lolita do romance para as telas

Após mais de duas décadas, desde sua primeira adaptação para as telas, produzida por Stanley Kubrick (1962), o diretor inglês Adrian Lyne (1997) leva novamente ao cinema a personagem mais famosa do escritor Vladimir Nabokov: Lolita. O filme de Lyne foi bastante aguardado pela indústria cinematográfica e pelo público espectador, já que o romance de Nabokov e a própria adaptação de Kubrick se mostravam ainda como referências máximas quanto a representação da personagem.

No início da adaptação de Lyne, é possível identificar de imediato uma tentativa de aproximação com o texto de Nabokov. Vejamos algumas situações ilustrativas. O personagem

Humbert, interpretado por Jeremy Irons, dirige seu carro em uma estrada deserta e com sua voz em *off*, ele declama o célebre trecho de abertura do romance:

Lolita, luz da minha vida, fogo da minha carne. Minha alma, meu pecado. L-o-l-i-t-a: a ponta da língua toca em três pontos consecutivos do palato para encostar, ao três, nos dentes. Lo. Li. Ta. Era Lo, apenas Lo, pela manhã, um metro e quarenta e cinco de altura e um pé de meia só. Era Lola de calças compridas. Era Dolly na escola. Dolores na linha pontilhada. Mas nos meus braços sempre foi Lolita (NABOKOV, 2011, p. 13).



Figura 1 (Pathé production, 1997, *Lolita*)

A partir da cena acima, a personagem Lolita já começa a ser construída para o espectador, pois é Humbert que ao rememorar sua obsessiva paixão pela garota vai descrevendo-a e formando uma imagem sobre quem ela é. Logo após, com a aparição de Charlotte Haze, muitas outras informações e características de Lolita são expostas. Mrs. Haze descreve sua filha como “maldosa” e “mal-comportada”. Dessa forma, mesmo antes de aparecer na tela, Lolita é envolvida por uma série de discursos que guiam e precocemente determinam quem ela é para o espectador.

Lolita aparece na adaptação, de Adrian Lyne, sendo interpretada por Dominique Swain. A atriz participou de uma rigorosa seleção e foi escolhida entre mais de 2.500 garotas que almejavam ser a próxima Lolita cinematográfica.³⁵ Com traços físicos bastante diferentes daqueles encontrados no romance, a Lolita apresentada por Lyne parece ser mais próxima de uma adolescente do que a criança de um metro e quarenta e quatro e peso de trinta e seis³⁶ criada por Nabokov. A maquiagem

³⁵ Fonte extraída do site *Dominique Swain Biography (1980)*. Filmreference.com. Página visitada em 15/12/2013.

³⁶ Extraído da tradução de Sérgio Flaksman: “[...] como a ninfeta sem dúvida havia crescido ao longo dos últimos sete meses, achei que podia aceitar com segurança a maior parte das medidas de janeiro: quadris, 73 centímetros; coxa (logo

carregada e seus mais diversos penteados também são marcas constantes da personagem fílmica, conforme figura abaixo:



Figura 2 (Pathé production, 1997, *Lolita*)

A *Lolita* fílmica produzida por Lyne também apresenta gostos e objetos particulares que muito destacam sua personalidade. No romance, por exemplo, por várias passagens, Nabokov também descreve *Lolita* a partir de objetos e de hobbies que a proporcionam prazer, sendo todos essenciais para a imagem que o leitor constrói da personagem. As brincadeiras, o jeito desengonçado e suas atitudes despreocupadas com aparências e modos também compõem a personagem:

[...] Lá ficava ela, como qualquer criança, a enfiar o dedo no nariz enquanto lia as seções menos exigentes do jornal, tão indiferente a meu êxtase como se estivesse sentada sobre um objeto qualquer – um sapato, uma boneca, o cabo de uma raquete de tênis – e fosse preguiçosa demais para afastá-lo (NABOKOV, 2011, p. 167)

No referido filme, *Lolita* é observada por Humbert e transmutada em imagens também como uma garota um tanto desleixada. Porém, mesmo nesses momentos, de lazer, de brincadeiras, a personagem é erotizada. Isto ocorre principalmente, graças aos ângulos da câmera que se posicionam para destacar não *Lolita* enfiando o dedo no nariz, como em Nabokov, mas sua barriga descoberta de roupas, suas pernas envolvidas por uma minissaia e sequências que capturam os movimentos que deixam sutilmente sua peça íntima aparecer.

abaixo do sulco glúteo), 43; panturrilha e pescoço, os mesmo 28, busto, 69; parte alta do braço, 20; cintura, 58; estatura, 1,44; peso, 36 [...]” (NABOKOV, 2011, p.126)



Figura 3 (Pathé production, 1997, *Lolita*)

Podemos dizer então que, ao ir para as telas, a personagem Lolita ganha não somente corpo, mas também voz e atitudes próprias. É Lolita quem determina o rumo da viagem, é ela quem escolhe as músicas no carro, é ela quem tenta traçar seu próprio destino. No entanto, assim como o leitor do romance, o espectador conhece Lolita unicamente pela visão de Humbert. Tal argumento se faz verdadeiro ao observarmos a última cena do filme em que Lolita aparece. Não é a imagem da garota grávida, sem maquiagem, dona de casa que ganha destaque na tela ao final e sim a imagem que Humbert ainda faz dela. É como se a Lolita que passeia pela humbertlândia e por todo filme continuasse ainda viva.



Figura 4 (Pathé production, 1997, *Lolita*)

5 Conclusão

Esta breve análise demonstrou que a adaptação cinematográfica de Adrian Lyne ressignifica não somente a personagem Lolita de Vladimir Nabokov, mas também traz como consequência a ressignificação do romance por completo. O próprio narrador Humbert pode ser interpretado quase como o “mocinho” da história, pois seu comportamento é todo reconfigurado para que Lolita seja posta em relevância. Humbert passa a ser um homem apaixonado que sofre por não ter o amor de sua amada tão correspondido quanto ele gostaria. Ele não é mais o pedófilo assumido e sarcástico de Nabokov, ele, nos filmes, passa a ser um romântico incompreendido.

Por sua vez, Lolita adquire certa linearidade de construção no decorrer do filme. Todas as imagens criadas por Humbert, sua mãe e outros personagens são reforçadas pelas atitudes e falas que a protagonista apresenta. A garota desobediente, rebelde, de forte apelo sedutor e de caráter duvidoso permeia a construção desta Lolita fílmica. Ao não se comportar como uma vítima passiva diante das situações que a cercam, a Lolita de Adrian Lyne pode ser interpretada pelos espectadores como a antagonista, como a anti-heroína de sua própria história.

Por tudo é possível concluirmos que, mesmo ao dialogar com o romance, uma diferente Lolita é apresentada ao público espectador da adaptação de Lyne. Os aspectos inerentes à linguagem cinematográfica, as questões envolvidas no contexto de produção do filme e a própria sensibilidade artística do roteirista e do diretor são fundamentais para o entendimento de que a Lolita que se ler não poderia ser a mesma da Lolita que se ver. *Lolita* é uma daquelas obras de inesgotáveis leituras e interpretações.

Referências:

CANDIDO, Antônio e outros. **A Personagem de Ficção**. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CATTRYSSSE, Patrick. Film Adaptation as Translation: some methodological proposals. In: Target 4:1. P. 57-70. Amsterdam: John Benjamins, 1992.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.

GARDIES, René (Org.). **Compreender o Cinema e as Imagens**. Ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In **Lingüística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1991.

LAZARIN, Denize Helena. **A Representação Cultural de Lolita do Romance de Nabokov**. Santa Maria: UFSM, 2010. 88 p. Dissertação de Mestrado, programa de pós-graduação em Letras. Centro de Artes e Letras, 2010.

LEFEVÈRE, A. **Translation, rewriting & the manipulation of literary fame**. London and New York: Routledge, 1992.

NABOKOV, Vladimir Vladimirovich. **Lolita**. Tradução Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SANTOS, Kássia Nobre dos. **Quando a fonte vira personagem**: Análise do livro reportagem A Vida que Ninguém Vê da jornalista Eliane Brum. Dissertação de Mestrado, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, 2013. Acesso em 15/12/13.

STAM, Stam. **A Literatura Através do Cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renato Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

AVENTURA(S) NA(S) CIDADE(S) EM A HORA DA ESTRELA, DECLARICE LISPECTOR

Bruno Duarte NASCIMENTO³⁷
Cristina Maria da SILVA
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este texto tem o objetivo de pensar a(s) cidade(s) na contemporaneidade a partir de narrativas literárias. Abordamos a obra *A Hora da Estrela* (1998) de Clarice Lispector. O motivo da escolha diz respeito à narração das aventuras da nordestina *Macabéa*, “numa cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1998), acicate profícuo quando se busca captar experiências nas cidades contemporâneas revelando esboços dos espaços, dos lugares e temporalidades. A proposta é traçar uma leitura que acompanha a(s) trajetória(s), “aquela concebida como mobilidade, alteridade, alteração, a que advém com o nascimento, mas que só se constitui no mundo” (KOFES, 2004), de

³⁷ Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará. Este texto é fruto de uma pesquisa de monografia em andamento junto ao Departamento de Ciências Sociais, sob a orientação da Profa. Dra. Cristina Maria da Silva, intitulada: Entre encontros e desencontros: ciências sociais e literatura na compreensão da vida social.

Macabéa, mas também da própria escritora transfigurada em *narrador-personagem*, evidenciando as experiências que a atravessam. A partir de reflexões em torno das “caminhadas pela cidade” (CERTEAU, 1994), em narrativas (literárias), vemos o surgir dos cenários citadinos, as suas ruas, seus personagens e as formas de sociabilidades que se realizam no espaço urbano. Contudo, “os passos” moldam esse espaço, tecendo outras significações para os lugares. A cidade-conceito esmaece dando lugar às práticas urbanas que fazem da(s) cidade(s) uma invenção constante.

Palavras-chave: Cidades; Narrativas; Trajetórias.

A literatura, ao “dizer a cidade”, condensa a experiência do vivido na expressão de uma sensibilidade feita texto.
(PESAVENTO, 2002, p. 10)

Desde o final do século XIX e inícios do seguinte, o século XX, as cidades tem se colocado diante de nós como um desafio de reflexão, à medida que se tornam o lugar por excelência “onde as coisas acontecem”. As paisagens citadinas tem sido um interessante foco de estudos para pesquisadores e também fonte inspiradora e não pouco reflexiva de escritores, poetas e pintores. Desse modo, este texto tem como objetivo pensar a(s) cidade(s) na contemporaneidade a partir de narrativas literárias. Abordamos a obra *A Hora da Estrela* (1998) de Clarice Lispector. O motivo da escolha diz respeito à narração das aventuras da nordestina *Macabéa*, “numa cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1998, p. 15), acicate profícuo quando se busca captar experiências nas cidades contemporâneas revelando esboços dos espaços, dos lugares e temporalidades.

A proposta é traçar uma leitura que acompanha a(s) trajetória(s), “aquela concebida como mobilidade, alteridade, alteração, a que advém com o nascimento, mas que só se constitui no mundo” (KOFES, 2004, p. 16), de *Macabéa*, mas também da própria escritora transfigurada em *narrador-personagem*, evidenciando as experiências que a atravessam. Nessa perspectiva, convém ressaltar que não é nossa intenção abordar a obra literária traçando uma leitura compreensiva a partir da vida da escritora, para não cairmos na ilusão de que quem escreve está *tal qual* em seus escritos, como se a obra fosse um espelho da vida. Pelo contrário, quando pensamos nos rastros biográficos deixados em narrativas e escrituras literárias, consideramos as “intrincadas teias que envolvem a constituição dos sujeitos e as sinuosidades sociais e históricas que os atravessam.” (SILVA, 2009, p. 30). Assim, os escritos podem ser vistos antes como “espelhos velados”, como na metáfora de Jorge Luís Borges (1987), onde as imagens aparecem às avessas, demudadas.

Ao permearmos a trama clariceana de *A Hora da Estrela* (1998), julgamos imprescindível o aporte biográfico no sentido de iluminar a leitura das trajetórias de Macabéa e também de Rodrigo S.M, o narrador-personagem, que assume um papel de destaque na narrativa. Na dedicatória do livro reeditado em 1998 pela Editora Rocco, lemos: “DEDICATÓRIA DO AUTOR (na verdade Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 1998), ou seja, vemos a transfiguração da escritora em autor e, conseqüentemente, em narrador, o que já insinua a bem engendrada estrutura narrativa da obra. Nesse sentido, estabelecemos o diálogo com *Clarice, uma biografia* (2011), de Benjamin Moser. À medida que consideramos necessária a complementaridade, trazemos ao texto excertos de outras obras da escritora, fazendo as devidas referências.

Como recurso metodológico, trabalhamos com a etnografia ficcional. Mas o que seria uma etnografia? Como olhar o ficcional através dela? A etnografia correspondeu por muito tempo a uma descrição dos costumes de povos. Essas descrições de experiências humanas e culturais passaram a considerar a pessoa do antropólogo somente nos séculos XIX e XX, por meio da institucionalização da antropologia enquanto ciência social.

No decorrer da história da antropologia moderna, no século XX, o conceito de “etnografia” tem adquirido vários significados:

Ora será vista como método qualitativo desenvolvido no trabalho de campo, ora estará relacionada à escrita do antropólogo – o texto monográfico propriamente dito – ora, ainda a ênfase recaindo sobre os discursos, as formas diálogos, estabelecidos entre nativos e antropólogos no encontro etnográfico. (ROCHA, 2006, p. 100)

A etnografia está intimamente ligada à descrição e a interpretação da realidade pesquisada pelo antropólogo. Nesse sentido, abordar a ficção por meio da etnografia é revelar as relações humanas e seus sentidos que vão sendo esboçados em narrativas. Do mesmo modo o espaço: em narrativas (literárias), podemos ver o surgir dos cenários citadinos, as suas ruas, seus personagens e as formas de sociabilidades que se realizam neste tipo de espaço urbano. Contudo, “os passos” moldam esse espaço, tecendo outras significações para os lugares (CERTEAU, 1994). A prática etnográfica se faz justamente: “com pessoas”, acompanhando suas trajetórias, seus percursos, suas caminhadas, suas enunciações, evidenciando o traçado dos lugares e as relações que neles se efetuam.

A vida nas grandes cidades

Quando pensamos a vida moderna nas grandes cidades, encontramos na poesia de Charles Baudelaire (1821 – 1867) as marcas da experiência humana nas grandes metrópoles. Sua poética traz consigo as figurações da vida do homem moderno nas cidades, cuja vida é atravessada pela efemeridade dos encontros, do estranhamento causado pela multidão de transeuntes que caminham e se encontram nas cidades. Por meio de um olhar crítico e sensível, o poeta descreve e analisa a paisagem urbana e o ritmo inquieto da metrópole. Em sua obra *As Flores do Mal* (1985), na sessão intitulada “Quadros Parisienses”, podemos ler:

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido
Toda de luto, alta e sutil, dor e majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa.
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
Pernas de Estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.
Que luz... e a noite após! –Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?
Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(BAUDELAIRE, 1985, p. 345)

Nesse poema Baudelaire questiona o intenso fluxo de pessoas na cidade que o impedem de concretizar o seu encontro com “uma mulher que passou”. Destaca-se ainda, a crítica negativa ao ritmo frenético e efêmero da metrópole que se põe como óbice ao reencontro entre o poeta e sua “efêmera beldade” novamente. Nas palavras de Macêdo, na paisagem urbana figurada na poética de Baudelaire, “a cidade é vista como um lugar do desencontro e do estranhamento: as pessoas se cruzam nas ruas, mas não se olham, não conversam.” (MACEDO, 2013, p. 1609). Do mesmo modo que os artistas lançam seu olhar sensível sobre as cidades, pesquisadores também o fazem, tecendo leituras para compreender as relações humanas, que se realizam nesse espaço social concebido como espaço urbano.

Georg Simmel (1858 -1918), sociólogo alemão, já se preocupava com os problemas mais profundos da vida social moderna. Para ele, a aspiração do indivíduo em resguardar a autonomia de sua existência frente às preeminências coletivas, de caráter histórico e cultural, gera a tensão entre a ordem sociocultural e as práticas de resistências presentes nas ações individuais que atravessa a vida social (SIMMEL, 2005). Com relação às cidades, Simmel aponta-nos que, em oposição à cidade pequena e à vida no campo, onde as relações são pautadas por sentimentos devido a um vínculo mais próximo, nas grandes metrópoles, vê-se a “intensificação da vida nervosa”, propiciada pela técnica da vida que objetiva as relações devido à profusão de estímulos que perpassam o ritmo frenético das grandes cidades. A vida na metrópole nos exige “a cada saída à rua, com a velocidade e as variedades da vida econômica, profissional e social.” (SIMMEL, 2005, p. 578.)Pede-nos que sigamos em seu compasso agitado, ao contrário das cidades menores, onde a cadência é mais lenta e habitual.

O habitante típico da cidade grande para preservar sua vida interior diante das exigências externas que se lhe impõem, reage utilizando como subterfúgio o “entendimento”. Assim, a “atuação do entendimento, reconhecida, portanto como um preservativo da vida subjetiva frente às coações da cidade grande, ramifica-se em e com múltiplos fenômenos singulares.” (SIMMEL, 2005, p. 578). A metrópole sempre foi o lugar privilegiado para a economia monetária. Compreender relação entre a economia monetária e o entendimento nos traz luz para percebermos os sentidos das relações que se esboçam nos espaço urbano das metrópoles. Sobre isso, vejamos:

É-lhes comum a pura objetividade no tratamento de homens e coisas, na qual uma justiça formal frequentemente se junta com uma dureza brutal. O homem pautado puramente pelo entendimento é indiferente frente a tudo que é propriamente individual, pois do individual originam-se relações e reações que não se deixam esgotar com o entendimento lógico – precisamente como no princípio monetário a individualidade não tem lugar. Pois o dinheiro indaga apenas por aquilo que é comum a todos, o valor de troca, que nivela toda a qualidade e peculiaridade à questão do mero “quanto”. Todas as relações de ânimo entre as pessoas fundamentam-se nas suas individualidades, enquanto que as relações de entendimento contam os homens como números, como elementos em si indiferentes, que só possuem um interesse de acordo com suas capacidades consideráveis objetivamente (...). (SIMMEL, 2005, p. 579)

Em *A Hora da Estrela* (1998) encontramos as personagens envoltas em relações sociais cujos sentidos podem ser compreendidos na perspectiva apontada por Simmel. A trajetória de *Macabéa* é cercada por uma experiência social cujo acúmulo de bens (materiais ou simbólicos)

constitui o valor de troca por meio do qual são pautadas as relações humanas. Contudo, vemos que ela “nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Na cidade do Rio de Janeiro, Macabéa encontra-se com Olímpico de Jesus, na “(...) manhã de dia 7, o êxtase inesperado para o seu tamanho pequeno de corpo. A luz aberta e rebrilhante das ruas atravessava a sua opacidade. Maio, mês dos véus de noiva flutuando em branco” (LISPECTOR, 1998, p. 42). Olímpico de Jesus era um operário de uma metalúrgica, embora ele não se chamasse de “operário”, mas sim de “metalúrgico”. Macabéa se sentia satisfeita com a posição social dele. Ela também tinha muito orgulho de ser datilógrafa, mesmo que ganhasse menos que o salário mínimo. “Mas ela e Olímpico eram alguém no mundo. ‘Metalúrgico e datilógrafa’ formavam um casal de classe.” (LISPECTOR, 1998, p. 45).

Embora ambíguo, o trecho: “formavam um casal de classe” pode ser interpretado como um casal que possui uma esmerada educação, mas também como um casal que ocupa de fato determinada posição social por conta de deter certo capital monetário. É importante perceber que as atribuições de “datilógrafa” e “metalúrgico” não são ingênuas. Elas reportam a uma economia monetária que perpassam a vida cidadina, em que “O espírito moderno tornou-se mais e mais um espírito contábil” (SIMMEL, 2005, p. 580). Assim, o habitante típico das grandes cidades costuma ser quantificado ou qualificado a partir de sua acumulação de bens materiais ou simbólicos, o que implica os efeitos destes nas relações sociais.

A condição de vida, a exclusão social experimentada pelo imigrante nordestino jogado na selva da cidade grande também é destaque na narrativa. Vemos o exemplo de Olímpico, o também nordestino e namorado de Macabéa, que se interessa por Glória logo que a vê e passa a cortejá-la; tendo suas investidas encontrado reciprocidade, o que faz com o que rompa o namoro com Macabéa. O motivo é o fato de ela ser carioca, “tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país” (LISPECTOR, 1998, p. 59), uma posição a qual Olímpico almejava, pois “seu destino era o de subir para um dia entrar no mundo dos outros” (LISPECTOR, 1998, p. 65). Além disso, Glória possuía ascendência portuguesa combinada com o sangue africano, o que lhe concedia o bamboleio do caminhar de uma mulata, apesar de ser branca e loira, embora oxigenada, “o que significava um degrau a mais para olímpico” (LISPECTOR, 1998, p. 59) que almejava ascender socialmente.

Aventura(s) na(s) cidade(s) em *A Hora da Estrela*

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. (LISPECTOR, 1998, p. 15).

No que toca mais a obra, originalmente publicada em 1977, *A Hora de Estrela* narra a trajetória de Macabéa, imigrante do estado do Alagoas, que vem para a cidade do Rio de Janeiro com a tia em busca de melhores condições de vida. Por meio do narrador homem, *Rodrigo S.M.*, “porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998, p. 14), Clarice Lispector irá “contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela.” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Com esta enunciação da estrutura narrativa do livro, acreditamos aproximarmo-nos da tensão que perpassa a trama de *A Hora da Estrela*, ou seja, da dificuldade de representação que o narrador, um homem aparentemente de vida abastada, escrever sobre a vida do imigrante nordestino e suas desventuras na metrópole.

Antecedentes meus de escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (LISPECTOR, 1998, p. 19)

Rodrigo S.M. não se vê como um par da classe mais baixa, mas também julga não ser bem aceito pelas mais altas. O que vemos aqui é o embate da representação desse “outro”, o que quase sempre implica o conflito com a cultura de quem narra ou conta a história. Sobre esse processo de alteridade, Monteiro nos diz:

Clarice Lispector vai por meio de seu narrador revelar o estranhamento vivido que este experimenta diante de uma nordestina imersa numa capital cheia de códigos desconhecidos para ela. Aqui, o embate entre a cultura citadina e a sertaneja se dá de forma mais contundente em comparação ao estranhamento vivido por um escritor que narra a história de um sertanejo a partir de sua própria cultura e estereótipos. (MONTEIRO, 2004, p. 10- 11)

Diferentemente disso, por exemplo, vemos que em outras produções literárias, como *A Paixão Segundo G.H.*³⁸, a personagem principal, G.H, é uma escultura abastada que reside em seu apartamento à beira-mar. Ela possui uma vida material resolvida. O que é desenrolado nesse enredo diz respeito mais à autoquestionamentos e reflexões acerca de sua condição humana e de natureza existencial. Ainda sobre a estrutura narrativa de *A Hora da Estrela* (1998), vemos que não se trata de um romance comum, onde o narrador busca contar uma história sem muito interpelar; contudo, quando o faz, utiliza-se da personagem. As histórias de *Rodrigo S.M* e *Macabéa* e da própria escritora, interpenetram-se o tempo todo. Um exemplo da permutação entre narrador e personagem pode ser visto no excerto a seguir: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos”. (LISPECTOR, 1998, p. 22)

Janice Caiafa, ao pensar nas cidades contemporâneas, aponta-nos que estas surgem “atravessada(s) por circuitos de trajetórias” (CAIAFA, 2005, p. 3). A realidade urbana não é um dado *a priori*, mas uma construção. Ela é um momento, um ponto de confluência de trajetórias que se encontram. A cidade é o lugar onde se olha e se é visto e que se faz ao caminhar. Lugar da diversidade, constituído por encontros e situações imprevisíveis.

Acompanhar os percursos de *Macabéa* pela cidade pode ser pensado como sugere Michel de Certeau: “Certamente, os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por lá)” (CERTEAU, 1994, p. 176). Desse modo, o ir e vir no espaço urbano revelam as práticas do espaço. Sobre os usos dos espaços, das localizações de trabalho e lazer, podemos ver:

Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar, cais do porto para ir espiar no domingo, um ou outro prolongado apito de navio cargueiro que não se sabe por que dava aperto no coração, um ou outro delicioso embora um pouco doloroso cantar de galo. (...) Vez por outra ia para a Zona Sul e ficava olhando as vitrines faiscantes de óias e roupas acetinadas. (LISPECTOR, 1998, p.31; p. 35).

³⁸*A Paixão Segundo G.H.*, é um romance publicado originalmente em 1964, reeditado pela editora Rocco em 2009, de autoria de Clarice Lispector. A personagem principal, *G.H.*, demonstra uma condição de vida material solucionada: “O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade.” (LISPECTOR, 2009, p. 29). A narrativa descamba para o nível de reflexão existencial da condição humana: “ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta primária pela vida mais primária ia-se abrir com tranquila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado.” (LISPECTOR, 2009, p. 22).

O local de moradia de *Macabéa*, recém-chegada com a tia de Alagoas era localizado numa zona periférica da cidade:

(...) tinham vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro, a tia lhe arranjara um emprego, finalmente morrera ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas. O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam aos marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto. O cais do porto imundo dava-lhe saudade do futuro. (LISPECTOR, 1998, p. 30)

Os gordos ratos da rua passavam pelas calçadas. Era um local de verões quentes, onde o que ela podia sentir era o cheiro de suor, suor que cheirava mal. “No escuro da noite um homem assobiando e passos pesados, o uivo do vira-lata abandonado” (LISPECTOR, 1998, p. 31), era o que se podia perceber da rua no período noturno. Desse modo, passavam os dias. O que dava uma um sentido fresco à vida murcha de *Macabéa*, era o cantar do galo na aurora.

- É muita coisa que eu não entendo bem. O que quer dizer “renda per capita”?
- Ora, é fácil, é coisa de médico.
- O que quer dizer rua do Conde de Bonfim? O que é conde? É príncipe?
- Conde é conde, ora essa. (...) (LISPECTOR, 1998, p. 50)

Nesse trecho, vemos dificuldade de interpretação e compreensão dos códigos urbanos na metrópole por *Macabéa e Olímpico*, também nordestino (só que da Paraíba) advinda de ambos terem experimentado outros processos de socialização. “Eles não sabiam como se passeia” numa cidade. (LISPECTOR, 1998, p. 43). Em outros fragmentos ficcionais, vemos a organização dos espaços nas cidades, vistas através dos trajetos de *Macabéa* pela cidade; só que desta vez de dentro de um ônibus:

(...) registrou um portão enferrujado, retorcido, rangente e descascado que abria o caminho para uma série de casinhas iguais a de vila. Vira isso do ônibus. A vila além do número 106 tinha uma plaqueta onde estava escrito o nome das casas. Chamava-se “Nascer do Sol”. (LISPECTOR, 1998, p. 52)

Em outros, visualizamos as experiências de nossa heroína nos lugares da cidade do Rio de Janeiro a partir dos encontros com o namorado, *Olímpico de Jesus*:

E uma vez os dois foram ao Jardim Zoológico, ela pagando a própria entrada. Teve muito espanto ao ver os bichos. Tinha medo e não os entendia: por que viviam? Mas quando viu a massa compacta, grossa, preta e roliça do rinoceronte que se movia em câmera lenta, teve tanto medo que se mijou toda. O rinoceronte lhe pareceu um erro de Deus, que me perdoe por favor, sim? Mas não pensara em Deus nenhum, era apenas um modo de. Com a graça de alguma divindade *Olímpiconada* percebeu e ela disse: Estou molhada porque me sentei no banco molhado. (LISPECTOR, 1998, p. 55)

Mas a saga de *Macabéana* cidade grande tem um destino trágico: a moça é atropelada por automóvel ao sair da casa da cartomante que acabara de lhe proferir palavras de boas esperanças:

Saiu da casa da cartomante aos tropeços e parou no beco escurecido pelo crepúsculo – crepúsculo que é hora de ninguém. Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras (...) Então ao dar o passo de decida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez! E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou- a (...) (LISPECTOR, 1998, p. 81)

Era o fim da nordestina na “cidade inconquistável” do Rio de Janeiro. Assim, ela passou a ser notada. A economia monetária ainda, pelo o menos aqui, não roubou do homem a sensibilidade diante daquilo que lhe é inevitável: a morte. Talvez essa seja a grande “Hora da Estrela”, no caso *Macabéa*: o momento o qual se despede de sua existência material. Nesse momento, a cidade também acontece:

Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espivavam, o que lhe dava uma existência. (LISPECTOR, 1998, p. 81)

Algumas considerações

O universo ficcional criado por Clarice Lispector em *A Hora da Estrela* favorece o acesso às experiências urbanas a partir do próprio espaço que é esboçado na narrativa: o espaço social urbano, a cidade grande do Rio de Janeiro. O cenário citadino que é traçado delineia ruas, o quarto barato que as moças partilham entre si, a casa da cartomante, o lugar de trabalho, o banheiro, o botequim, cinemas baratos, Jardim zoológico, becos, esquinas, ponto de ônibus, automóveis de luxo Mercedes Benz, os passeios pela cidade e por suas paisagens.

Etnograficamente, é possível revelar os desenhos do espaço assim como as relações humanas que o perpassam. Acompanhar *Macabéa* foi seguir as perambulações de uma migrante

numa cidade a qual os códigos ela não compartilha plenamente. No entanto, apesar da cena agressiva da cidade que tenta impedir seus trajetos, ela não deixa de “caminhar”. É uma moça que não se pergunta: “quem eu sou?”, pois isso provoca necessidade, incompletude; “essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa.” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Se há uma determinada ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades, o caminhante as atualiza, elaborando outras formas de se orientar no espaço. No texto, quando *Glória* sugere que *Macabéa* consulte a cartomante, vemos que:

Assim pela primeira vez na vida tomou um táxi e foi para Olaria. (...) Não foi difícil achar o endereço da madama Carlota e essa facilidade lhe pareceu um bom sinal. O apartamento térreo ficava na esquina de um beco e entre as pedras do chão crescia capim – ela o notou porque sempre notava o que era pequeno e insignificante. Pensou vagamente enquanto tocava a campainha da porta: capim é tão fácil e simples. (LISPECTOR, 1998, p. 71).

Se “os passos” elaboram outras possibilidades de localização e práticas do espaço, consideramos que a realidade urbana não é uma extensão da natureza e nem produto da ação divina. Pelo contrário, é fruto da atividade humana, de contingências sociais e históricas. O que nos possibilita questionar seus ordenamentos a partir do pressuposto que sua realidade e mentalidades são mutáveis e reversíveis. Acompanhando os trajetos literários olhamos para a cidade de modo mais qualitativo, privilegiando suas paisagens, as sensações, as trajetórias e as experiências que ela impulsiona, acompanhando percursos reais ou ficcionais de caminhadas daqueles que fazem delas uma invenção constante: os indivíduos.

Referências:

BORGES, Jorge Luis. Os Espelhos Velados. In: **O Fazedor**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

CAIAFA, Janice. **Produção Comunicativa e Experiência Urbana**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1589-1.pdf>>. Acesso em: 10 de nov 2013.

_____. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: **A Invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 169 – 191.

KOFES, Suely. “Os papéis de Aspern”: Anotações para um debate. In: **Histórias de vida: biografias e trajetórias/ Suely Kofes (org.)** – Campinas, SP: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004, p. 5 -16. (Cadernos do IFCH; 31)

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MACÊDO, Érika Sabino de. **Um olhar sobre a paisagem urbana: o graffiti de Fredone Fone em diálogo com as concepções estéticas de Marx**. In: 4º Congresso Nacional de Letras, Artes e Cultura/1º Congresso Internacional de Letras Artes e Cultura. Anais de Congresso. São João Del Rei - MG: UFSJ, 2013. P. 1608 -1614.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **A etnografia é um método, não uma mera ferramenta de pesquisa... que se pode usar de qualquer maneira**. Disponível em: <<http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v43n2/rcs_v43n2a12.pdf>>. Acesso em 29 jun de 2013.

MONTEIRO, Francisco Herbert Pimentel. **Processos de Subjetivações em Clarice Lispector**. 2004. 50f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais), Departamento de Ciências Sociais, Universidade do Ceará, Fortaleza, 2004.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Pedra e o sonho: os caminhos do imaginário urbano**. In: **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano** – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2.ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002, p. 7 – 28.

ROCHA, Gilmar. **A etnografia como categoria de pensamento na antropologia moderna**. Disponível em:<<<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50100>>> Acesso em 6 dez de 2013.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>> Acesso em 03 nov 2013.

SILVA, Cristina Maria da. **Rastros das socialidades: Conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato**. (Doutorado em Ciências Sociais) Programa de Pós – Graduação em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009, 308.

**“CARA-DE-BRONZE” DE GUIMARÃES ROSA E “OS CAPÍTULOS DA ESPERA” EM A
RESTANTE VIDA, DE MARIA GABRIELA LLANSOL: O ENTRECruzAMENTO DOS
NARRADORES**

Juliana Braga GUEDES³⁹
Cid Ottoni BYLAARDT
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O presente trabalho investiga as relações entre as diversas vozes narrativas que surgem na novela *Cara-de-Bronze*, de Guimarães Rosa, e em *Os capítulos da espera*, recorte da obra *A Restante Vida*, de Maria Gabriela Llansol. O nosso estudo está voltado para uma analogia consistente desses dois livros pautada no foco narrativo e no entrelaçamento dos narradores. Objetivamos reconhecer a natureza *babélica* na identificação e descrição dos múltiplos narradores em Rosa e Llansol – ambos contemporâneos. Para embasarmos essa complexa problemática

³⁹ Mestranda, em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Ceará e bolsista FUNCAP. E-mail: guedesbjuliana@gmail.com

dialogamos com Nunes (1968), Benjamin (2012) e Arrigucci (1998), entre outros. Estes críticos possibilitaram a abertura da movimentação do narrador dentro do texto. Não obstante, tratamos a questão do desaparecimento do autor na era moderna, como ponto importante, para entendermos a sobreposição das falas no emaranhamento do discurso literário. Como também, para apreendermos através de cada estilo do autor a magia da técnica de ficção. Ademais, à luz de Roland Barthes concluímos com incipiência as relações entre linguagem e escrita às quais propiciaram a diversidade das posições do narrador dentro da obra literária.

Palavras-chave: Narrador. Foco narrativo. Linguagem.

A novela *Cara-de-bronze* e a segunda parte que compõe a narrativa da ficção *A Restante Vida*, intitulada *Os capítulos da espera*, dialogam desde o início à luz do entrecruzamento dos narradores no decorrer de suas estórias. Outros aspectos importantes, que nos deteremos em ambas às obras, serão: o enigma das cenas, o hibridismo do texto literário e o fluxo narratológico com o objetivo de indicarmos as vozes narrativas sobrepostas. Dessa forma, consumaremos um pacto entre a tríade: prosa, linguagem e poesia.

Rosa e Llansol são escritores do século XX, o primeiro brasileiro e a última portuguesa. As obras apresentadas doravante tiveram as primeiras publicações, respectivamente, no meio dos anos 50 e no início dos anos 80. Portanto, a partir desses contemporâneos, faremos analogias, descrições e identificações das posições dos narradores através de suas narrativas.

A priori o problema nuclear desse estudo será apontar a diversidade dos narradores das historietas em epígrafe, os ângulos dos quais eles falam e a que distância os mesmos colocam o leitor da narrativa. Ademais, será preciso apontar os problemas concernentes para qualquer narrador, que são: o tom e o ponto de vista. Com isso, reforçaremos as técnicas que constituem a narração.

O tom é fundamental para compreendermos o sentido da estória. Em *Cara-de-bronze* o narrador se apresenta em diversas facetas entre a narrativa oral, a lírica das canções e a direção dramaturgicamente de atos cênicos. N' *Os capítulos da espera* a narradora ora se volta para uma atmosfera confessional, ora se transpõe para a inconsciência das personagens em um jogo lúdico e sufocante de vozes entrelaçadas e concomitantes. A entonação das duas obras circula por camadas de mistérios insolúveis. O leitor é envolvido por um véu fosco de entendimento. Ao fim, não sabemos e nem desvendamos um desfecho. Ambas possuem um sentido aberto, característico da poesia.

A relação entre o narrador e o narrado, ou seja, a enunciação e o enunciado será palco para os debates em torno do ponto de vista ou foco narrativo. A narração da viagem do Grivo, para além do Urubuquaquá, marcará a peça-chave da novela de Guimarães Rosa. Em contrapartida, a sequência dos fatos narrados no recorte da obra *A Restante Vida* tratará da impossibilidade de apontar uma narrativa central.

O processo de criação dessas estórias conduz o leitor por uma empatia imaginativa nos convencendo que a literatura não perdeu o viés mágico da arte da ficção. A linguagem literária nada mais é do que a música das palavras ou a sua ausência no silêncio, configurando dessa maneira uma poética.

De acordo com Davi Arrigucci (1998), a partir da obra de um crítico inglês do século XX, nos é repassado que desde a afirmação do romance inglês do século XVIII, com o escritor Henry Fielding, até os anos 30 do século passado, observou-se uma tendência ao desaparecimento do autor. Ou seja, o autor intruso que não mais interfere na estória com voz narrativa direta para se comunicar com o leitor. Porém, o período atual, que chamamos de contemporaneidade ou pós-modernidade, está repleto por uma complexidade da polifonia, que provoca dúvida no leitor sobre qual personagem emitiu determinada fala. As técnicas narrativas se inovaram, principalmente, com a mescla de vozes que dificultam a identificação dos narradores.

Para o enigma das cenas, utilizaremos o conceito de Norman Friedman, da década de 50, no qual a *cena* constitui o modo de dramatizar a história e de mostrar com detalhes as ações, as caracterizações das personagens, os diálogos, o tempo e o espaço.

Os eventos narrados em *os capítulos da espera* são construídos, inicialmente, sob a estação do outono e depois as geadas do inverno: “Uma tarde, em que a amarelidão do Outono penetrava por todas as janelas...” (LLANSOL, 2001, s/p). A narrativa volta e meia acontece dentro de uma casa com aspecto fantasmagórico, repleta de recordações, ruídos, murmúrios, sensações tão vivas e acompanhadas por uma áurea de mistério voltada para a construção do próprio texto. Uma poética da narrativa, que deslinda sobre a arte de aprender a ver onde a escrita é capaz de nos levar. A metalinguagem é intensificada, constantemente, com referências ao processo de criação literária. Entremontes, a narradora traceja um zigue-zague com voz direta, outra(s) com onisciência padrão em terceira pessoa e diálogos entre as personagens, sem aparente intrusão. Com isso, não há uma direção certa e objetiva do foco narrativo. Ademais, o mais conflituoso, que observamos para essa

problemática, está na transgressão do texto ao suprimir sintaxes, pontuações e não levar a estória para lugar nenhum.

Já em *Cara-de-Bronze* multiplicam-se estórias entre narradores e narratários, em variadas versões, como uma brincadeira de telefone-sem-fio na qual uma determinada notícia passa boca-a-boca sempre acrescentando um ponto a mais ou a menos no contar da cena. Dessa maneira, por mais que as narrações não combinem entre si, elas acabam sendo absorvidas por enigmas irresolúveis. Tudo se passa entre o quarto do misterioso fazendeiro, que leva o título da novela rosiana, e a estória da viagem de seu vaqueiro de confiança chamado Grivo. Neste ponto, chegamos ao acordo de que as duas obras em estudo possuem um segredo em volta ou dentro de uma casa. Por mais que outras narrativas sejam introduzidas na trama, somos conduzidos para um ambiente particularizador da casa, seja para o quarto do fazendeiro Cara-de-Bronze (personagem principal da novela de Rosa), seja para a sala de meditação ou o quarto da personagem Ana Peñalosa, de *A Restante Vida* - que ao mesmo tempo pertence a um monólogo interior de uma voz direta sem identificação (espécie de narradora transitória em primeira pessoa, que se confunde na arbitrariedade da ordem do texto).

Para James Wood (2011) o monólogo interior sem aspas nem sinalizações, que recorda os romances setecentistas e oitocentistas, apenas renova uma técnica que parece afastar do autor⁴⁰ a responsabilidade de assumir as qualidades do personagem. Como se as palavras pertencessem às personagens e escapassem do autor, em um acesso de empatia. “O estilo indireto livre atinge seu máximo quando é quase invisível ou inaudível” (WOOD, capítulo 8). De duas uma, ou o autor nos faz entrar na mente da personagem, ou deixa bem marcada a sua sinalização para o leitor. Em *Cara-de-Bronze* surge uma voz em primeira pessoa bem marcada de um suposto narrador autoral, entre tantos outros, que confessa a dificuldade de sua tarefa em contar a estória da viagem do Grivo:

Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela não vão gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? (ROSA, 2006, p. 588).

Noutro momento, percebemos o narrador intruso pausar a fala dos vaqueiros para mostrar como a personagem Grivo pensa em narrar as próprias lembranças da sua viagem (ROSA, p. 614).

⁴⁰ Autor entendido aqui como o profissional da escrita, ou seja o escritor.

Dessa forma, entendemos que o fluxo narratológico para o autor contemporâneo parte para a narração sobre e de dentro das personagens para explorar questões de linguagem mais gerais e abstratas.

Portanto, para se reforçar a técnica de uma ficção confirmamos que é imprescindível a escolha do ponto de vista, ou seja, de qual ângulo a enunciação(o narrador) tomará as rédeas da estória. Ainda com Arrigucci (1998) “escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, têm implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão de mundo” (p. 20). Assim, o foco narrativo decorrerá da mobilidade dessa enunciação no decorrer da trama. Ou seja, o narrador é o mediador, aquele que se intervém entre a estória e o leitor. Na novela *Cara-de-Bronze* o narrador assume diversas mudanças e movimentos, entre eles: dialógico, discurso indireto livre, primeira pessoa – o mais tradicional -, àquele que descreve na trama oniscientemente e aparece como diretor de cinema e dramaturgo, este utiliza a técnica teatral de dispor cenário, falas dos “atores” e sonoplastia e inclui a figura do cantador e o coro ou recorre à ladainha dos vaqueiros. Para Nunes (1969) este conto de Rosa converge para dois focos, que tendem para o mesmo ponto: o da narrativa da Demanda, da procura, e o *da narrativa da narrativa*, que conserva veladamente *a verdadeira estória, que o leitor não pode conhecer* (p. 185). A verossimilhança da viagem do Grivo com a *Demanda do Santo Graal* na missão de trazer o nome das coisas, a palavra ainda sem definição é que abre a imaginação sobre os subentendidos da contação do Grivo a seu patrão ou entre os vaqueiros do Urubuquaquá. Neste ponto, o único que saberá da estória verdadeira dessa viagem será o Cara-de-Bronze, ou seja, o mandante da viagem. Em *Os capítulos da espera* o automatismo das vozes sobrepostas causa uma confusão na qual deixa o leitor sem um aparente foco. No entanto, embora em muitos momentos não consigamos definir quem fala no enunciado (narração), percebemos uma tempestade de ideias trazendo o espaço da casa como criadora dos fatos narrados. O leitor é levado a abandonar a ideia de narrativa e se confunde com o *corpus* da linguagem. A dificuldade do(s) narrador(es) de *A Restante Vida* em se trabalhar com as palavras é explicitado nesse universo da ficção. O próprio título do recorte dessa obra de Llansol nos remete a pensar que se espera pelo processo de se criar capítulos e assim, formar uma narração.

Para Carvalho (2013), de acordo com a classificação de Norman Friedman⁴¹, o problema do foco narrativo se iniciou quando a história passou a ser contada por si mesma e fora conduzida

⁴¹ Citado em nosso artigo mais acima sobre o conceito de *cena*.

através dos personagens (p. 9). Com isso, este crítico sugeriu o método da *onisciência interpretativa* encontrada na trama da novela *Cara-de-Bronze*. O autor usa esse método quando intervém no decurso da narração para manifestar opiniões pertinentes ou não ao assunto tratado. Este ponto é bem marcado com as notas de pé de página, em todo o conto de Rosa, repletas de intertextualidades, desde a obra de Dante, cantigas caipiras, Platão até o Cântico dos Cânticos de Salomão, entre outros. Conforme Friedman (1967 *apud* CARVALHO, 2013, p. 12) nos é apresentada a *onisciência neutra* na qual o autor se abstém de emitir opinião, dando-nos a conhecer o que vai no íntimo da personagem. Acrescentamos aqui no íntimo da própria voz narrativa também - em primeira pessoa. Este caso é observado em *Os capítulos da espera*:

Puseram-me mais uma vez a caminho sem saber para onde iam, guiados por uma fonte que se deslocava no ar; Ana de Peñalosa, sempre ao lado de Nietzsche, quase não o via; um turbilhão de neve espalhava-se no ar, e os rostos, embora próximos, pareciam invisíveis por causa das lágrimas; era uma terra de duras experiências e de tantas metamorfoses que o próprio caminho já lhes afigurava uma espessura, e a neve, poeira. (LLANSOL, 2011, p. 47).

No excerto acima observamos um *eu-protagonista* que nos mostra os fatos não como autor intruso, mas como um personagem que sente a si mesmo e aos outros concomitantemente. Após a releitura do recorte da obra de Llansol verificamos que essa voz em primeira pessoa também adentra a mente das diversas personagens durante a narração, sem nenhum tipo de marcação. Esta onisciência se caracteriza pelo narrador poder entrar na consciência de diversas personagens, não se concentrando em nenhuma e até mesmo fazer comentários sobre si próprio e os demais. Com a eliminação dessa marca autoral tudo se problematiza. Pois as sensações e pensamentos da narradora cuja história está sendo contada é que direcionam a narração. Portanto, estamos dentro da mente sem identificarmos uma distância entre leitor e autor no decorrer da leitura.

Dessa forma, subjetivamos durante a análise o foco narrativo e nos aproximamos da linguagem escritural da obra em um labirinto sem saída, pois não sabemos o ângulo do enunciado desse narrador contemporâneo.

Quando Benjamin em seu ensaio *O Narrador* colocou em evidência o desaparecimento da narrativa oral passada boca-a-boca, como encontramos na estória do *Cara-de-Bronze* sobre a viagem do Grivo entre os vaqueiros do Urubuquaquá, por ocasião das mudanças históricas, que abalaram o início do século XX, vemos o começo da era moderna. A partir desse momento fora

observado a ascensão da burguesia acompanhada pelo emplacamento do romance. Este gênero se voltou para as experiências individuais dessa classe social e o narrador tradicional da sabedoria comunitária fora banido, pois não se sustentava na independência subjetiva e individual do homem doravante moderno. Quem conta uma história é porque a experienciou em algum lugar do passado, viveu aquilo e acumulou fatos ou, simplesmente, a ouviu de outrem e quer passá-la adiante. No entanto, com a crise histórica e social da burguesia perdemos esse conjunto de experiências, pois o que interessa são os meios de produção e não mais o saber popular e corriqueiro. Com as forças produtivas do capitalismo o narrador tradicional de Benjamin perdeu espaço para entrar em uma crise que sentimos, atualmente, nessas narrativas polissêmicas, recortadas e metamorfoseadas, como em *Os capítulos da espera*, de *A Restante Vida*. Com isso, somos compelidos para uma desconfiança da própria técnica narrativa, que não mais precisa nos persuadir, mas que em contrapartida acrescenta uma constante indagação sobre o discurso e os fatos narrados. Não obstante, neste aspecto esquivo ampliamos uma verdade imaginativa com diferentes visões, que o próprio texto literário nos presenteia.

Por fim, a prosa contemporânea nos aponta uma problemática que circunda a ficcionalização dos interlocutores. Os narradores e seus destinatários tentam uma forma de comunicação mais reflexiva para nós leitores. A narrativa literária moderna liquida o autor para focar a narrativa como a estrela da trama artística. O mistério da poética do discurso se sobressai à retórica da técnica de persuasão. Em *Cara-de-Bronze* e n' *Os capítulos da espera* a impossibilidade de narrar fortifica o drama silencioso de estórias insolúveis vividos em nossa era contemporânea.

Referências:

- ARRIGUCCI, Davi Jr. **Teoria da narrativa:** posições do narrador. *In:* *Jornal da Psicanálise*, São Paulo, Instituto de Psicanálise da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, v. 31, n. 57, pp. 09-43, 1998.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 8ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência:** questões da teoria literária. São Paulo: Unesp, 2012.

DUARTE, Lélia Parreira. **Assuntos de silêncios ou poesia, em Cara-de-Bronze**. In: O eixo e a roda: revista de literatura brasileira, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, v. 12, pp. 215-224, 1982.

LLANSOL, Maria Gabriela. **A Restante Vida**. Lisboa: Relógio D'Água, 2011.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSA, João Guimarães. **Cara-de-Bronze**. In: Corpo de Baile. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 2 v.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CRIANÇAS EM CONTRAPONTO: CLARICE LISPECTOR E KATHERINE MANSFIELD

Sarah Maria Borges CARNEIRO
Fernanda Maria Abreu COUTINHO
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo examinar comparativamente os contos “Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector, e “A casa de bonecas”, de Katherine Mansfield. O problema se coloca no que diz respeito às estratégias desenvolvidas pelas crianças e adultos para circular entre as relações de poder que se desenvolvem associadas à infância. Mesmo ocupando espaços históricos e culturais diferentes, as escritoras se assemelham por destacarem a presença de personagens crianças em suas narrativas. Partindo da hipótese de que as tensões que ligam a ideia de poder e infância são instáveis, buscaremos verificar como as personagens dos contos selecionados circulam no universo da infância, rompendo com o paradigma da vitimização da criança.

Palavras-chave: Infância. Poder. Estratégias.

1 O universo infantil face ao poder

A concepção de infância disseminada atualmente tende a associar essa fase à dependência, à pureza e à necessidade de orientação moral. A se acreditar nessas postulações, a passagem para a vida adulta aconteceria com as crianças adquirindo paulatinamente o conhecimento antes

monopolizado pelos adultos. Representada como um ser inocente e ainda em processo de construção, a criança requer, portanto, proteção contra a corrupção do mundo dos grandes. Entretanto, não se podem ignorar as mudanças pelas quais o conceito moderno de infância tem passado, muito menos o que motivou seu surgimento. O sujeito infantil que conhecemos é, na verdade, produto das relações institucionais. Dentre elas, a que exerceu maior influência sobre a ideia moderna de infância parece ter sido, de fato, a escola, moldando os indivíduos tanto física quanto intelectual e moralmente.

Educar as crianças não era apenas uma forma de garantir seus direitos, mas um instrumento das autoridades para assegurar o controle sobre as novas gerações. As crianças do Brasil dos jesuítas, semelhante às crianças de hoje, eram apresentadas como seres que necessitavam de cuidados, e também de vigilância e disciplina. A grande importância dada à educação depois das mudanças apresentadas esteve voltava à necessidade se exercer domínio não apenas físico, mas moral sobre as crianças. Estabelece-se então uma relação de tensão entre “eu” e o “outro”, ou seja, entre a criança e o adulto. A primeira permanece sem autonomia, mesmo quando sua história se torna o centro das discussões. Stearns enfatiza a circunstância de as informações acerca da infância serem relatadas, ou lembradas por adultos. Mesmo enquanto sujeito, ela continua sendo o “outro”, já que a infância é “[...] definida pelos adultos e por instituições adultas.” (STEARNS, 2006, p.13). Apesar das ideias de sujeição e controle constantemente presentes na relação criança-adulto, seria ingênuo afirmar que a criança é sempre vitimizada. Essas relações de tensão não devem ser reduzidas a uma perspectiva bilateral dominador-dominado. Na verdade, a teia de forças que envolvem esse sistema é muito mais intrincada. Por isso, a análise que será feita no trabalho em questão se dará por uma perspectiva foucaultiana.

2 Crianças de “Felicidade Clandestina” e “A Casa de Bonecas”: algozes ou vítimas?

O surgimento da ideia moderna de infância é acompanhado pelo fortalecimento de um discurso institucionalizado com relação à criança, cuja base mais forte é a escola. Apontada por Foucault como uma das instituições precursoras da modernização das relações de poder por utilizar meios de vigilância mais sofisticados que aqueles baseados na punição física, a escola passa a desempenhar um papel importante no que concerne à disciplinarização das crianças. Como apontara Foucault em *Vigiar e Punir* (2010), o espaço escolar é permeado por complexas relações de poder

objetivando moldar os indivíduos física, intelectual e moralmente. Sob vigilância constante, submetidas a hierarquias e disciplinas estabelecidas através de regras que visam a controlar não apenas seu corpo, mas também seu desenvolvimento intelectual, as crianças acabam se tornando corpos dóceis. As disciplinas, definidas por Foucault (2010, p.133) como “os métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade”, passam a desempenhar um papel basilar no sistema educacional, com base na argumentação de que essas são utilizadas para assegurar um nível de aprendizagem adequado.

A escola é um dos grupos sociais que, por mais longo tempo, mantém contato sistematizado com indivíduos em desenvolvimento, donde a sua responsabilidade em favorecer o processo da evolução através da ação integrativa de todos os aspectos do viver, com a finalidade de assegurar a consistência e o equilíbrio pessoais, como resultantes de novas experiências e descoberta de novas capacidades. (NOVAES, 1970, p.14).

A infância moderna, fortemente influenciada pela escolarização, gerou hierarquizações entre as crianças determinadas por faixas etárias, conhecimento e até mesmo por classes sociais. Dessa forma, há uma supressão do indivíduo, que passa a fazer parte de um grupo e se adaptando às suas regras de conduta. As personagens crianças são recorrentes nos contos, crônicas, romances e, mais especificamente nas obras de Clarice Lispector voltadas para o público infantil, assim como na contística de Katherine Mansfield. As personagens crianças construídas pelas escritoras ultrapassam a lógica bilateral das relações de poder presentes, por tanto tempo, na Literatura. Estas se mostram ora como dominadoras, ora como dominadas, desenvolvendo estratégias para lidar com as relações de poder que se estabelecem não apenas entre elas e os adultos, mas dentro dos próprios grupos nos quais elas se subdividem.

É predominantemente no ambiente escolar que a *diegese* do conto “A casa de bonecas”, de Katherine Mansfield se desenvolverá. A maioria das personagens são crianças, sejam elas apresentadas como indivíduos ou grupos, enquanto as personagens adultas interferem nas relações entre elas apenas em momentos específicos que contribuem para a resolução do conflito gerado pelo desejo de exercer domínio sobre o outro. A divisão de classes é apresentada de forma clara no conto, fator que enfatiza a importância do espaço ficcional, que passa a atuar como elemento organizador da narrativa. “A escola era a única num raio de milhas. E, em consequência, todas as crianças da vizinhança, as filhas do juiz, as filhas do médico, do merceiro, do leiteiro, foram

forçadas a se misturar.” (MANSFIELD, 1994, p.57). Se não fosse pela convivência na escola o conflito entre as meninas, muito provavelmente, não aconteceria de forma concreta, permanecendo velado por uma exclusão silenciosa.

Na narrativa, a hierarquização dos indivíduos por critérios como nível de conhecimento, faixa etária ou posição social, ultrapassa o espaço da escola, permeando o convívio das crianças em outros ambientes. É o que podemos observar, também, no conto “Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector. Apesar de não fazer referência explícita ao espaço escolar, a narrativa apresenta crianças dispostas em grupos determinados não apenas pela classe social à qual pertencem, mas também pela aparência física. A relação entre as crianças é marcada por tensões que revelam um jogo constante pelo poder que ultrapassa a perspectiva dominador-dominado. Em “Felicidade Clandestina”, a narradora intradieética rememora um episódio marcante de sua infância, quando fora humilhada pela colega, filha do dono de uma livraria, que utilizava o livro *As Reinações de Narizinho*, objeto de seu maior desejo, para manipulá-la. A referência à leitura também constitui um elemento de ligação com o ensino formal, mesmo que este não constitua o espaço ficcional do conto.

A beleza surge como critério para agrupar as meninas, mesmo que o conflito principal entre a narradora e seu algoz se desenvolva em torno do livro, representação do poder, cuja posse está ligada ao *status* social. O aspecto que abre a narrativa é a descrição física daquela que, supostamente, exerce poder sobre as demais. “[F]eia, gorda e de cabelos excessivamente crespos”, a personagem não atende ao padrão de beleza. Ela não era como as outras crianças, pois já apresentava sinais da puberdade. A organização da sequência narrativa enfatiza a ideia de vilania da menina rica, caracterizando-a como uma espécie de bruxa dos contos de fadas. Já no primeiro parágrafo, a descrição revela alguém fisicamente repugnante e movida por um sentimento perversidade. Em contrapartida, a repetição do pronome pessoal “nós” reforça a intenção da narradora de se mostrar pertencente ao grupo socialmente aceito. Sua individualização se inicia apenas a partir do momento em que ela passa a ser alvo do sadismo daquela que, supostamente, odiava o grupo do qual era excluída.

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia **nos** odiar, **nós** que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, alinhas, de cabelos livre. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo.

Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia. (LISPECTOR, 1998, p.9, grifos nossos).

Apenas quando é escolhida como vítima, a narradora, que permanece sem nome, começa a adquirir uma identidade própria, distinta do grupo de meninas ao qual, até então, afirmara pertencer. A razão para essa individualização é seu desejo pelo livro “[...] completamente acima de (suas) posses.” (LISPECTOR, 1998, p.10). Mesmo que a dona do livro tenha sido colocada numa condição de afastamento das outras crianças, ela passa a manipular a colega apenas depois de tomar conhecimento de seu desejo de ler. O fato de possuir o exemplar não lhe conferia nenhum poder, era o desejo da outra que lhe dava uma superioridade ainda maior, da qual se tornaria consciente apenas diante da manifestação do desejo da narradora.

A promessa do empréstimo do livro transporta a narradora a um estado de suspensão da realidade, levando-a a preencher seu dia com a esperança de alcançar seu objeto de desejo. “[...] eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam.” (LISPECTOR, 2008, p.10). Ela vai até a casa da colega, e é jogada de volta à realidade ao receber a notícia de que ela havia emprestado o livro a outra menina. Em vez de ser tomada pelo sentimento de decepção, a narradora segue o movimento ondulatório de esperança, negação da realização do desejo, e retomada da esperança. Esse movimento torna-se uma metáfora para sua própria vida, como ela mesma percebe quando adulta. Ela, que inicialmente afirmara não atentar para as humilhações às quais era submetida, acaba por encontrar prazer nessa alternância de emoções e repete o mesmo padrão de comportamento, mesmo depois de finda a infância. Retardar a concretização de sua vontade passa a lhe proporcionar prazer. Após receber as mesmas desculpas indeterminadamente sem nunca conseguir o livro, a menina, mesmo já se admitindo ciente do jogo de tortura planejado pela filha do dono da livraria, continua a ir, dia após dia, à casa da outra, apesar de já conhecer todas as desculpas inconsistentes de seu carrasco. “Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra.” (LISPECTOR, 1998, p.11).

O jogo de tensões ultrapassa a perspectiva vítima – algoz, mostrando relações de poder muito mais complexas. A organização da narrativa opera de forma a criar uma imagem negativa da filha do dono da livraria, descrita como uma criança perversa que sentia prazer em massacrar as meninas que tinham uma condição financeira inferior. à sua Caracterizada, no parágrafo inicial da

narrativa, como cruel, perversa e vingativa, a personagem só tem voz para maltratar a outra, sempre com espantosa passividade.

Apesar da obstinação pela vingança reforçada pelo discurso da narradora, a dona do livro ocupa, também, a posição de dominada, pois é excluída do grupo por seu *status* social e por conta de sua aparência, que foge dos padrões de beleza vigentes. Tal exclusão demonstra como as crianças têm dificuldade em aceitar o diferente, tendendo a repeli-lo de seu convívio.

A narradora, por sua vez, passa a sentir prazer em sua tortura, admitindo aceitar o jogo de humilhações para, supostamente, proporcionar prazer a quem precisa que ela sofra assumindo uma postura masoquista. As visitas em busca da resposta já repetitiva se repetem de forma indefinida. A narradora enfatiza o prolongamento desse processo de subordinação através da repetição da pergunta “[q]quanto tempo?”, cuja primeira resposta, “[n]ão sei” (LISPECTOR, 1998, p.10), reflete a vaguidão à qual a personagem fora submetida. A segunda resposta, “[e]u iria diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer.” (LISPECTOR, 1998, p.11), enfatiza o controle que se constituía sobre a rotina da personagem, limitando o espaço ocupado por ela e a regulamentação de seu tempo.

A disciplinarização do tempo do indivíduo e o estabelecimento de gestos idênticos e repetitivos que, segundo Foucault, visa ao aumento da qualidade de desempenho dos corpos através da precisão dos movimentos, para, então utilizá-lo até sua exaustão surge no conto como uma forma de demonstração de poder e de construção de identidade, pois é a partir dessa relação de exploração que a narradora se distingue do grupo, adquirindo características individuais, como a disposição ao sacrifício. O estado de fruição alcançado pela personagem ao conseguir o livro tão desejado tem o peso simbólico de uma preparação para um comportamento que irá reverberar em sua vida adulta, quando ela obterá prazer ao retardar o gozo. Eliminado o obstáculo que a separava do objeto de desejo, a narradora precisa criar outro empecilho que lance ao futuro sua satisfação, como se percebe neste excerto: “Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim.” (LISPECTOR, 1998, p.12).

A relação vítima-opressor atinge um grau de profunda complexidade. Já não é possível determinar qual das personagens exerce dominação sobre a outra, já que ambas parecem se satisfazer diante do jogo de tensões que é articulado entre elas. O poder presente na narrativa é exercido através do que Foucault chama de “micro-esferas”. Não há apenas um soberano detentor do poder, mas esse intervém na vida do indivíduo através de micro-poderes, constituídos por

valores vindos da escola, da família, da religião, do Estado, ou seja, valores difundidos na sociedade, que atuam sobre o indivíduo. No conto em questão, as relações de poder se desenvolvem em torno da posse de um livro, objeto que causa um encantamento sobre a narradora.

Assim como ocorre em “Felicidade Clandestina”, o jogo de tensões em torno de um objeto magnificado pelo encantamento que exerce sobre a criança também rege a organização da narrativa no conto “A casa de bonecas”, de Katherine Mansfield. O objeto título do conto é dotado de um valor simbólico tanto por seu significado dentro da *diegese* quanto pelo fato de se tratar de um brinquedo. No conto em questão, o brinquedo é um presente enviado pela Sra. Hay em agradecimento após ter sido hospedada pelos Burnell. Circundada por uma esfera de encantamento, a casa de bonecas chama a atenção inicialmente pelo seu tamanho, mas, em contrapartida, causa repulsa pelo cheiro forte de tinta fresca. “Pois de fato o cheiro de tinta que vinha daquela casa de bonecas... era um cheiro que poderia deixar qualquer um doente, na opinião de tia Beryl.” (MANSFIELD, 1994, p.55). O segundo parágrafo da narrativa apresenta uma descrição detalhada dos materiais que compõem a casa, estratégias de composição textual que se seguem pelos próximos quatro parágrafos. Os efeitos sinestésicos provocados pela narrativa contribuem para a construção da metáfora-chave do conto.

Lá estava a casa de bonecas, escura, oleada, verde-espinafre e salpicada de amarelo vivo. As duas sólidas chaminezinhas, colocadas sobre o teto, eram pintadas de vermelho e branco, e a porta, brilhando com o verniz amarelo, era como um pedaço de caramelo puxa. Quatro janelas, janelas de verdade, eram divididas em vidraças por uma larga faixa verde. Havia até uma pequenina varanda, pintada de amarelo, com grandes placas de tinta solidificada pendendo ao longo da beirada. (MANSFIELD, 1994, p.55).

A casa de bonecas, miniaturização do universo adulto, abre-se por inteiro ao olhar de todos expondo-se à ótica da criança. Metáfora da superficialidade das relações burguesas baseadas nas aparências, a casa não precisa ser explorada cômodo por cômodo, mas mostra seu interior de forma a que o observador tenha acesso ao seu íntimo numa só olhada. É exatamente o oposto do que ocorre nas relações sociais descritas no conto. As famílias se esforçam para manter uma aparência de superioridade e sobriedade, sem permitir que o olhar do outro tenha acesso à sua organização interna. O narrador convida o leitor a participar da construção da *diegese*. Não são estabelecidas “verdades” definitivas, mas são lançados questionamentos acerca da visão do objeto, símbolo das tensões que desencadearão a sequência narrativa. Apresentadas como um grupo, as irmãs Burnell se

distinguem a partir dos diferentes olhares sobre a casa. Enquanto Isabel e Lottie, maravilhadas com os detalhes impressionistas do brinquedo, querem utilizá-lo para conseguir a atenção das colegas de escola, Kezia deseja compartilhar a visão da lampadazinha, símbolo do conhecimento e iluminação. A grande maioria das situações de interação entre as crianças se desenvolve em ambientes distantes da fiscalização de um adulto, como, por exemplo, na hora do lanche, horário no qual todas as crianças compartilham o mesmo espaço, fator que proporciona o agravamento das tensões entre elas. As referências aos comportamentos estabelecidos pelos adultos revelam que a divisão traçada entre as crianças é um reflexo do modelo estabelecido por suas famílias.

A escola era a única num raio de milhas. E, em conseqüência, todas as crianças da vizinhança, as filhas do juiz, as filhas do médico, do merceiro, do leiteiro, foram forçadas a se misturar... Mas a linha divisória tinha de ser lançada em alguma parte. E foi lançada sobre as Kelvey (MANSFIELD, 1994, p. 58).

As crianças são separadas de forma hierárquica de acordo com a profissão de seus pais. Há, portanto, um reflexo claro das convenções sociais sobre as relações entre elas. As irmãs Kelvey, Lil e Else, são excluídas pelos pais, filhos e até mesmo pela professora, que “tinha uma voz especial para elas e um sorriso especial para as outras crianças toda vez que Lil Kelvey ia até sua mesa com um horrendo buquê das flores mais comuns.” (MANSFIELD, 1994, p. 58). O espaço escolar, ao invés de funcionar como um local de socialização acaba reforçando as divisões e os conflitos entre as crianças. A professora, cujo papel de educadora faz com que ela se torne um modelo para as crianças, reproduz, na escola o princípio da exclusão ensinado pelos pais. O comportamento das meninas Burnel, como mostrado no excerto acima, era imitado pelas outras crianças, provavelmente por elas fazerem parte de uma das famílias mais abastadas da cidade. Há uma reprodução dos modelos construídos por aqueles que ocupam uma posição privilegiada. As relações de poder perpassam não apenas os diferentes grupos sociais, mas se refletem sobre as crianças, criando divisões determinadas por elementos como classe, popularidade, aparência e idade.

As crianças não apenas reproduzem passivamente as orientações dos pais, mas escolhem de que forma se beneficiar da posição que ocupam. Isabel tem a obediência das irmãs mais novas, reforçada pela determinação de um adulto: “E sou eu que vou escolher quem virá ver a primeiro. Mamãe disse que eu podia.” (MANSFIELD, 1994, p.57). Mesmo o *status* favorável não garante a admiração ambicionada por Isabel, que apesar de estar ciente da superficialidade das amizades que

conquistaria por conta do brinquedo, escolhe se aproveitar da posse do objeto para ter a atenção e bajulação das colegas. As Kelvey estão conscientes de sua condição de exclusão e desenvolvem estratégias para lidar com a sociedade em que vivem. “Por nada nesse mundo se aproximariam das Burnell.” (MANSFIELD, 1994, p.57). Rejeitadas pelos pais das outras crianças e ridicularizadas no ambiente escolar, as irmãs se adaptam ao lugar ditado a elas pelos demais. Além do fator social, a beleza surge, assim como em “Felicidade Clandestina”, como outro elemento que colabora para cercar as Kelvey. Suas vestimentas, além de aludir à sua pobreza, configuram uma imagem desagradável. Além de serem excluídas, Lil e Else são agredidas verbalmente pelas outras crianças. Mais uma vez, a hora do lanche serve de pano de fundo para uma demonstração dos valores compartilhados pelas crianças, distante da pressão da autoridade adulta. Depois que a casa de bonecas deixara de ser novidade, as meninas decidiram fazer chacota das Kelvey para se divertir.

As Kelvey, por sua vez, parecem aceitar as limitações impostas, mas engendram mecanismos para se posicionar dentro das relações de poder. Sua incomunicabilidade com o mundo exterior é recompensada pela forte ligação que têm uma com a outra, comunicando-se silenciosamente através do olhar e de gestos. Else rompe com a barreira invisível que separa sua família da sociedade ao insistir para ver a casa. Ela penetra não apenas o limite físico, mas também o ambiente psicológico, que as repele. Assim como ocorre com a narradora de “Felicidade Clandestina”, as personagens que a princípio estão excluídas do grupo socialmente aceito passam por uma experiência que as conduzem ao autoconhecimento e amadurecimento e à ultrapassagem do papel de vítimas.

3 Considerações finais

As infâncias na escrita de Clarice Lispector e Katherine Mansfield são marcadas pelo estranhamento diante das regras do mundo adulto. Suas meninas necessitam transgredir a ordem estabelecida, mesmo quando esta as beneficia como acontece com Kezia, de “A casa de bonecas”. A infância é ampliada pelo olhar das escritoras que não hesitam em revelá-la sob perspectivas múltiplas, privilegiando, porém, a percepção da criança. A infância configura um elemento essencial da narrativa clariciana, ela não pode ser domesticada, encerrada a um único espaço de atuação, como nos mostra Nilson Dinis, ela é “[...] espaço da transgressão, espaço da liberdade,

espaço da inventividade, espaço do sadismo, espaço da perversão, espaço da dor, espaço da alegria. São muitas as faces da infância que nos apresenta Clarice.” (DINIS, 2006, p. 204). Para Katherine Mansfield, a infância é parte essencial de seu fazer literário. Seus contos oferecem uma delicada pintura de seus primeiros anos em sua terra natal, reconstruindo experiências cruciais na vida de qualquer criança através de imagens metafóricas. Seu projeto de escrever sobre a infância manifesta-se em sua escrita confessional. “Agora, agora que quero escrever as recordações de meu país natal até que o estoque se acabe.” (MANSFIELD, 1996, p.61).

Concluimos, portanto que as crianças da contística de Clarice Lispector e Katherine Mansfield subvertem as relações de poder estabelecidas pelas instituições voltadas para a infância. A visão dessas personagens, geralmente associada ao protagonista mesmo quanto não se trata de uma narrativa autodiegética, metaforiza as problemáticas enfrentadas pelas crianças em seu processo de autoconhecimento. Contudo, as representações da infância não se limitam a um único olhar, mas inserem-se no mecanismo panóptico de Foucault. Mesmo enquanto vítimas, elas ocupam uma posição ativa, como a protagonista de “Felicidade Clandestina”. Dessa forma, percebemos que as meninas de Clarice Lispector e Katherine Mansfield rompem com a visão da criança como um ser oprimido pelo universo adulto.

Referências:

ARIÈS, Philippe. **História Social da criança e da família**. 2. ed. Tradução de Dora Flaskman. Rio de Janeiro: LTC: Editora, 1981.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2002.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COUTINHO, Fernanda. **Imagens da Infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012.

COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera. (Org.) **Clarices**: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012.

DEL PRIORE, Mary . **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008. 121

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização. e tradução de. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 38 ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância**: da Idade Média à Época Contemporânea no Ocidente. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. “O primeiro”. In: _____. **A Descoberta do mundo**.

MANSFIELD, Katherine. **Diário e cartas**. Tradução de. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan. 1996.

_____. **Aula de canto e outros contos**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro; Revan, 1999.

_____. **Felicidade e outros contos**. 3.ed. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

_____. **Je ne parle pas Français e outros contos**. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1994.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. **Um olhar de criança**: a percepção infantil do universo adulto em Clarice Lispector. Fortaleza: Edições UFC, 2013.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Flores na escrivantina**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Tradução de Suzanna Menescal de Alencar Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 2011.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clárice Lispector**: Figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012.

STEARNS, Peter N. **A infância**. Tradução de Mirna Pinsky. São Paulo: Contexto, 2006.

**CRÍTICA LITERÁRIA SOCIOLÓGICA EM *BOCA DO INFERNO*, DE ANA MIRANDA
NA PERSPECTIVA DE ANTONIO CANDIDO⁴²**

Joelma Augusta de Moura de OLIVEIRA⁴³
Francisca Liciany Rodrigues de SOUSA,⁴⁴
Universidade Estadual Vale do Acaraú

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o imbricamento entre os fatos histórico-sociais e a ficção. Para tal, tomaremos como corpus o romance *Boca do Inferno*, de Ana Miranda (1989). Não pretendemos mostrar o valor e o significado da obra na dependência de exprimir ou não certo aspecto da realidade. A análise é fundamentada em um dos estudos do tipo sociológico, a partir do que expõe Candido (1967) sobre uma análise literária que oscila entre a sociologia, a história e a crítica de conteúdo. Faremos uso das reflexões de Pieroni (2004) para comentarmos sobre a vinda dos primeiros imigrantes ao Brasil e dos comentários de Espínola (2000) acerca de alguns fatos biográficos de Gregório de Mattos. Miranda (1989) arquiteta cenas que nos fazem ver como vivia a população da época diante da “prostituição” não só carnal, mas espiritual, a qual a igreja muito perseguiu. Conclui-se que, na obra “A boca do inferno”, a escritora usando da narrativa de fatos reais, demonstrou como a sociedade brasileira foi formada. Não simplesmente revivendo o passado, mas fazendo da representação da realidade uma maneira criativa e alegórica na escrita.

Palavras-chaves: Sociologia. Miranda. Candido.

⁴² Artigo aprovado para o X Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários

⁴³ Acadêmica do Curso de Letras – Universidade Estadual Vale do Acaraú

⁴⁴ Orientadora – Mestra em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará

Nada mais importante para chamar a atenção
sobre uma verdade do que exagerá-la.
Antonio Candido

1 Introdução

Compreende-se o Brasil como uma riqueza de miscigenação, uma rede abastada de relações sociais que forja um tecido sempre renovado, elevando-se, deste modo, como um espaço cultural múltiplo e polifônico. Relativamente a este tema procura-se verificar em estudo essa variação sociológica explicitada na obra *Boca do Inferno*.

Neste artigo, apresenta-se uma pesquisa bibliográfica na qual se pretende promover uma discussão com um dos tipos de estudos sociológicos citado por Candido (1967), a partir do qual se verifica, concomitantemente, é espelhada ou representada à sociedade e seus vários aspectos na obra em estudo. Assim, observa-se os traços característicos dos moradores do Brasil Colonial nas personagens.

Faz-se uso das reflexões de Geraldo Pieroni e Cláudio Denipoti (2004), para comentar sobre a vinda dos primeiros imigrantes ao Brasil. Utiliza-se também as considerações de Adriano Espínola (2000) acerca de alguns fatos biográficos de Gregório de Mattos. Já os estudos de Mary Del Priore (2011 e 2013) ajudam a discutir as representações da mulher na obra e Alfredo Bosi(1992) fundamenta as discussões sobre a escravidão no Brasil.

Estudou-se a obra não na hipótese de mostrar o valor desta enquanto narrativa histórica, e sim para observar a amarração entre os fatos reais e a ficção, pois o romance em estudo é baseado, principalmente, em fatos da vida do poeta Gregório de Mattos & Guerra, uma figura importante da literatura brasileira, conhecido por seus comentários problemáticos e polêmicos.

Neste estudo, tece-se comentários em tópicos sobre os tipos de povos que foram trazidos para o Brasil, como foram escravizados negros e índios e como a mulher é representada na obra, sejam elas negras, índias, brancas ou pardas. Fala-se ainda sobre o comportamento do povo durante o dia e a noite, o posicionamento do clero frente a todas essas situações. A partir do entrelaçamento entre os teóricos e o texto literário, procura-se expor como os fatos históricos e a ficção conversam entre si.

Em consequência, verifica-se que o romance contribui com a ótica histórica, alargando-a por trazer um outro lugar de observação, um outro ponto narrativo.

2. Estudo sociológico da obra

Em sua obra *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido (1967) aponta meios para estudar sociologicamente uma obra literária, dando-nos formas de fazer avaliações oscilando entre a sociologia da história e o conteúdo da obra. De acordo com o autor, são seis os tipos de estudo: no primeiro, deve-se relacionar o conjunto de uma literatura, um gênero, com condições sociais da época. No segundo tipo, procura-se verificar como a obra se espelha ou representa a sociedade, descrevendo seus aspectos reais e os que aparecem no livro. O terceiro será apenas sociológico porque busca relação entre a obra e o público. O quarto tipo busca verificar a função social do escritor relacionando sua produção com a organização da sociedade. Já no quinto tipo, investiga-se a função política da obra e dos autores com intuito ideológico. E, finalmente, o sexto tipo é voltado para a averiguação improvável das origens da literatura em geral ou de determinado gênero.

Utiliza-se aqui como balizador desse estudo o segundo tipo, enfatizando “[...] em estabelecer correlações entre os aspectos reais e os que aparecem no livro” (CANDIDO, 1967, p. 19).

O romance *Boca do Inferno*, objeto deste estudo, tem sua narração em terceira pessoa. O narrador faz menção de fatos reais da vida do escritor Gregório de Mattos & Guerra e descreve ocorrências e personagens do Brasil Colonial. O ambiente em que se passa o enredo é a cidade da Bahia deste período, com suas ruas, praças, população, sua miscigenação de cultura, festas e comércio. Aqui foca-se como a escritora expôs a população, suas mazelas e origens, e a criação da nação brasileira.

2.1 Escravização de negros e índios

Em *Boca do Inferno*, já de início, há a descrição dos tipos de pessoas que caminham pela praça. Em sua maioria, eram negros escravos. Aqui suas vidas tornaram-se bem diferente da que estavam habituados em seu país de origem. Alguns negros vinham da tribo dos “[...] *agoins*, os chamados fantees. Eram pescadores exímios e as mulheres perfeitas cozinheiras” (MIRANDA,

1989, p.213), outros *ussás* muito fortes, valentes, bons trabalhadores e quase todos maometanos. De todos esses escravos era exigida a adequação ao Cristianismo e o abandono das crenças de origem. Apesar disso, não lhes era permitido à entrada livre na igreja no momento da missa, pois brancos e negros não podiam conviver em um mesmo ambiente.

Tal como a estrutura da colonização de exploração, marcada pela monocultura da cana-de-açúcar que explorou o tráfico negreiro, a escravidão de índios também é um assunto tocado na obra. Devido à cobiça dos poderosos da terra, mandava-se adentrar pelas matas e trazer índios cativos a cordas e ainda atavam “[...] dez morrões nos dedos da mão de um chefe de aldeia para que lhes desses escravos, dizendo que o haviam de deixar arder enquanto lhos não desse.” (MIRANDA, 1989, p.44). Logo após a colaboração na extração do pau-brasil, os colonizadores acharam que poderiam utilizar a mão-de-obra dos índios. “Para estabelecer essas condições de trabalho foi necessário aumentar a vigilância sobre os índios. Em pouco tempo, generalizou-se a escravidão dos nativos.” (ARRUDA & PILETTI, 2004, p.187).

Os índios adquiridos, por sua vez, eram explorados e morriam, não só pelos maus-tratos recebidos, mas também em decorrência de doenças que lhes eram desconhecidas e que foram trazidas pelos europeus, como as doenças venéreas e a varíola. Enfatize-se o domínio do colonizador sobre os índios, a começar pelo próprio conflito cultural, posto que os indígenas, acostumados a uma produção de subsistência, sequer podiam compreender a economia acumulativa e, no entanto, a produção aumentava, exigindo-se mais braços e mais longo tempo de serviço.

Os jesuítas buscaram cumprir sua missão de educar com leitura e escrita os índios para livrá-los das mãos dos colonizadores que os escravizava. Del Priore (2011) diz que os jesuítas, para vestir as crianças indígenas que frequentavam suas escolas, mandavam buscar tecido de algodão, pois vesti-las era afastá-las do mal e do pecado. Independentemente do intuito que moveu os jesuítas, o resultado da imposição da fé cristã foi sempre negativo para os nativos. “É notório o fato de que os primeiros jesuítas demonizaram, de plano, as práticas religiosas tupis fazendo exceção ao nome Tupã arbitrariamente assimilado ao Deus bíblico. Com os ritos africanos a atitude de recusa dói ainda mais radical.” (BOSI, 1992, p.60). Esses índios foram considerados bárbaros e assim perseguidos e mortos. “Em quarenta anos foram mortos e destruídos, nas costas e nos sertões, mais de dois milhões de índios e mais de quinhentos povoados como grandes cidades...” (MIRANDA, 1989, p.44).

Bosi (1992) afirma ainda que os conquistadores ibéricos não ignoraram a extensão desse crime e confirma que “Frei Bartolomé de Las Casas, dominicano, publicou em “Sevilha, A brevísima relación de la destrucción de las índias, onde estima em 15 milhões o número de índios mortos entre 1492 e 1542” (BOSI, 1992, p.22).

2.2 degredados ao brasil colônia

Em meio às pessoas vindas de Portugal, além das autoridades que vieram cuidar da terra, também há os persas, magores, armênios, gregos, dentre outros, mermidônios, judeus e assírios, turcos e moabitos, que, segundo os estudos de Pieroni e DeNipoti (2004), são os condenados, em Portugal, por tribunais civis ou pela Inquisição, por crimes que variaram desde “furar uma mão de trigo” (DENIPOTI, 2004, p.37) e “cortar árvores de fruto” (DENIPOTI, 2004, p.37), até adultério, bigamia, crime de lesa majestade e homicídio. Alguns grupos sociais, como os dos ciganos e o dos cristãos-novos, foram sistematicamente perseguidos, em Portugal, e os judeus “[...] acusados de guardar o sábado, de comer pães ázimos, de fazer os jejuns do mês de setembro e da Rainha Esther e de abster-se de certos alimentos” (DENIPOTI, 2004, p.37).

Outros tipos de pessoas apresentadas são os mais comuns nesse enredo:

Reinóis, que chamavam de maganos, fugidas de seus pais ou degredados de seus reinos por terem cometido crimes, pobres que não tinham o que comer em sua terra, ambiciosos, aventureiros, ingênuos, desonestos, desesperançados, saltavam sem cessar no cais da colônia. Alguns chegavam em extrema miséria, descalços, rotos, despídos, e pouco tempo depois retornavam, ricos, com casas alugadas, dinheiro e navios. Mesmo os que não tinham eira nem beira, nem engenho, nem amiga, vestiam seda, punham polvilhos (MIRANDA, 1989, p. 10).

Um dos exemplos de Reinol, em *Boca do Inferno*, é Teles de Menezes. Ele foi mandado à prisão, mas não conseguiram provar sua culpa, conseguiu comprar o cargo de alcaide-mor por preço irrisório, voltando com vontade de vingar-se de quem denunciou seus crimes ao conde de Óbidos. O assassinato de Teles de Menezes foi um dos muitos fatos verídicos utilizados no enredo do romance em análise.

2.3 Representações femininas

Assim como estes povos foram enviados para cá, também vieram mulheres (principalmente as condenadas pela Igreja por blasfêmias, as viúvas e as órfãs) para casarem com os homens que foram degredados e que ganhavam a liberdade em troca do casamento com mulheres brancas. Esses casamentos a idéia da integração que “[...] visa, além disso, à aplicação prática da doutrina do branqueamento da raça” (TRINDADE, 2004, p.48), além, é claro, de possibilitar a obediência às regras da Igreja. Pieroni (2004) comenta, em trabalhos sobre a identidade nacional, que o padre Manoel de Nóbrega escrevera cartas ao rei explicando a necessidade dessas mulheres no Brasil, pois havia muitos homens solteiros, bons e ricos que necessitava casar-se.

Nessa perspectiva, Miranda (1989) traz a personagem Maria Berço, casada com João Berço que se orgulha por tê-la tirado de um orfanato onde era maltratada. O marido, mesmo sendo muito rico, a fazia trabalhar como domestica em casa de terceiros. A história dessa personagem demonstra uma das muitas vivências femininas possíveis à época.

Há na obra diferentes perfis femininos, cada um com suas qualidades e aptidões. A variedade de mulheres que se tornaram objeto sexual dos portugueses é exposta pelo poeta Gregório de Mattos, “o maior fornicador da cidade” (MIRANDA, 1989, p. 103). No entanto, como afirma Del Priore (2013, p. 37):

[...] o mesmo poeta não ousou brincar com a honra das brancas, à quais só as descrevia em tom cortês ao passo que às negras d’África ou às ladinas referia-se com especial desprezo: “anca de vaca”, “peito derribado”, “horrrível odre”, “vaso atroz”, “puta canalha”. À fornicação e, eu acrescentaria, aos amores tropicais não faltaram pontadas de racismo e desprezo à mulher.

As mulheres representadas no romance estudado são, na sua grande maioria, negras, escravas vestidas com trapos. As brancas apresentavam-se bem arrumadas com brincos, mangas a volá, broches, saias de labirintos. As jovens solteiras andavam sempre acompanhadas pelas mães ou escrava mucama. Já as prostitutas “[...] eram bem diferentes das tagarelas, quase sempre levianas, ignorantes e de buliçosa futilidade, dos lares. Estas só apareciam por detrás da reixa apertada das gelosias, dos postigos.” (MIRANDA, 1989, p. 12).

2.4 Conduta do povo e do clero

Miranda (1989), em algumas cenas, leva a ver como vivia a população diante da “prostituição” não só carnal, mas espiritual, a qual a Igreja muito perseguiu. Relata que os mesmos que compareciam à igreja para a missa:

[...] andavam em direção aos calundus e feitiços. Homens e mulheres compareciam com devoção a esses rituais de magia, em busca de ventura. Iam gastar suas patacas com os mestres do cachimbo. Deliravam, dançavam de maneira que muitos acreditavam ver dentro deles o próprio Satanás. Depois, quando se confessavam na igreja, escondiam isto dos padres apesar de não ser raro ver-se um sacerdote em tais cerimônias (MIRANDA, 1989, p. 08).

Os envolvimento dos sacerdotes em assuntos carnais são muito comentados pela personagem de Gregório de Mattos, que sempre está à janela observando a cidade. Para ele, os padres “São uns velhacos. Recebem putas nos conventos, saem à noite em diligências sedutoras, às vezes disfarçados, transformam igrejas em alcovas” (MIRANDA, 1989, p.104).

Rossiaud (1991, p. 48) diz que “[...] o fato dos sacerdotes freqüentarem prostitutas fosse considerado verdadeiramente escândalo, pelo menos pela maioria dos fieis. O objeto do escândalo – para todos – era o padre que vivia no concubinato ou aquele que se dedicava à alcoviatagem”.

2.5 Personagem principal

O poeta Gregório de Mattos é um típico filho de família abastada, nascido no Brasil num período em que os pais possuidores de condições financeiras enviavam seus filhos para estudar em Portugal. Esse perfil se coaduna com o que Canclini (1990) diz sobre esse tipo de estratégia da colonização, na qual os pais enviavam seus filhos para estudar na Europa e, quando estes voltavam, desempenhavam funções de magistério - com intuito de divulgar o modo de pensar europeu- ou função no ministério - para organizar as colônias segundo os interesses da Capital.

No romance em estudo, Gregório de Mattos observa tudo e todos através da janela e retrata em sua arte a pluralidade identitária. Espínola (2000, p.97) expõe que “Gregório de Mattos confere vida e voz à própria cidade, que passa a relatar, em primeira pessoa, as culpas e vícios de seus moradores. Para além da denúncia moral e desvio da conduta dos habitantes, importa assinalar aqui a plenitude da outragem gregoriana”.

Considerações finais

É mister lembrar que, na época de Gregório de Mattos, não existia um Brasil - Colônia, mas uma colônia portuguesa onde muitos viviam como se esta Nova Terra fosse uma extensão política, cultural e geográfica de Portugal e não como sua nação.

A utilização deste território como depósito de pessoas que não serviam para morar no Reino de Portugal é fornecida como que em espelho na obra de Miranda (1989). A imagem do Brasil Colonial, marcado por roubos, conchavos, poderes arbitrários, conluíus, corrupção desenfreada, crimes ocultos, abuso excessivo da autoridade é mostrada por dentro, a partir das tramas ficcionais e das personagens, como Gregório de Mattos.

Diante do estudo da obra com subsídio dos textos de teóricos, fez-se uma rápida avaliação sociológica nos fatos descritos por etapa para discernir como a autora expôs os fatos reais no romanceados. A obra de Miranda é grande fonte para esse tipo de estudo sociológico, pois é comum à autora fazer esses entrelaçamentos entre a história tida como oficial e a ficção. Assim sendo, percebeu-se que a narrativa histórica se alarga, pois, ao ficcionalizar os fatos, a autora leva o leitor a ler os fatos por uma ótica diferenciada.

Através desse trabalho, percebe-se que o romance não é simplesmente a revificação do passado, como algo imobilizado pela história, mas uma revisitação que usa uma linguagem mais maleável como meio de abrir questionamentos acerca de como foi formada nossa nação e dos fatos documentados.

Referências:

ARRUDA, José Jobson & PILETTI A. e Nelson. **Toda a história: História Geral e História do Brasil**. São Paulo: Ática, 2004.

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

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia Editora. Nacional, 1967.

DEL PRIORE, Mary. **História e Conversas de Mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.

_____. **Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2011.

ESPÍNOLA, Adriano. **As Artes de enganar: um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Mattos**. Rio de Janeiro: Topo Books, 2000.

MIRANDA, Ana. **Boca do Inferno**. São Paulo. Companhia das Letras, 4.ed. 2005.

PIERONI, Geraldo & DENIPOTI, Cláudio. **Saberes Brasileiros: Ensaio sobre Identidade – Séculos XVI a XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

ROSSIAUD, Jacques, **A Prostituição na Idade Média**. Tradução Claudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

CANCLINI, V. Néstor Garcia, **Culturas Híbridas — Estratégias para entrar y Salir de la modernidad**, Buenos Aires, Barcelona, México, Editorial Paidós, 2001.

DE AMOR E MAR: A POÉTICA MARÍTIMO-EXISTENCIAL DE LINHARES FILHO

Jailene Araújo de MENEZES⁴⁵

Francisco Carlos Carvalho da SILVA
UECE - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

Resumo: Linhares Filho é um poeta de discurso denso sobre o Amor. Em toda sua obra, principalmente em *Andanças e marinhagens* (1993), o poeta celebra o Amor e transforma sua viagem marítimo-existencial em matéria poética. Seguindo seu itinerário, o poeta transforma a vida em metáfora marítima e convida o leitor para um mergulho poético rumo à descoberta de um nobre sentimento que, por séculos, tem motivado a humanidade. Concluimos então, que o marinheiro-trovador adentra no universo marítimo ansioso para revelar o seu roteiro de viagem, o seu diário de bordo. De sua embarcação, ele enxerga a imensidão azul, que se transforma em matéria poética e inspiração para a vida. Mais do que navegar, o poeta mergulha e submerge no mar como efeito catártico da transformação do simples homem em nauta-poeta.

Palavras-chave: Mar, Poesia, Amor.

1 O nauta-poeta

Autor de obras literárias de reconhecimento nacional, o poeta, ensaísta crítico e professor Doutor José Linhares Filho (Lavras da Mangabeira – Ceará, 1939) publicou, durante vários anos

⁴⁵ Graduada em Letras (Português – Literaturas) pela Universidade Federal do Ceará(UFC).

Especialista em Semiótica, Literatura e Áreas afins pela Universidade Estadual do Ceará(UECE).
E-mail: lenearaujo.menezes@gmail.com.

dedicados ao fazer poético, as seguintes obras: *Sumos do tempo* (1968), *Voz das coisas* (1979), *Frutos da noite de trégua* (1983), *Tempo de colheita* (1987), *Andanças e marinagens* (1993), *Rebuscas e reencontros* (1996), *Itinerário: trinta anos de poesia* (1999), *Notícias de Bordo: poemas selecionados* (2006), *Cantos de fuga e ancoragem* (2007), *Notícias de Bordo: poemas escolhidos – 2. ed.* (2008), *50 poemas escolhidos pelo autor* (2008), *No limiar do inverno* (2010). As siglas a seguir serão utilizadas para referirmo-nos às respectivas obras do autor: ST, VC, FNT, TC, AM, RR, Itin, NB, CFA, NB2, PE, LI.

Linhares Filho é mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Doutor em Letras Vernáculas pela mesma universidade, membro efetivo da Academia Cearense de Letras desde 1980 e da Academia de Letras e Artes do Nordeste; sócio da Associação Internacional de Lusitanitas e da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Sócio correspondente do Instituto Cultural do Vale Caririense, recebeu o Prêmio Estado do Ceará de Ensaio, em 1986; e de Poesia, em 1987. Exerceu a função de pesquisador na Universidade Clássica de Lisboa, em 1987; coordenador do curso de Pós-graduação em Letras da UFC, em 1993; professor Visitante na Universidade de Colônia (Alemanha), em 1995, e na Universidade Técnica de Aachen (Alemanha, 1995 e 2000); colaborador, entre outras, da revista *Colóquio Letras*, de Lisboa, da *Revista Brasileira*, da Academia Brasileira de Letras, e da *Literatura*, de Brasília; comunicador em vários congressos e encontros literários, como na Kentucky Foreign Language Conference, em Lexington – Estados Unidos da América (EUA), em 1999. Detentor do Diploma do Mérito Cultural, concedido pela Academia Brasileira de Filologia do Rio de Janeiro (2007); publicou seis livros de ensaio, dois sobre Machado de Assis, dois sobre Fernando Pessoa, um sobre Miguel Torga, um sobre Carlos Drummond de Andrade e *Itinerário: trinta anos de poesia* (1998), este englobando seis livros de poemas, antes editados separadamente. Além desses livros, publicou *Notícias de Bordo: poemas selecionados*, *Cantos de Fuga e Ancoragem*, *50 poemas escolhidos pelo autor*, *No limiar do inverno*. O escritor cearense figura em treze antologias poéticas editadas no país, é autor da letra do hino de Lavras da Mangabeira e integrou o Grupo SIN de Literatura, da geração 60 do Ceará.

2 As viagens de um navegador existencial

No decorrer do presente trabalho, deter-nos-emos na análise do poema “Amor e Mar”, selecionado do livro *Andanças e marinheiros* (1993); porém, poemas relevantes de outras obras do poeta cearense serão citados.

Andanças e marinheiros (1993) retrata, como sugerido pelo título, as viagens de um navegador existencial que encontra no mar o espaço do amor, do prazer, da dor, da guerra, da paz e da felicidade. A obra é composta por três partes, intituladas “Fatos e sugestões de uma viagem”, “Retrospectivas e celebrações” e “Percurso atuais e previsões”.

O mar, considerado um dos maiores elementos da Criação (BÍBLIA SAGRADA, s/d, p. 03), como se vê em “Gênesis” 1, não torna o ser humano indiferente à sua grandeza, mistérios e simbologias. Sempre foi um espaço instigante, associado a numerosos mitos e lendas. Simbolicamente, o mar representa a vida e a morte. As suas águas tanto podem representar revitalização e salvação como também a morte, o perigo e a hostilidade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 592): “[...] o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte”.

O mar e as águas também deram origem a grandes e fecundos mitos literários: o mito de Narciso, mirando fatidicamente a sua beleza no espelho das águas; de Ofélia, boiando doce e fatalmente à flor das águas; de Caronte, transportando em sua barca os mortos que se preparam para a travessia final; e o do holandês errante, alegoria do homem condenado à errância perpétua, até ser salvo pelo amor de uma mulher; ou, ainda, a simbólica figura de Jonas, engolido por uma baleia marinha e depois vomitado.

Na civilização greco-romana, o mar era reverenciado com sacrifícios de cavalos e touros, considerados símbolos de fecundidade. Mas o mar não simboliza apenas construção e vida, pois os antigos também acreditavam que dele surgiam monstros destruidores. Na grande epopeia da literatura ocidental, a *Odisseia*, de Homero, Ulisses, seu herói, tem que enfrentar várias provas enquanto tenta retornar, depois da Guerra de Tróia, à sua ilha, Ítaca, onde lhe aguarda sua fiel esposa Penélope, durante os vinte anos de espera pelo regresso do homem amado. Uma dessas provas é sobreviver ao canto das sereias. No mundo greco-romano, elas são divindades meio mulher e meio peixe, de extrema beleza, que, com sua melodia, enganam e destroem todos que as ouvem.

A admiração pelo mar e o fascínio que ele provoca tem encantado o homem ao longo do tempo; a inspiração marítima é tão antiga quanto a Literatura Portuguesa. Os poetas trovadorescos e palacianos (sécs. XII a XIV) descobriram o mar bem antes das descobertas quinhentistas. Com efeito, já nos alvares da nacionalidade o apelo do mar se fazia sentir no lirismo amoroso galaico-português, com suas *barcarolas* ou *marinhas*, inspiradas na temática marítima. Camões celebrou n'*Os Lusíadas*, como o ponto culminante de toda a história portuguesa, a descoberta do caminho marítimo para a Índia – esta marinhagem ousada unia o Atlântico e o Índico, o Ocidente e o Oriente, a Europa e a Ásia. Ultrapassando medos e perigos vários, o Homem (des)mi(s)tificava o Mar Tenebroso. Os portugueses elevavam-se assim à categoria de heróis lendários, dando um passo de gigante na expansão ultramarina e ampliando o horizonte em direção ao novo mundo.

O poeta português Fernando Pessoa, na obra *Mensagem* (1934), atualiza a temática marítima, através do “Mar Português” e do “Mostrengo”; a referência ao mar se faz presente:

[...] Arroio, esse cantar, jovem e puro,
Busca o oceano por achar:
E a fala dos pinhais, marulho obscuro,
é o som presente d'esse mar futuro,
É a voz da terra anciando pelo mar.
(PESSOA, 1934, p. 22).

A presença da história marítima em *Mensagem* (1934) é elevada a um plano mítico, através do qual o poeta intenta recompor o passado histórico por meio do traçado de outra história espiritual e transcendente, tentando mostrar a capacidade da força humana em vencer os perigos que o mar apresenta para (re)valorizar o destemor do homem.

O mar fascina o homem desde os tempos mais remotos até os hodiernos; por isso, vários escritores cearenses, nacionais e internacionais tornaram-se marinheiros de um discurso que cheira à maresia. Autores locais, como Artur Eduardo Benevides (poema “Fidelidade”); nacionais, como Jorge Amado (*Mar Morto*, 1936); e internacionais, como Ernest Hemingway (*O velho e o Mar*, 1952), inspiraram-se no mar e transformaram-no em matéria poético-narrativa. E, assim como Linhares Filho, tornaram o mar um espaço mítico necessário, capaz de superar medos e testar limites.

O nascedouro desse amor dá-se em terra, mas a sublimação, no mar. Na mulher amada, o poeta encontra inspiração para entregar-se a esse amor de forma pura e intensa.

Na obra de estreia, *Sumos do Tempo* (1968), o poeta inicia a transição do espaço mítico-amoroso. Antes fincado na terra, logo começa a adentrar o mar e a observar o itinerário em seu diário de bordo.

No “Poema do ser da amada” (Itin), o poeta descreve o encontro e sente-se devorado pelo mistério de sua musa/ninfa. Com ela, o homem, apegado a terra, passa a ser o novo argonauta, e logo iniciam uma viagem náutica “à cata de estrelas”:

[...] Foste a terra descoberta sem intenção
e hoje és menos terra do que bergantim.
(LINHARES FILHO, 1999, p.61).

Na viagem marítima do poeta, a amada transforma-se em embarcação e no próprio mar, ambiente sensual do encontro do navegante trovador com sua musa. Nesse jogo erótico, o nauta-poeta persegue sua musa, submerso na ilha marítima dos amores.

Do sentimento indescritível do poeta por sua amada, ele afirma que a essência dela é

[...] feita de pétalas e nuvens,
gorjeios e balidos, mares e arrebóis,
é o poema que se sente e não se escreve.
(LINHARES FILHO, 1999, p. 62).

São diversas as tentativas de explicar esse amor, mas, mesmo com tantos poemas dedicados à sua amada, os conceitos são incompletos diante de todo o sentimento que o novo argonauta faz emergir. Para o poeta, amar é uma necessidade; logo, ele sente que o seu desejo precisa ser saciado. Mais uma vez, ele sucumbe diante da amada e, através da doação de seus corpos, legitimam o amor.

Em “Soneto do amor eterno” (TC), o poeta-lavrador inicia a colheita dos frutos temporãos, inconnos e outonais. Ele busca, com essa experiência, provar de todos os frutos, para sentir a eternidade de seus sabores. Ciente da necessidade de demonstrar seu amor pela vida, alimenta-se de frutos prematuros, de frutos acoplados, de frutos da época.

A melhor colheita, após provar todos os frutos, foi a dos outonais. Desse momento, o poeta colhe o fruto do amor e adentra o universo de sua amada. Em “Doação dos Corpos” (Itin), misturam-se todos os sabores e aromas dos frutos colhidos na melhor época:

[...] No teu brado olhar habita

o roteiro dos meus passos.
Quando me inunda o teu cio,
navego-te em meus abraços.
(LINHARES FILHO, 1999, p. 258).

Em “Canção de mar e terra” (Itin), o poeta lavrador revela que, independentemente do período, a colheita dos frutos é sempre necessária para saciar o desejo através do toque, do cheiro, do gosto:

[...] Terra de sementeira em pleno outono,
trazes os mesmos ímpetos do estio!
Teu olhar pede êxtases, e abono
que celebremos juntos nosso cio.
(LINHARES FILHO, 1999, p. 298).

Para o poeta, em “Soneto do amor eterno” (TC), é preciso eternizar esses momentos, porque sua musa:

[...] Brotaste para ser, Amor indene,
alimentado por pequenos gestos
de simples atenções, tratos modestos
brisas vindas, porém, de um vento infrene.
(LINHARES FILHO, 1999, p. 297).

No soneto “Bodas de pérola” (RR) o poeta celebra o amor maduro. É momento de recordar as perigosas manobras náuticas, celebrar a vida e escrever um novo diário de bordo.

A viagem pelo mar continua, as experiências tornaram o navegador existencial ainda mais exímio, embora continue seguindo o rastro de Eros, sem questionar ou tentar decifrá-lo. O nauta-poeta percebe, então, que a embarcação segue o rumo da maré; para ele, resta apenas ter forças diante de “um proceloso mar”. Para o poeta, o sofrimento é necessário para unir os amantes e amadurecer o sentimento amoroso que os motiva a viver:

De pérolas oferto-te um colar,
que são na rota lágrimas vertidas.
Sem as penas não se unem duas vidas,
que por amor decidem navegar.
(LINHARES FILHO, 1999, p. 488).

Após as turbulências, a certeza de amar permanece; na celebração das bodas, homem e mulher encontram equilíbrio no itinerário que decidiram seguir:

Ensinou-nos a dor a muito amar
e com esmero sarar nossas feridas.
As horas de prazer vêm mais queridas
na calma, após um proceloso mar.
(LINHARES FILHO, 1999, p. 488).

Muito mais que uma “doação de corpos”, esse amor representa a pureza de um desejo que transcende o carnal e atinge o espiritual. Um sentimento que o tempo não deforma, mas transforma em virtude.

Comandado pelo amor, o poeta deixa-se inebriar pela magia desse sentimento. O soneto “Amor perene” (PE) revela a legitimidade de um amor que o tempo não consome. Aplacado por esse sentimento, que aprisiona e liberta, o urbano trovador segue a rota de Eros rumo ao encontro de um amor que não perece diante do tempo, porque é algo duradouro:

[...] o chão do nosso amor. Sinto-te alada,
a extravasar a interna formosura,
e com o passar do tempo és mais amada.
(LINHARES FILHO, 2008, p. 115).

Em seu amor, o poeta revela os momentos de fusão e de divisão. O ambiente escolhido para o espaço mítico-amoroso é o mar, conhecido pela agitação e pela calma; portanto, o amor não se nutre apenas dos momentos de estabilidade; a instabilidade também o caracteriza e mantém acesa a sua chama. Para eternizar o encontro com a amada, o poeta propõe celebrarem o amor mútuo. No soneto “Proposta” (LI), o nauta-poeta ratifica o elo decisivo que os une – o amor:

[...] Juntos enfrentaremos qualquer dor,
compensaremos, juntos, desenganos
e os males todos da hora transitória.

Para isso, Amada, venho-te propor
cumprirmos já os nossos altos planos,
tornando o prazer mútuo a nossa glória.
(LINHARES FILHO, 2010, p. 92).

Há até mesmo, no encontro com a amada, carência, necessidade, saudade do que virá, um desejo de sempre possuí-la. No mesmo instante, são apenas um; depois, tornam-se dois, na tentativa desenfreada de unificar corpo e alma outra vez.

A busca marca a trilha dos amantes, que nunca se cansam do encontro e jamais se sentem saciados, porque o que os nutre e os dilacera é a falta do objeto de desejo. Nessa aventura amorosa, o poeta, dividido entre a terra e o mar, canta o amor em todos os estágios. Evoca-o através da distância, da falta, da dor, da felicidade e da contemplação durante o (re)encontro. O amor do nautapoeta abrange as três dimensões; não se limita a Eros, pois atinge o amor-Ágape e o Philia. A fusão dessas dimensões do amor legitima o sentimento do poeta por sua sereia; ser bipartido que o fascina:

[...] Amor e mar, binômio que fascina,
configurando a rota do existir.
(LINHARES FILHO, 1993, p. 99).

Do livro *Andanças e marinhagens* (1993), será analisado o poema “Amor e Mar”, inserido em *Percursos Atuais e Previsões*, terceira parte da referida obra.

Na poética de Linhares Filho, percebemos que o mar configura-se enquanto espaço mítico-amoroso. Lugar escolhido pela fluidez, pelo mistério, pelo desafio, para que homem e mulher vivenciem o amor em sua plenitude.

Imerso numa espécie de Éden marítimo, o poeta revela que a sua precisão enquanto sagaz marinheiro não servirá de experiência quando ele se entregar às surpresas da vida e do amor.

Sob o feitiço do canto da sereia, ele entrega-se ao “Amor e Mar”. Nesse soneto, o nautapoeta expressa o seu desejo de estar ao lado de sua musa e, em um jogo erótico, transforma o mar no espaço do prazer.

No primeiro quarteto, o poeta transforma sua sereia, ser bipartido, não mais dividido como metade peixe e metade mulher; mas como fusão entre amor e mar. A amada não só representa, mas exhibe a forma do sentimento que os une e do ambiente que os atrai. Seduzido por sua musa, ele busca nela a lendária ilha que afundou no oceano através da viagem pela intimidade de sua sereia. Ele percebe, então, a iluminação do ouro na face da amada, revelando toda a riqueza do sentimento dele, em uma referência a Ofir, região mencionada na *Bíblia*, conhecida pela abundância de ouro:

Amor e mar, binômio que fascina,
configurando a rota do existir
És mar e amor com ares de menina,
e em ti busco uma Atlântida, um Ofir.
(LINHARES FILHO, 1993, p. 99).

No segundo quarteto, o nauta poeta sucumbe diante do olhar da amada e fica inebriado de prazer, pois encontrou o mapa do tesouro cobiçado por vários marinheiros. Segue, então, o itinerário a partir de sua intuição e descobre que sempre será bem recebido por sua musa, pois ela, como elemento essencial da riqueza dele, deixa-o livre para sonhar e para partir:

Sob teu olhar, farol que me ilumina
estou sempre a sonhar, sempre a partir.
Anseios anunciam farta mina
de inédito prazer entre ir e vir.
(LINHARES FILHO, 1993, p. 99).

No primeiro terceto, o poeta revela que, apesar das adversidades, há um porto seguro onde eles podem atracar. O cansaço dos amantes às vezes se manifesta, mas não os vence; pois o derradeiro desejo – de compartilharem juntos; andanças por terra e mar – motiva-os a caminhar e a navegar:

[...] Mostras sinais, às vezes de, fadiga,
e às vezes vou perdido, vou cansado.
Nosso é o porto apesar da adversa intriga.
(LINHARES FILHO, 1993, p. 99).

Na certeza de cultivar um sentimento que o tempo não destrói, o nauta-poeta e a sua musa enfrentam as atribulações. Cientes de que sairão fortalecidos após navegarem no mar bravio, os amantes lançam-se em todas as aventuras e vivenciam o mistério de presenciar a beleza do amor mútuo:

[...] Não se excluem as penas e o cuidado.
Mas quanto mais, sofrendo, se prossiga,
mais um ao outro, ao fim, terá amado.
(LINHARES FILHO, 1993, p. 99).

O mar, enquanto espaço de celebração do amor, é o protagonista da epopeia, que envolve os amantes. Para navegar em suas águas aparentemente calmas, o marinheiro, além de habilidade, necessita compreendê-lo e respeitar os seus mistérios.

Mais que um espaço mítico-erótico, o mar representa a própria vida; logo, o novo argonauta escolhe o mar enquanto lugar de realização dos sonhos. A simbologia do ambiente marítimo encanta o urbano trovador, que navega em suas águas ciente de que a sua missão não é desvendar, mas sim deixar-se devorar pela imensidão do mar.

As perspectivas de análise são várias, no entanto, nos limites do gênero do trabalho que ora se apresenta, creio ter podido, esboçar alguns itinerários de leitura, a partir dos quais, o leitor consiga aproximar-se da “(ultra)marinhagem” que tanto fascina o poeta cearense.

Referências:

BÍBLIA SAGRADA. Antigo Testamento. Petrópolis: Vozes, s/d.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

LINHARES FILHO, José. **Andanças e marinhagens**. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar, 1993.

_____. **Itinerário**: trinta anos de poesia. São Paulo: Scortecci, 1999.

_____. **No limiar do inverno**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

_____. **Rebuscas e reencontros**. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar, 1996.

_____. **Sumos do tempo**. Fortaleza: Sin Ed., 1968.

_____. **Tempo de colheita**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1987.

DIAS E DIAS: A BELEZA E O AMOR NO CANTO DO SABIÁ

Alex Bezerra COSTA
Ana VLÁDIA (Orientadora)
Universidade Estadual do Ceará

Resumo: Constituído a partir do desejo de retratar fatos da vida do poeta maranhense Gonçalves Dias, o romance *Dias e Dias* (2002), da escritora cearense Ana Miranda, estrutura-se no que poderíamos nomear como uma biografia romanceada acerca do amor de Feliciano, uma personagem fictícia, por aquele que se tornaria um dos maiores nomes da poesia romântica brasileira. Mesclando ficção e realidade, o romance carrega uma forte e fiel relação com o contexto histórico da época na qual se passa, primeiras décadas do século XIX, além de elementos como medievalismo, memorialismo e interação com o leitor, sendo este muitas vezes o confidente da própria personagem. O objetivo da comunicação é realizar uma exposição baseada na vida do poeta e na intertextualidade existente entre a ficção e a realidade acerca dos fatos, além de comentar os acontecimentos históricos presentes no contexto do livro, utilizando-se de trechos da própria obra e referências históricas como metodologia, com o intuito de complementar e qualificar o trabalho. Concebe-se como resultado –parcial - o enriquecimento proporcionado pela exposição dos fatos históricos e literários presentes na obra, contexto e personagens. Concluindo, portanto, que o trabalho busca não somente colaborar com a análise de uma obra/autora, mas prestigiar o trabalho desta cearense de múltiplos talentos e habilidades literárias.

Palavras-chave: Dias e Dias. Poeta. Romance.

Dias e Dias: o amor e a beleza no canto do sabiá

Trago nas minhas mãos os versos que Antônio escreveu para meus olhos, quantos anos, mesmo, tínhamos? eu doze, e ele treze, pois isso se deu em 1836. A poesia fala em olhos verdes, e naquele momento, quando a li pela primeira vez, acreditei que fossem os meus olhos, mas meus olhos não chegam a ser verdes, têm mais a cor da folha quase seca da palmeira, ou talvez a cor da água da baía de São Marcos, uma água suja de lama e ama dos moventes baixios, revolvida pelas dimensões da lua, pelo percorrer incessante dos saveiros de pesca, esta água que agora vejo ao sol da manhã.” (MIRANDA, 2002, pg. 14)

Publicado em 2002, o livro *Dias e Dias*, da escritora cearense Ana Miranda, encaixa-se na seleção de obras da autora conhecidas como “romance biográfico”, gênero no qual Ana ganhou importante papel de destaque, não somente pela genialidade na escrita, mas pelo vasto e rico contexto histórico-social no qual situa o leitor, que, beneficia-se tanto com a literatura –como arte da palavra- como de fatos históricos colocados dentro da obra, fruto de uma sempre longa pesquisa em campo feita pela autora. Ganhador do prêmio Jabuti no ano de 2003, na categoria de melhor romance, *Dias e Dias* narra (em primeira pessoa) a história do amor de Feliciano por Antônio, sendo este personagem, na verdade, Antônio Gonçalves Dias, o poeta maranhense. Feliciano é uma personagem fictícia, criada genialmente por Ana Miranda, e é por ela que iremos conhecer ao longo da narrativa fatos da vida e a trajetória do poeta romântico, sendo todo o romance estruturado nesse paralelismo: ficção ou realidade? Para melhor falar das obras históricas de Ana Miranda, aqui me utilizo da fala do professor da Universidade Estadual do Ceará e membro da Academia Cearense de Letras, Batista de Lima, quando o mesmo diz que “para entendermos o livro da Ana, é importante a gente entender primeiramente um pouco de bordado, aqueles feitos pelas rendeiras, que produzem suas artes em cima de um tecido pré-existente, pois é exatamente assim que Ana escreve”.

Romance biográfico ou biografia romanceada?

Como já dito, comumente encontramos referências ao livro como sendo um romance biográfico, mas neste ponto existe certa discordância de tal nomenclatura, pois durante a leitura da obra, não somente desta a qual falamos, mas outros romances da autora, como *A Última Quimera* (1995), que tem como pano de fundo a vida do escritor paraibano Augusto dos Anjos, ou mesmo o romance que lhe projetou nacionalmente como escritora, *Boca do Inferno* (1989), que nos mostra fatos e acontecimentos da vida do poeta baiano Gregório de Matos, podemos observar a força com

que os dados biográficos dos autores aparecem, e assim é em *Dias e Dias*, pois logo deixa o leitor a par de que Antônio, na verdade, não é uma personagem qualquer, mas trata-se do próprio Gonçalves Dias. Ainda nas primeiras páginas também podemos encontrar um trecho da *Canção do Exílio*, famoso poema do escritor. O poema foi escrito em Coimbra, datado de julho de 1843, e publicado no Brasil em 1846, no livro *Primeiros Cantos*. O saudosismo, um traço também muito forte, não só na poesia de Gonçalves Dias, mas dos românticos em geral, se faz presente no referido poema. Há também a exaltação do ufanismo, evidenciados nos versos em que o poeta diz: “minha terra tem primores/ que tais não encontro eu cá”. Assim, creio que tal estilo de escrita melhor se resumiria como sendo uma “biografia romanceada”. Para melhor compreendermos sobre como a autora utiliza os dados biográficos do poeta maranhense ao longo do texto, de maneira que a associação que o leitor faz entre personagem fictício e personagem real se efetue ainda nas primeiras páginas da narrativa, analisemos um trecho que mostra basicamente uma situação onde Ana, através de Feliciano, nos expõe de elementos que facilitam realizarmos tal associação:

Antônio estava ao balcão, com um avental, embaraçado ele me viu entrar, eu ainda mais embaraçada pedi meio quilo de feijão verde, enquanto ele pesava o feijão verde eu estava tão embaraçada que não pude levantar os olhos, olhava a barra de minha saia de algodão, as minhas chinelas, as tábuas do chão, então eu olhei os pés dele do outro lado do balcão, vi o quanto seus sapatos eram velhos e gastos, embora limpos, isso me cortou o coração porque as outras crianças filhas de comerciantes usavam sapatos bons, pelo menos bem melhores do que aqueles nos pés de Antônio que pareciam apertados, querendo rasgar na beirada (...) (MIRANDA, 2002, pg. 18).

Acima vemos traços da vida de Antônio, e quando já temos o conhecimento prévio sobre a vida do autor, logo vão surgindo as associações feitas entre a personagem e o poeta, que nascera de um relacionamento de um pai português, que era comerciante, e que foi criado por uma madrasta, sendo criado diferentemente das outras crianças da sua época, fatos evidenciados na descrição que Feliciano faz sobre os sapatos de Antônio. No restante da obra, a autora nos apresenta um panorama de elementos ricos não somente em fatos e acontecimentos sobre a vida do poeta, mas uma exposição do momento histórico-social da época na qual o romance se passa (século XIX), além de importantes fatos históricos contemporâneos à vida do escritor.

O indianismo em Gonçalves Dias

É importante ressaltar que Gonçalves Dias sentia efetiva simpatia pelo tema indianista, também por ter sangue indígena correndo em suas veias e ter vivido parte da infância em contato com os índios. Três são as gerações que marcaram o romantismo brasileiro, tendo a primeira o nacionalismo e o indianismo como traços mais fortes; a segunda sendo marcada pelo “mal do século”, ou seja, a atração pela morte; e a terceira, que era formada pelo grupo condoreiro, onde era desenvolvida uma poesia de cunho político.

Como o poeta mais importante da primeira geração romântica, Gonçalves Dias não poderia deixar de exaltar a imagem do índio em sua literatura. Em poemas como I-Juca – Pirama, Gonçalves Dias expõe o índio idealizado pelo Romantismo brasileiro, que o tinha o herói nacional. Carregado do vocabulário indígena (tupi), a poesia indianista de Gonçalves Dias (I-Juca – Pirama) narra a história de um índio guerreiro, que vive conflitos contraditórios provocados por sua prisão; por um lado deseja morrer lutando, como um bom guerreiro selvagem; por outro, deseja viver para cuidar de seu pai, este cego e sozinho. Predomina no poema um lirismo fácil e espontâneo, perpassado das emoções e subjetividade do poeta. Vale ressaltar também a musicalidade nos versos, aspecto recorrente na poesia do poeta maranhense. I-Juca – Pirama é considerado até hoje o mais perfeito poema épico-indianista da nossa literatura, onde não se tem como referencial apenas a imagem de um índio em especial, mas de toda a raça indígena. Em *Dias e Dias*, o índio também aparece como uma figura marcante na vida do poeta maranhense, como podemos observar no trecho abaixo, que fala sobre a proximidade entre o poeta e os índios, e um fato real sobre a escrita de um “dicionário da língua dos índios”, que se perdeu no naufrago onde se encontrava Gonçalves Dias e seus pertences:

Os índios marcaram tanto as lembranças de Antônio que muitos de seus versos são indianistas, e Antônio fez até um dicionário da língua dos índios onde aprendi umas palavras, como apyri, que significa junto de mim, avará, que é raposa, japi apixabá, que é pedrada, nheéng, que é falar e nheén-nheéng que é fazer discurso, e outras que esqueci. A língua tupi é mais bonita do que a língua portuguesa e teria sido bom se a houvéssemos escolhido para a nossa língua-mãe, mas agora a despachamos, assim como o pai de Antônio, seu João Manuel, despachou a negra. (MIRANDA, 2002, pg. 29).

Literatura e história em Dias e Dias: a Balaiada

Uma das mais conhecidas revoltas populares da história do Brasil, a Balaiada, ocorrida no Maranhão, entre os anos de 1838 e 1841, é descrita também no romance Dias e Dias. Incomodada com o monopólio de um grupo de fazendeiros da região, que usavam de força e violência para

alcançarem seus objetivos políticos e econômicos, a população pobre revoltou-se contra os que se sentiam donos da terra. Tem como marco o mês de dezembro de 1838, quando o líder do movimento, Raimundo Gomes, invade a prisão de Vila Manga para libertar seu irmão, aproveitando-se da situação, resolve então libertar os demais presos. Os Balaios, como eram conhecidos os revoltosos, conseguem algumas conquistas durante o período de luta, e por isso passam a ser fortemente combatidos e temidos pelo governo maranhense, que organizou suas forças militares para combate. A revolta finda-se em 1841, quando o líder do movimento, agora Cosme Bento, é capturado e enforcado. Sempre na voz de Feliciano, Ana nos expõe trechos que narram um pouco da história da revolta, como mais um elemento de inquietação no leitor: ficção ou realidade? Observemos, no trecho abaixo, como a autora mescla história e literatura e, assim, nos conta um pouco sobre esse episódio que faz parte da história do nosso país, ainda mais, do Maranhão de Gonçalves Dias, o Antônio:

E foi então que veio outra revolta em Caxias, no ano de 38, ou 39, eu creio, uma rebelião popular, uma insurreição de ódio, borrachos facinorosos, chefiada pelo vaqueiro Cara Preta, e o Balaio, e o preto Cosme que tinha sido escravo. Tudo começou na Vila da Manga, não foi em Caxias, para desdizer aqueles que dizem ser a gente de Caxias mais insurgente que os portugueses. Na Vila da Manga, no Iguará, um vaqueiro chamado Raimundo Gomes entrou na cadeia e soltou seu irmão que estava preso inocente, os presos todos escaparam e aquilo virou uma rebelião que se espalhou pelo sertão inteiro, era só o que o povo estava esperando, um motivo para mais uma guerra, porque parece que as águas do Itapicuru são envenenadas com a paixão da política, a religião da minha gente sempre foi olhar as ladroeiras na corte do rei (...) (MIRANDA, 2002, pg. 29).

O epílogo: morte no mar

A nove de setembro de 1864 Gonçalves Dias embarca no vapor Ville de Boulogne, que tinha como destino o Maranhão, cidade natal do poeta. A tripulação contava com apenas 12 marinheiros, seria o poeta o único passageiro. A três de novembro de 1864, o citado navio, onde estava Gonçalves Dias, naufraga nos baixos dos Atins, perto da vila de Guimarães, no Maranhão. Enfermo e sem forças para se salvar, morre Gonçalves Dias, sem ao menos ser achado seu corpo (acredita-se que devorado por tubarões, abundantes naquela região). Nos dois trechos abaixo, que finalizam a obra, parte do epílogo, podemos ter a noção de como se deu o naufrágio que matou o poeta, assim como observar alguns resquícios de ficção (a carta escrita por Feliciano) e realidade (objetos que o poeta trazia consigo):

No dia seguinte soube-se que a barca francesa Ville de Boulogne, que trazia Antônio Gonçalves Dias a bordo, naufragara nos baixios Atins, nas imediações do farol do Itacolomy.

Restaram no porão do brigue três malas do poeta, uma grande e duas pequenas, e uma mala-saco de viagem, encontrada na câmara que ficava ao lado do camarote do passageiro, assim como dois baús com roupas, cartas, botinas velhas e uma dentadura postiça. Também foi achada uma pequena caixa com charutos, medicamentos, pequenas peças em ouro, um álbum, um dicionário de língua tupi emendado com letra do poeta, fotografias de escritores, cortesãs, reis, poetas europeus, sendo os nomes dos personagens anotados no verso igualmente com a letra de Gonçalves Dias. Recuperou-se a sua tradução dos caracteres góticos do livro *A noiva de Messina*, e também cadernos, livros, e papéis avulsos. Dentre esses papéis, estava a carta escrita por Feliciano. (MIRANDA, 2002, epílogo).

Saiba Mais

Biografia: Nasceu em 19/08/1951, em Fortaleza (CE) e criada em Brasília, onde viveu até 1969. Romancista, poeta, ex-atriz (do filme *Como era gostoso o meu francês*), desenhista, cronista e roteirista. Sua estreia se deu com um livro de poesias: *Anjos e demônios* (1978) O sucesso literário foi obtido com *Boca do inferno* (1989), uma biografia romanceada do poeta Gregório de Matos, que se tornou clássico, foi traduzido para mais de 20 idiomas e lhe rendeu o Prêmio Jabuti de Revelação em 1990. *O retrato do rei* (1991) é outro mergulho na história do Brasil colonial. São obras que resultam de copiosas pesquisas históricas e que alimentam sua criação literária. O livro seguinte é uma trama contemporânea: *Sem pecado* (1995). Mas logo retoma a história e faz um mergulho na vida e obra do poeta Augusto dos Anjos com *A última quimera* (1995), outro sucesso de crítica e público. Seu interesse é mais pela pesquisa da linguagem do que pela história propriamente dita. "Sempre tive muito encanto pela palavra, com a formação e o poder das palavras... quando eu faço um livro sobre o Gregório de Matos, na verdade o que me interessa é a linguagem dele". No entanto, seu apreço pela história é declarado: "Eu gosto do passado. Quando escrevo é como se estivesse lá. Estudo, faço os levantamentos de época, mas no texto nada disso deve aparecer, porque eu me impregno daquilo tudo, tenho que ser aquilo. Trabalho com as lacunas da história". Em 2000 partiu para outra experiência literária e publicou *Cadernos de sonhos*, um livro "de arte", primorosamente editado pela Dantes Editora. Trata do registo de seus sonhos ocorridos em 1973. "A minha literatura sempre foi muito onírica. Eu crio os meus livros quando estou sonhando. Acordo no meio da noite com cenas, palavras, frases que vou anotando". Em seguida, retoma sua

especialidade, o romance histórico, e publica *Dias & Dias* (2002), mais um mergulho na vida e obra do poeta Gonçalves Dias, que lhe rendeu dois valiosos prêmios literários em 2003: O Jabuti e o Prêmio da Academia Brasileira de Letras. Colabora com a revista *Caros Amigos* desde 1998 e publica suas crônicas no *Correio Braziliense*. Seu lançamento mais recente é *Yuxin* (2009).

Referências:

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1997. 528 p.

BRITO, José Domingos de. Biografia – Ana Miranda. **Tiro de Letra (Mistérios da Criação Literária)**. Ano VI. Domingo, 24 de novembro de 2013, nº 362. Disponível em: <<<http://www.tirodeletra.com.br/biografia/AnaMiranda.htm>>> Acesso em: 12 fevereiro 2014.

DIAS, Gonçalves. **Poemas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

MIRANDA, Ana. **Dias e Dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Boca do Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **A Última Quimera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DIONISO: O POVO COMO JUIZ. A IDÉIA DO BEM COMO MELHOR MEDIDA

Márcio Henrique Vieira AMARO
Ana Maria César POMPEU (Orientadora)
Universidade Federal Do Ceará

Resumo: A figura do Deus Dioniso representa o ponto de encontro das tradições históricas, políticas e religiosas da Grécia e de suas interpelações com o teatro nos seus dois gêneros principais: tragédia e comédia. A exposição busca evidenciar esse aspecto nuclear de Dioniso a partir das suas fontes mitológicas em conjunto com a leitura da peça Rãs, demonstrando a possibilidade da utilização de uma ética semelhante à platônica. Utilizou-se como método a leitura imanente do texto com instrumental da crítica estilística. A pesquisa evidenciou a existência de indícios da relação entre o concurso dionisíaco narrado na peça de Aristófanes e a filosofia platônica. Abre-se, então, a necessidade de um aprofundamento nessa questão, pois o deslocamento do eixo de reflexão filosófica, no período clássico, para o homem e suas grandes questões éticas parece ter influenciado a temática da produção teatral da época.

Palavras-Chave: Dioniso – Aristófanes – Rãs

O período da história grega compreendido entre os séculos V e IV a.C., comumente denominado de ‘clássico’, representa, na quantidade e qualidade do material composto, um momento de amadurecimento e de entrecruzamento de vários gêneros artísticos, bem como, pelo despontar de artistas que deixaram um legado insuperável para toda humanidade.

Pode-se verificar, nessa época, a grande síntese do material mítico e histórico, oriundo do período arcaico e sua releitura por parte de uma nova geração de artistas, que agora se deparavam com uma nova configuração da conjuntura do mundo grego em si, e de suas relações com os outros povos.

Destacam-se como principais eventos promotores dessa re-construção do espírito grego: a implantação da Democracia com Clístenes a partir de 508 a.C., a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), o florescimento das diversas escolas filosóficas e o deslocamento do eixo do pensamento para o homem como principal objeto de reflexão.

A partir desse cenário, que serve de lente para enquadrar corretamente o cosmos e o homem, foi que os grandes poetas recolheram o material que alimentou a sua produção. E dentro do vasto ramalhete de formas artísticas presentes na Grécia, poucas souberam explorar esse conteúdo até as últimas consequências como o teatro, nas suas duas principais vertentes: a trágica e a cômica.

Há três pressupostos que não podem ser ignorados no âmbito da produção trágica e cômica grega: ambas são expressões poéticas (construídas utilizando o instrumental próprio da poesia – seus metros específicos, acompanhamento musical, presença de um coro, ...); constituem manifestações populares (eram apresentadas para os cidadãos, bem como ocasionalmente para estrangeiros); e, por fim, eram vinculadas a elementos religiosos tradicionais (eram apresentadas dentro de festivais religiosos: Leneias e Grandes Dionísias).

O entrecruzamento dos eixos de reflexão apresentados dos três fatores histórico-culturais com os pressupostos da produção teatral destaca um ponto de intercessão nem sempre bem aprofundado, mas, que constitui a sua fonte, o nascedouro das expressões trágico-cômicas: esse elemento é o próprio Deus Dioniso, cuja bela e misteriosa figura encanta e assusta.

Em suas origens, Dioniso é compreendido como uma entidade ligada ao campo, à natureza, ao renascimento; e, por conseguinte, às classes dos agricultores, do povo simples. Há registros da presença de seu culto desde o século XIV a.C. como bem destaca BRANDÃO (1987). Entretanto, somente a partir do final do século VI a.C. ele foi introduzido em Atenas.

O estabelecimento da Democracia, como bem apresenta BRANDÃO (1987) constituiu um dos principais fatores que viabilizaram a introdução de uma entidade tão ambivalente a ter destaque no coração do mundo grego.

Dioniso é associado à liberdade, ele não pode ser contido, como bem prova o episódio com os piratas, presente no Sétimo Hino Homérico, a ele dedicado, no relato da tradição que narra o resgate de sua mãe Sêmele por ele do mundo dos mortos. Essa compreensão justifica a introdução de seu culto contemporaneamente à consolidação da democracia em Atenas.

A complexidade interpretativa desse deus pode ser evidenciada por seus três epítetos: Iáco (simulacro do próprio Dioniso que atua como condutor dos iniciados nos mistérios eleusinos, aquele que vai a frente), Zagreu (aquele que renasceu da coxa de Zeus, participando assim de sua natureza divina) e Brômio (o barulhento).

A partir dos elementos de liberdade, poder e insubmissão que se desprendem dos epítetos, vê-se o porquê de seu culto promover muita euforia como destaca BRANDÃO (1987) levando o homem a um sentimento de participação na condição divina a partir do êxtase e do entusiasmo. Esse é, portanto, o patrono do teatro.

Aristófanes, como homem de seu tempo, soube receber essa gama de elementos e personagens, traduzindo-os criativamente em uma de suas melhores composições teatrais: *Rãs* (405 a.C.), seu maior sucesso e última peça integralmente representante do que se conhece como comédia antiga expressa esse efeito de transbordamento da realidade para a arte.

O presente trabalho teve como referencial teórico a leitura da peça *Rãs*, a partir do trabalho de três pesquisadores sobre o tema:

- a) Em primeiro lugar, o artigo do Professor Marcos Martinho dos Santos, *A Teoria Literária Aristofânica*, publicado na revista *Clássica*;
- b) O trabalho da professora Ana Beltrametti, *Les Couple Comique: des origine mytiques aux derives filosofiques*, publicado no livro *Le rire de Grecs: Antropologie Du rire en Grèce ancienne*;
- c) A tese de doutorado da Dra. Ana Maria César Pompeu: *Aristófanes e Platão: a justiça na polis*;

Dioniso, em *Rãs*, é apresentado de forma contrastante: no início da peça é introduzido disfarçado burlescamente, agindo como covarde e efeminado, fazendo rir o próprio Hércules:

“Mas não sou capaz de afastar o riso, ao ver uma pele de leão, posta sobre uma única cor de açafraão. Que idéia é essa? Porque andam os juntos o sapatinho de mulher o arrocho?”

Aristófanes, num segundo momento mantém a sua autoridade divina, como aquele que é o mais competente para selecionar o melhor discurso para a cidade.

“Ora vá, que alguém traga aqui incenso e fogo, para que eu faça uma oração antes de ouvir os engenhosos argüentes, e julgue esse certame, da maneira mais elevada.”

A partir do exposto, pode-se notar a refinada ironia de Aristófanes, pois em *Rãs*, é o homem do campo, representado por Dioniso, o mais sensível em perceber qual a melhor proposta para o bem da cidade. O campo é o grande protagonista mais uma vez, como âmbito das soluções para os problemas da urbe. O próprio mundo dos mortos nada mais é do que um simulacro da própria Atenas, praticamente sem vida e arrasada pela guerra.

O concurso entre os tragediógrafos remete o espectador aos julgamentos tão comuns na cidade e já anteriormente criticados pelo poeta em *Vespas*, de 422 a.C. O artigo da professora Ana Beltrametti, chama a atenção para a utilização da técnica do par cômico, em que dois antagonistas, nas suas diferenças evidenciam um mesmo problema, nesse caso, a crise vivenciada por Atenas.

A tônica na peça vai residir no fazer poético; ou seja, o objeto do julgamento será o discurso em si, e não a pessoa dos tragediógrafos. Mesmo no Hades eles rivalizam e se diferenciam hierarquicamente.

“Há aqui uma lei estabelecida a respeito das artes, de todas as que são grandes e nobres, de que o maior de entre os seus colegas de arte recebe a alimentação no prítaneu e uma cadeira de honra ao lado de Plutão.”

O professor Marcos Martinho ressalta a oposição do argumento euripídiano (baseado na técnica dos elementos miméticos com o intuito de obter uma persuasão retórica) ao esquiliano (centrado na natureza das coisas, na sua essência, com objetivo ético).

Os dois discursos contêm semanticamente duas concepções distintas de compreensão do homem:

Ésquilo como representante do período áureo de Atenas, herói de guerra, evidencia em sua fala a realeza dos deuses e o heroísmo dos grandes homens vinculados à cidade de forma indissociável, esses três elementos existiam em simbiose perfazendo o espírito grego. Sendo, por isso, vítima da acusação de Eurípedes:

“Conheço-o e há muito que o observo, a esse homem criador de selvagens, de linguagem arrogante, com boca sem freio, sem domínio, sem portas, poeta sem perífrases, que enfeixa vocábulos pomposos.”

As palavras de Eurípedes já deslocam o eixo de reflexão para o próprio homem em si; reis vestem-se de farrapos, heróis são coxos, o organismo da cidade não funciona mais como antes. Ele é, antes de tudo, alguém que conheceu outra realidade. D’ele Ésquilo nos diz:

“És tu então quem me diz isso, ó respigador de palavras vãs, criador de coxos e cerzidor de farrapos? Mas não dirás tudo isso alegremente!”

Entretanto, o elemento nuclear nesse trecho da peça está representado pela balança de Dioniso. Instrumento intrigante em que o Deus coloca os discursos para serem pesados.

“Vinde cá então, porque eu preciso de fazer o seguinte, vender como queijo a arte de dois senhores poetas”

A análise dos dois discursos parece representar a grande tensão existente na época entre as diversas correntes filosóficas e suas relações com a poesia e o teatro, como bem foi estudado pela Dra. Ana Maria César Pompeu; pois com o estudo do diálogo das estruturas do pensamento platônico e os temas aristofânicos foi criada uma série de novas possibilidades de entendimento da comédia antiga.

A ênfase na Pólis e na supremacia do coletivo por parte de Ésquilo antepõe-se a reflexão sobre o indivíduo (cidadão) de Eurípedes. O poeta parece apresentar alegoricamente a tese e a antítese, o geral e o particular, o mundo das idéias e o mundo das opiniões.

A balança de Dioniso nesse caso poderia representar a própria Idéia do Bem, de onde todas as outras idéias são advenientes. Os versos do discurso justo, plasmados na observância dialética aos fundamentos éticos verdadeiros conseguem obter a correspondência do prato do instrumento sobrepujando as palavras retóricas do oponente.

O reconhecimento do melhor dos poetas parece ser feito a partir de uma ética semelhante à platônica. Dioniso é a alegoria do homem do campo, e por sua vez do próprio povo, que é quem nutre e mantém a urbe. É esse povo que reconduz à luz da superfície não só o melhor dos poetas, mas a própria cidade.

“Por isso, aquele dos dois que aconselhar à cidade uma medida útil, esse penso levá-lo comigo.”

A saída de Ésquilo, das trevas do Hades, portandopara a luz, nos mostra como o Bem Verdadeiro é capaz de plasmar a vida de cada cidadão, da melhor forma para o bem comum.

“E vós, portanto, fazei brihar as sagradas tochas em sua honra, e ao mesmo tempo acompanhai-o, entoando os seus cantos e melodias.”

Referências:

ARISTÓFANES. **As Rãs**. [tr.by]: Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2008. 141 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 03 Volumes. 1. ed. Rio de Janeiro. Vozes.

JONES, Peter V. **O Mundo de Atenas: uma introdução à cultura clássica ateniense**. 1. ed. Martins Fontes, 1997. 390 p.

OLIVEIRA, Francisco de; SILVA, Maria de Fátima. **O Teatro de Aristófanos**. 1. ed. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1991. 247 p.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanos e Platão: a justiça na Pólis**. 1. ed. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2011. 228 p.

ROSA, Edvanda Bonavina da Rosa & Outros. **Hinos Homéricos**. 1. ed. Rio de Janeiro. Unesp. 575 p.

DO ROMANCE AO FILME: A REESCRITURA DAS PERSONAGENS CELIE E SHUG DE *THE COLOR PURPLE*

Raquel da Silva BARROS⁴⁶
Carlos Augusto Viana da Silva
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Neste trabalho, analisamos a tradução das personagens Celie e Shug de *The Color Purple* (1982), da escritora Alice Walker, para o filme homônimo de 1985, dirigido por Steven Spielberg. Especificamente, investigamos como o relacionamento homoafetivo entre as personagens foi reescrito no cinema, uma vez que se trata do amor entre duas mulheres negras no início do século XX. Diante de aspectos suscitadores de discussões polêmicas – ser mulher, ser negra, ser homossexual – percebemos a dificuldade de adaptar tais personagens para o meio cinematográfico. Acreditamos, portanto, que, devido a exigências mercadológicas diferentes das que regem a Literatura e considerando a época em que foi lançado, o filme suaviza algumas cenas em que Celie e Shug demonstram o amor que sentem uma pela outra. Assim, utilizando os Estudos Descritivos da Tradução (TOURY, 2012), objetivamos investigar quais estratégias foram utilizadas no processo de tradução para o cinema de situações que demonstram esta relação afetiva, observando como o filme lida com a proposta de Walker, que busca evidenciar a mulher negra e sua trajetória de luta contra a discriminação gênero-racial.

Palavras-chave: Literatura feminina negra. Cinema. Tradução.

Introdução

⁴⁶ Mestranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC. E-mail: barrospurpura@gmail.com.

A Literatura e o Cinema, apesar de lidarem com linguagens diferentes, possuem um aspecto em comum, a capacidade narratológica, que possibilita, assim, a instauração de um diálogo entre ambos. A princípio, produzir filmes que contassem uma história não era o objetivo central do cinema. Entre outras razões, o desenvolvimento de habilidades narrativas nas produções cinematográficas deve-se à aspiração de um novo estatuto, a saber, o reconhecimento como obra de arte. Atualmente, o grande número de adaptações que compõem a produção fílmica geral comprova que diretores e produtores continuam usando a literatura como orientação para a elaboração de seus roteiros cinematográficos. Diante dessa prática constante, recorreremos aos Estudos Descritivos da Tradução para analisarmos a adaptação de obras literárias para o cinema como processo. Vale ressaltar que o significado de tradução, nesse caso, não está relacionado a uma “transposição fiel” de valores e ideias, mas sim a uma criação humana que envolve vários elementos, dentre eles, o tradutor – o diretor, o produtor, o roteirista –, a crítica e o público-alvo.

Para ilustrar princípios de estudos descritivos da tradução, apresentamos, nesse trabalho, uma breve discussão sobre o processo tradutório do romance *The Color Purple* (1982), da escritora afro-americana, Alice Walker, para o filme homônimo dirigido por Steven Spielberg com roteiro de Menno Meyjes, lançado em 1985. A análise é direcionada, sobretudo, à reescrita das principais personagens femininas, Celie e Shug, considerando como a relação afetiva entre elas foi recriada pelo universo cinematográfico, uma vez que sua organização/produção, devido às suas particularidades, obedece a exigências diferentes das que regem a obra escrita.

1. O cinema como tradução: algumas questões teóricas

Até meados da década de sessenta do século passado, os estudos de teoria literária preconizavam a análise imanente do texto, ou seja, devia-se falar sobre o texto literário a partir dele mesmo, desconsiderando a relevância de fatores extrínsecos. Com o advento dos Estudos Culturais, devido à necessidade de se inserir outros elementos contextuais no entendimento do fenômeno literário, passa-se a considerar o meio cultural em que uma obra literária foi produzida, estabelecendo, desse modo, um novo campo de discussão. Assim sendo, elementos tais como a poética de um período, a constituição política de um tipo de sociedade, as condições sociais,

econômicas e religiosas de um autor, que influenciavam na sua produção literária, tornaram-se também importantes para as análises.

Nesse ínterim, os Estudos da Tradução, até então baseados em abordagens linguísticas que valorizavam a semelhança ao texto “original”, também passam por algumas transformações. Considerando a introdução de aspectos que antes eram ignorados, como a cultura e o papel do leitor, os métodos para análises teóricas de obras traduzidas “abandonam” a perspectiva prescritiva e adotam um caráter descritivo. Com essa nova abordagem, a tradução não é mais percebida com relação às categorias de equivalência e fidelidade a uma “essência” única do texto literário. Mas sim, como um processo que deve ser descrito, levando-se em conta elementos que vão desde as escolhas do objeto a ser traduzido até as implicações de sua recepção na cultura de chegada. Em vista disso, Gideon Toury sugere que “[...] as traduções sejam consideradas como fatos da cultura que irá recebê-las, com o pressuposto concomitante de que qualquer que seja sua função e seu estatuto sistemático, estes são constituídos dentro da cultura-alvo e refletem sua própria constelação sistêmica”⁴⁷ (TOURY, 2012, p.18).

\No caso desse estudo, a compreensão do filme como um produto autônomo nos permite analisar quais estratégias foram utilizadas no processo tradutório e como a tradução funciona no sistema receptor, sem nos atermos a questões de fidelidade e equivalência. Entendemos, ainda, que *The Color Purple*, de Spielberg, por seu caráter de alcance ao público mais rápido do que a literatura, contribuiu para uma ampla divulgação da obra de Walker.

O método de análise, que Toury procura sistematizar para fortalecer o diálogo entre o texto traduzido e a cultura receptora, se baseia na teoria dos polissistemas desenvolvida por Itamar Even-Zohar. Diferente de Toury, que privilegia o polo receptor, sua abordagem mostra a interação entre a literatura traduzida e a não traduzida. Assim, o texto de chegada é considerado a partir de sua conexão com o sistema. Tal sistema é

[...] raramente um uni-sistema, mas necessariamente um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se interceptam e se sobrepõe, utilizando

Todas as traduções sem referências, ao longo do trabalho, são dos autores.

⁴⁷ [...] translations be regarded as facts of the culture that would host them with the concomitant assumption that whatever their function and systematic status, these are constituted within the target culture and reflect its own systemic constellation.

simultaneamente diferentes opções, mas funcionando como um todo estruturado cujos membros são interdependentes⁴⁸ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11).

Uma vez que considera a diversidade cultural, Even-Zohar recusa, em sua teoria, os julgamentos de valor e as seleções elitistas. Todavia, apesar de não defender a ideia de autoridade de uma obra sobre outras, o autor reconhece a existência de hierarquias culturais. Desse modo, as obras assumem determinadas posições em um polissistema literário a partir de diferentes valores que lhe são atribuídos. Por isso, acredita na existência de uma relação dinâmica entre centro e periferia, que permite as literaturas se movimentarem constantemente de um *status* para outro, trocando de posições entre si.

Para a nossa análise, é necessário investigar a posição que o romance *The Color Purple* ocupou no âmbito de seu lançamento, sua receptividade, as interpretações e as críticas que ele suscitou. Uma vez que o filme foi lançado três anos depois do livro, compreendemos que sua produção se deu em um contexto social e histórico não muito diferente do da obra de Walker. Todavia, questões como a homoafetividade, que foram suavizadas no produto de chegada, devem ser consideradas na análise como um fator fundamental para as novas interpretações surgidas no contexto pós-filme.

Outro teórico importante nessa discussão e que também enfatiza as mudanças que o meio sociocultural suscita na obra traduzida é André Lefevere. Ele emprega a noção de poder e cunha o termo “reescritura”, contribuindo, assim, para uma ampliação dos estudos da tradução. A expansão da concepção de reescritura para além das traduções, incluindo também as antologias, a historiografia, a crítica e a edição, permite analisá-la, ainda, como “força motriz por trás da evolução literária” (LEFEVERE, 2007, p. 14). Assim, toda reescritura, [...] reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada (LEFEVERE, 2007, p. 11). Devido ao caráter de manipulação atribuído à reescritura e, portanto, à tradução, compreendemos a assertiva que Lefevere defende de que o tradutor “tem que ser um traidor”. Tal “traição” é motivada por questões ideológicas ou por questões poetológicas dominantes de uma época. No caso do objeto deste estudo, interessa-nos, principalmente, princípios ideológicos, uma vez que tanto o romance quanto o filme,

⁴⁸ [...] very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.

ao discorrerem sobre a construção identitária de uma adolescente negra marcada pela opressão, enfatizam transformações sociais e políticas na sociedade norte-americana no início do século XX.

Ao adotarmos os estudos de tradução na análise de adaptações fílmicas, recorreremos aos princípios teórico-metodológicos desenvolvidos por Patrick Cattrysse (1992b), que percebe a adaptação como tradução. Ele emprega a teoria dos polissistemas de Even-Zohar para defender que “[...] os estudos de tradução e os estudos de adaptação fílmica se preocupam com a transformação de um texto fonte em textos alvo, sob algumas condições de ‘invariância’, ou equivalência”⁴⁹ (CATTRYSSSE, 1992a, p. 54). Assim, Cattrysse não concorda que se reduza o conceito de tradução a relações interlinguísticas apenas.

Em nossa análise, a metodologia proposta por Cattrysse representa uma ferramenta importante para melhor compreendermos e contextualizarmos *The Color Purple*, de Spielberg. Assim, podemos questionar sobre as motivações do diretor, as estratégias por ele utilizadas no processo de adaptação, e, no caso deste estudo, especificamente aquelas que lidaram com a relação homoafetiva entre as personagens, e, por fim, como o filme foi recebido pelo público e pela crítica. Tal abordagem, uma vez que não se interessa por questões de fidelidade, sugere que, como toda tradução, a adaptação passa, inevitavelmente, por “perdas” e “ganhos”. Isso não implica, porém, na valoração de uma obra sobre outra, pois reconhecemos a importância dos dois produtos dentro de seus sistemas interdependentes, bem como num sistema maior, o sociocultural.

2. *The Color Purple* nas telas: a reescritura das personagens Celie e Shug

O romance *The Color Purple* (1982), obra-prima de Alice Walker, ficou mundialmente conhecido após a adaptação cinematográfica dirigida por Steven Spielberg em 1985. Antes do filme, porém, a escritora já era conhecida por produzir uma literatura de resistência e por sua atuação militante em movimentos pelos direitos civis e, principalmente, pelos direitos das mulheres negras. Um ano após a publicação do romance, Walker recebeu o Prêmio Pulitzer de Ficção, sendo a primeira escritora negra a auferi-lo. Essa nomeação foi, possivelmente, a propulsora para o crescente número de vendas, de traduções, bem como da adaptação cinematográfica. Assim, a história de Celie, uma adolescente negra iletrada que sofre agressões sexuais e físicas de quem

⁴⁹ [...] translation studies and film adaptation studies are both concerned with the transformation of source into target texts under some condition of ‘invariance’, or equivalence.

imaginava ser seu pai e, posteriormente, de seu marido, foi levada às telas sob a direção de Spielberg, então consagrado pelos filmes *Jaws* (1975), *Raiders of the Lost Ark* (1981) e, sobretudo, *E.T.* (1982).

Nos primeiros meses após a publicação, a recepção do livro foi bastante positiva, chegando a ocupar o primeiro lugar em vendas na Área da Baía, próximo à Oakland. No entanto, a linguagem utilizada por Walker para dar vida a Celie causou certo impacto negativo em alguns leitores. De tal modo, uma denúncia feita por uma mulher branca provocou o recolhimento temporário dos livros em algumas livrarias. De acordo com Walker (1988), a Sra. Green não queria que sua filha lesse o romance porque ele possuía uma linguagem explicitamente sexual e apresentava uma imagem estereotipada do povo negro. Além da acusação, ela exigiu, também, a proibição do livro nas escolas públicas de Oakland.

A escritora afirmou, posteriormente, que a denúncia só foi feita por causa da leitura das cinco primeiras páginas apenas. É nestas que estão os relatos de uma “brutal violência sexual cometida contra uma negra menina, quase analfabeta, que começa a escrever o acontecido usando sua linguagem e seu ponto de vista” (WALKER, 1988, p. 66). A própria Walker tentou censurar tais passagens, mas suas tentativas foram em vão. Ela teve consciência de que não poderia falar de outro modo porque se assim fizesse, estaria “romantizando” a situação, ou seja, criando eufemismos para uma realidade dolorosa e chocante.

Além do banimento temporário do livro, Walker tentou publicar o primeiro resumo de *The Color Purple* em uma revista de mulheres negras, mas foi recusado sob a justificativa de que os negros não falavam daquele modo.

Podemos perceber, então, que os temas polêmicos tratados por Walker em seu romance suscitaram dois diferentes resultados no âmbito da recepção da obra. De um lado, ela foi alvo de duras críticas, especificamente porque, utilizando seu casamento com um homem judeu e branco como justificativa, afirmavam que a escritora não gostava de homens negros e, por isso, a criação do personagem Mister com caráter agressivo e arrogante. Por outro lado, os movimentos que objetivavam o banimento da obra contribuíram para o aumento ainda maior das vendas de exemplares: “A disputa sobre a retirada do livro das livrarias o ergueu novamente ao primeiro lugar [...]” (WALKER, 1988, p. 65). Desse modo, a divergência de posições pode ser justificada no período histórico norte-americano que, marcado por transformações sociais, possibilitava aos

oprimidos vislumbrarem melhores condições de vida, enquanto o poder dominante tentava manter sua estabilidade.

Igualmente à recepção conturbada e, ao mesmo tempo, louvadora do romance, o filme também sofreu duras críticas. As polêmicas geradas pela reescritura se referiam não apenas à linguagem e ao personagem Mister, mas aludiam sobretudo, à relação homoafetiva entre Celie e Shug. Reconhecendo que o meio cinematográfico alcança um público maior do que o literário, a reação dos críticos foi ainda mais ampla. Durante as gravações, através de cartas enviadas aos produtores, membros do grupo dos Negros Contra a Exploração dos Negros na Mídia ameaçaram boicotes e ações piores se o roteiro não passasse primeiro pela sua avaliação (WALKER, 1988). A preocupação se apoiava, principalmente, na disseminação de relações homoafetivas entre as mulheres da comunidade negra. De acordo com a escritora, um dos críticos teria dito que, de um ponto de vista coletivo, o lesbianismo seria anti-sobrevivência, anti-produtivo e genocida.

Percebemos, então, que questões polêmicas, ainda que suscitadas em um único ambiente cultural, quando tratadas por dois sistemas diferentes, podem gerar discussões diversas. Tal observação é importante em nossa análise, pois sendo “[a] redação de um texto, escrito ou oral, bastante [distinta] da realização de um filme”⁵⁰ (CATTRYSSSE, 1992b, p. 17), podemos investigar a adaptação fílmica como um “texto terminado”, ou seja, sem concebê-lo subordinado ao texto de partida.

Do mesmo modo que consideramos a heterogeneidade na recepção do romance e do filme pelo público e pela crítica, apontamos também a diferença na posição que ambos assumem nos seus sistemas produtores, ou seja, o literário e o cinematográfico. Enquanto texto escrito, *The Color Purple* foi responsável pela promoção da escritora Alice Walker. Considerada sua obra-prima, o romance recebeu diversos prêmios, motivando, portanto, convites para entrevistas e pedidos de traduções. Assim, ainda que avaliada como *best-seller* somente, a obra de Walker faz parte de um cânone, a saber, o da literatura negra escrita por mulheres, que a posiciona ao lado de outras romancistas, tais como Toni Morrison, Nobel de Literatura em 1993.

Diferente do posicionamento assumido pelo romance, o filme *The Color Purple* surgiu como uma “desconstrução” no estilo que, até então, havia consagrado Spielberg como diretor cinematográfico. Os efeitos dessa mudança, em sua maioria, não foram positivos, uma vez que o

⁵⁰ La rédaction d’un texte, écrit ou oral, se distingue bien de la réalisation d’un film.

público e a crítica pareciam ter se acostumado com os *blockbusters* típicos do diretor. Dessa forma, o lançamento do filme causou certo impacto negativo nos espectadores que aguardavam, muito provavelmente, mais uma superprodução recheada de efeitos especiais. Assim, o filme *The Color Purple*, diferente das demais obras de Spielberg, não alcançou uma posição canônica na indústria hollywoodiana. Todavia, ainda que não tenha esgotado bilheteria como outras produções da época, a contribuição do filme para a disseminação do romance de Walker foi incontestável.

Considerando o contexto de produção da adaptação cinematográfica de *The Color Purple*, podemos inferir que o diretor assumiu um risco ao realizar tal empreendimento. Essa ousadia se deve, dentre outros motivos, ao fato de que naquele momento, Spielberg já era aclamado como “o rei de Hollywood” (COHEN, 2010). Portanto, ele podia adotar novos estilos que pudessem provar sua capacidade para outros gêneros, sem comprometer sua carreira intelectual. Além de tentar provar que era mais do que “o garoto dos *blockbusters*” (SPIELBERG, 2011), outro motivo que talvez justifique a tradução do livro para o cinema é a relação que o diretor pode ter encontrado na história de Celie com a sua própria experiência de vida: “[...] tendo sido um pequeno garoto judeu em um ambiente predominantemente cristão, ele [Spielberg] era extraordinariamente sensível à discriminação, e tornou-se apaixonado por um único movimento – o dos Direitos Civis”⁵¹ (COHEN, 2010, p. 47).

Spielberg assumiu o risco em contar uma história que denunciasse a opressão racial num período em que vencedores de bilheteria, tais como *Rambo* (1985) e *Top Gun* (1986) mostravam “[...] a cumplicidade do cinema popular de Hollywood na manutenção dos negros em posição subalterna” (KELLNER, 2001, p. 113). Por isso, talvez, o diretor tenha adotado algumas estratégias para “suavizar” o protagonismo de pessoas negras com características subversivas. É o caso da questão da homoafetividade entre mulheres negras.

No romance, a relação homoafetiva entre Celie e Shug “é celebrada como uma forma de emancipação” (SANTOS, 2010, p. 20), e como a passagem para a libertação total da protagonista em relação a Mister. A afirmação sexual de Celie na sua homoafetividade com Shug pode ser percebida, entre outros exemplos, no seguinte trecho:

She say, I love you, Miss Celie. And then she haul off and kiss me on the mouth.

⁵¹ [...] having been a small Jewish boy in a predominantly Christian environment, he was extraordinarily sensitive to discrimination, and became impassioned about a single movement – Civil Rights.

*Um, she say, like she surprise. I kiss her back, say, um, too. Us kiss and kiss till us can't hardly kiss no more. Then us touch each other.
I don't know nothing bout it, I say to Shug.
I don't know much, she say.
Then I feels something real soft and wet on my breast [...] (WALKER, 2003, p. 114 e 115).*

O filme, assim como o romance, conta a história de Celie e sua trajetória de sofrimento e superação. Contudo, o momento ápice que consideramos no processo de amadurecimento da personagem, ou seja, sua relação homoafetiva com Shug, não é explicitamente apresentado na reescrita fílmica. Assim, o espectador percebe o amor que a protagonista tem pela amante do marido, mas fica com a sensação de que esse sentimento não é realizado. Podemos até dizer que uma possível interpretação, para quem não conhece o texto de partida, é de uma mulher mais madura ensinando a uma amiga inexperiente a descobrir os prazeres de seu corpo.

Considerando o período em que o filme foi produzido, podemos reafirmar a ousadia do diretor nesse trabalho. Na década de 1980, a comunidade negra já tinha alcançado, oficialmente, o direito de exercer a cidadania de forma não segregada. Todavia, a atmosfera de rejeição às novas leis constitucionais permanecia, uma vez que cerca de doze anos apenas separava o fim dos Movimentos pelos Direitos Civis e a década em questão. Assim, mostrar personagens negras, especificamente femininas, representando a ascensão de um povo que era visto como “inferior” por natureza, constituía, ainda naquele momento, um ataque à ideologia dominante na indústria cinematográfica hollywoodiana. Sendo a ideologia um componente que “[...] age restringindo a escolha e o desenvolvimento tanto da forma quanto do conteúdo” (LEFEVERE, 2007, p. 35), compreendemos, então, a utilização por parte do diretor de estratégias que “suavizassem” a relação homoafetiva na tradução de *The Color Purple* para o cinema.

Uma das estratégias que podemos pontuar se refere à cena do beijo, que no romance sugere um encontro muito mais erótico. Como “adaptações cinematográficas de romances frequentemente mudam episódios por razões ideológicas”, concordamos que “*The Color Purple* de Spielberg minimiza o lesbianismo do romance de Alice Walker”⁵² (STAM, 2011, p. 73). Todavia, se considerarmos que o diretor se encontrava diante de um impasse entre reescrever a cena, que por muitos é considerada crucial na emancipação da protagonista, e observar questões ideológicas da

⁵² Film adaptations of novels often change novelistic events for (perhaps unconscious) ideological reasons. [...] Spielberg's *The Color Purple* plays down the lesbianism of the Alice Walker novel.

indústria cinematográfica vigente, entendemos que a escolha por dois rápidos beijos funciona parcialmente para solucionar as duas dificuldades. Assim, Spielberg nem se contrapõe de modo explícito aos padrões hollywoodianos da década de 80, nem se abstém completamente de traduzir traços da homoafetividade para as telas.

Além da suavização nessa cena, percebemos, ainda, que a adaptação propõe uma reinterpretação do beijo entre mulheres negras. Pois, quando Celie se reencontra com sua irmã no final do filme e a beija na boca, o espectador é levado a conceber tal gesto como uma expressão fraternal somente. De tal modo, o primeiro beijo com Shug é “justificado” e pode ser aceito como parte da tradição de um povo, além de gerar uma ambiguidade.

Outra cena que podemos pontuar trata da ida de Celie para Memphis com Shug. Em um carro pequeno no qual se acomodavam apenas três pessoas no banco da frente, Celie viaja no assento de burburinho junto às bagagens. Sobre essa passagem, Walker afirmou que a protagonista “[...] nunca teria sentado no assento de burburinho. Ela tinha conhecido a mulher com quem passaria o resto de sua vida: ambas sabiam disso. Elas teriam compartilhado um banco, pelo menos”⁵³ (1996, p. 220). Compreendendo que posicionar Celie ao lado de Shug no carro poderia reforçar a questão homoafetiva, interpretamos essa escolha como uma estratégia conciliadora do diretor. Uma vez que o romance não especifica a acomodação da personagem durante a viagem, Spielberg fez uma tradução conveniente às questões supracitadas. Contudo, não conseguiu escapar das polêmicas na recepção do seu texto. Se, por um lado, ele se desviou de críticas negativas por parte da indústria cinematográfica, por outro, foi alvo de duros julgamentos pelos leitores de Walker.

Considerações finais

No decorrer desta breve análise, observamos que a tradução da relação homoafetiva das personagens Celie e Shug de *The Color Purple* apresenta suavizações. Estas, por sua vez, são reflexos das escolhas do diretor que podem ser explicadas, na nossa visão, tanto devido ao período histórico, ainda instável para a comunidade negra, como por questões ideológicas e poetológicas da indústria cinematográfica hollywoodiana. Através de uma análise de caráter mais descritivo, destacamos as razões e o modo de produção da adaptação, considerando seu contexto sócio

⁵³ [...] would never have sat in the rumble seat. She had met the woman with whom she would spend the rest of her life: they both knew it. They would have shared a seat, at least.

histórico. Mesmo não explorando as profundezas dos diversos assuntos tratados na obra de Alice Walker, compreendemos que o diretor conseguiu criar um universo de denúncia da opressão contra a mulher negra, suscitando a ampliação do público leitor.

Destarte, ressaltamos que a reescritura cinematográfica, ainda que funcione no sistema de chegada como uma adaptação da obra de Walker, não consegue alcançar o mesmo prestígio do romance. Como discutido acima, isso se deve, provavelmente, à intensa modificação no gênero pelo qual, até então, Spielberg era conhecido. Sua ousadia em traduzir uma obra literária e, portanto, produzir seu primeiro “filme de arte”, por mais que não tenha provocado à superlotação nas salas de cinema, contribuiu para a desconstrução da noção de como os negros deveriam ser apresentados nos filmes hollywoodianos. Ainda que a questão homoafetiva não tenha sido contemplada integralmente na obra de Spielberg, percebemos que esta, vista como autônoma e articulada a partir de segmentos próprios, evidencia a mulher negra e sua trajetória de luta contra a discriminação gênero-racial.

Referências:

CATTRYSSE, Patrick. **Film Adaptation as Translation**: some methodological proposals. In: Target 4:1. p. 57-70. Amsterdam: John Benjamins, 1992a.

_____. **Pour une theorie de l'adaptation filmique**. Leuven: Peter Lang As, 1992b.

COHEN, Clélia. **Steven Spielberg**. Tradução de Imogen Forster. Coleção Masters of Cinema. Paris: Cahiers du Cinéma, 2010.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. In: **Special Issues of poetics today**. The Porter Institute for poetics and semiotics, Tel Aviv, v. 11, n. 1, 1990.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**: Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LEFEVERE, A. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama**. Tradução de Cláudia Matos Seligman. Bauru, SP: Edusc, 2007.

SANTOS, Waltecy Alves dos. O Outro e o eu: a cama nas narrativas de Niketche e A Cor Púrpura. In: **Revista África e Africanidades**. [S.l.], Ano 3, nº 11, nov. 2010. ISSN: 1983-2354. Disponível em: <<http://www.africafricanidades.com/sumario.html>> Acesso em: 03 de Janeiro de 2011.

SPIELBERG, Steven. Steven Spielberg: The EW *Interview*. **Entertainment Weekly**. Nova York, dez. 2011. Entrevista concedida a Anthony Breznican. Disponível em:

<http://www.ew.com/ew/article/0,,20471622_20551032,00.html> Acesso em: 06 de Novembro de 2013.

STAM, Robert. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: NAREMORE, James. (ed.). **Film Adaptation**. New York: The Athlone Press, 2011.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. 2nd Expanded Edition. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2012.

WALKER, Alice. *Vivendo pela Palavra*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **The Same River Twice: Honoring the Difficult**. New York: Scribner, 1996.

_____. *The Color purple*. Florida: Harvest Books, 2003.

EM RISCO DE INTERFERÊNCIA, ALGO DE BLANCHOT

Saulo de Araújo LEMOS
Cid Ottoni BYLAARDT (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Resumo:: A obra do autor francês Maurice Blanchot (1907-2003) é, como se sabe, vasta e oscila entre classificações diversas: crítica, prosa literária, filosofia. A partir da extensa coletânea ensaística *L'entretien infini* (“A entrevista infinita” ou “A conversa infinita”), será discutido o conceito de interferência na obra Blanchotiana como o modo de conexão entre os gêneros discursivos mencionados acima e como modo de relação da literatura consigo mesma a partir da distância de si que a constitui. Esse propósito será efetivado pela leitura e discussão de passagens da longa seção de *L'entretien infini* intitulada “La parole plurielle” (“a fala plural”), composta de vários capítulos que associam o ensaio expositivo ao diálogo filosófico e em que conceitos diversos, mas próximos, interferem-se mutuamente (“fora”, “neutro”, “desconhecido”, “o impossível” “interrupção” etc.). Tal investigação identifica uma leitura possível a respeito da obra de Blanchot, obra que, em lugar de ser vitimada pelo impasse hermenêutico que acomete grande parte da crítica literária ocidental frente à obra literária, dirige-se resolutamente a esse impasse como acionamento de sua abertura crítica ao possível e ao impossível que a linguagem produz e abriga.

Palavras-chave: Maurice Blanchot, crítica literária, filosofia, interferência.

Outro dia, eu estava conversando com um amigo sobre um modo de percepção que vigora atualmente. Concordamos que hoje é raro o costume de assistir, por exemplo, a uma apresentação musical erudita por horas seguidas; parece até que nas últimas décadas, mais e mais, a descontinuidade tem sido imposta à percepção; por hábito, um observador alterna sua atenção entre

estímulos dispersos; indício dessa situação é a maneira pouco atenta como muitas pessoas se comportam diante da televisão. Quanto ao uso da internet, então, nem se fala. Vale notar, ainda, que muitas obras artísticas se aproveitam, desde longa data, do fenômeno da atenção dispersa. Isso é tanto um gesto de deboche à desatenção do público no mundo pós-industrial como um jeito de avessar os sentidos e expectativas habituais a respeito da falta de atenção, tornando-a significação deslocada. Isso tem ocorrido de maneiras muito distintas, e o que aqui é identificado não passa, obviamente, de uma ocorrência a mais. Trata-se de uma espécie de regra da desatenção. Um exemplo isolado: o narrador proustiano, em *Le temps retrouvé* [*O tempo reencontrado*, último volume de *Em busca do tempo perdido*], ao chegar à mansão do príncipe de Guermantes, tropeça num paralelepípedo desnivelado e, por um momento, seu corpo e seu olhar ficam em posição oblíqua enquanto os pés se apoiam em paralelepípedos de alturas diferentes; isso lhe causa a mesma sensação de quando caminhou sobre um trecho irregular do batistério de São Marcos, em Veneza; então ele percebe inesperadamente que a arte talvez lhe fosse acessível e que ele poderia ser escritor (cf. PROUST, 1999, p. 2262-2263). A atenção do personagem, naquele momento, perde o fio da situação presente e ele, num breve instante, não está na mansão Guermantes, nem em Veneza; o signo suspeito dessa experiência é seu relato, que, assim, é tão intenso quanto banal. Intensidade e banalidade, aqui, se interferem mutuamente. Vou ficar apenas nesse exemplo.

O texto como fragmento tem sido muito sinalizado e comentado desde o romantismo, no século XIX. Os irmãos Schlegel e Walter Benjamin são algumas referências destacadas a respeito. Mais adiante, vários passos da obra do francês Maurice Blanchot são possíveis reflexões a respeito da tática de desatenção e contínuo reatentar para alguma coisa com a qual os jogos de cultura, especialmente os artísticos, têm se armado desde a época mencionada. Como um tema que percorre grande parte, talvez toda, a obra de Blanchot, está a noção de que a linguagem, e seu correspondente assimétrico, o humano, são construções móveis, cujas peças mudam de posição e de valor e se relacionam de maneiras que tendem a escapar de determinações *a priori*. O trio autor-obra-leitor, por exemplo, não seria garantidamente um circuito de autoalimentação dialética, mas a iminência de crises constantes e relativamente insolúveis; muitas vezes, a atitude do autor é de tentar dominar os sentidos da obra que produziu; já o leitor tende a procurar se impor à obra, fazer dela sua imagem e semelhança; enquanto isso, a obra, arredia, apenas temporariamente se deixa aprisionar pelas investidas de autores e leitores, porque se afirma e se reafirma mediante seu

potencial de emancipação dos contextos que eventualmente a abrigam; isso porque ela, a obra, torna a insuficiência um modo de presença e se faz com lacunas que outras manifestações de linguagem não aceitam do jeito que ela aceita (cf. BLANCHOT, 2012). Assim, os sistemas literários até existem, mas nada impede que eles entrem em curto-circuito com frequência⁵⁴.

Nos termos apresentados, a apreciação de Blanchot para a relação entre obra, autor e leitor sugere que eles convivem de forma potencialmente agressiva, já que a paz ente os três, comumente, é armada, é um tipo de hostilidade virtual. O trio pode até cooperar consigo mesmo, pode haver mútua alimentação, mas, também, disputa por hegemonia, tentativa de se sobressair, afirmar-se a partir do que confunde e atrapalha o vizinho. É óbvio que a literatura não é uma entidade atuante como um indivíduo leitor ou um autor, mas pensá-la como tal pode fazer pensar que ela não esteja à completa e permanente mercê dos sujeitos empíricos, individuais ou coletivos, que a produzem ou usufruem dela. A hierarquização entre obras ou entre obra, autor e leitores pode até existir, mas segue a tendência de se refazer e se desfazer sem um direcionamento preciso. Essas sinalizações apontam, como estímulo de inquietação, à hipótese de que uma entidade cultural qualquer interage com outra, encadeada a ela, a partir do que se pode chamar de *interferência*, que é a pressão exercida de cada lado e é também, como resultado dessa pressão, o que Ludwig Wittgenstein (2003, p. 70) aponta como a tendência ao atrito na linguagem em geral, atrito esse que Silvina Rodrigues Lopes (2012, p. 137-139) observa naquilo que por uso se nomeia literatura; nessa perspectiva, um leitor se encontra com uma obra no ocorrer da interferência que é afinal a leitura, interferência de mão dupla (ou mão múltipla) que, percebe-se, não marca nem privilegia, necessária ou permanentemente, nenhum dos elos encadeados.

A interferência ou deslocamento de foco, gesto de desatenção que fere e incentiva, aliás, é, além de assunto bastante abordado por Blanchot, também uma estratégia metodológica que alimenta muitos dos seus textos e que passeia pelo conjunto de sua obra. O autor francês, como Borges, não se limitou a explorar gêneros diversos, mas defendeu e praticou uma mais ou menos aguda implosão das fronteiras habituais entre eles (cf. *e.g.*, nota de rodapé em BLANCHOT, 2012, p. 294); a poesia e a proposição filosófica interferem-se de modos variados e inesperados em sua produção. Em certas obras, fica difícil dizer onde uma começa e a outra acaba; aliás, essa distinção

⁵⁴ De fato, esses comentários visam conceitos como o de “sistema literário”, de Antonio Candido (2000), pautado no referido tripé autor-leitor-obra. Enfatiza-se aqui a proposta de pensar o conceito de Candido como uma questão complicada, de um problema em aberto envolvendo uma teoria que tenta explicar ao mesmo tempo que interfere e remodela. De modo nenhum isso implica considerar a proposição do autor de *Literatura e sociedade* como descartável.

vai se enfatizando cada vez mais como irrelevante (embora os rituais e a praticidade cotidianos costumem impor ou implorar para que se faça retornar os gêneros às gavetas bem separadas de onde os retiramos). Um caso especial de deslocamento e interferência como realização de texto, na escrita blanchotiana, é o de *L'entretien infini* [“A conversa infinita” ou “A entrevista infinita”], longo texto feito de textos díspares. Nele, o foco se move da literatura à filosofia, da política à estética, e sugere que o saber pode ser um despojamento do saber e um gesto, possivelmente resoluto, de desatenção – seja esta uma recusa deliberada ou uma rendição ao que na obra é sedução. Esta fala aqui se aproveita, então, da insignificante efeméride dos dez anos de morte de Blanchot para propor anotações a partir de elementos tirados de uma longa parte de *L'entretien infini* chamada “*La parole plurielle*” [“A fala plural”]. A fala é plural? O que ela e isso dizem?

L'entretien infini começa⁵⁵ por um texto em prosa no qual dois personagens mantêm uma conversa que parece ter se iniciado em tempo remoto e ignorado, mas que talvez esteja perto de terminar. Um dos dois já tem a idade bastante avançada, e a fadiga de ambos é evidente. Estão lado a lado em uma mesa circular. Ambos, em algum momento, percebem que a fadiga, como um transbordamento da experiência para além dos limites do corpo, é o que motiva sua entrevista. Em alguns momentos da conversação, narrada em terceira pessoa com inserções em primeira, não se sabe quem fala e quem escuta, se há silêncio ou palavras, se há ou não um sentido ou sentidos para o que se está dizendo. Conversar é ocupar-se com o que transita da conveniência à impertinência. Esses movimentos ou ritmos vários que percorrem a prosa dos dois personagens improváveis formam um círculo que, entretanto, se adultera por sua quebra ou interrupção. O trecho a seguir tem a ver com isso:

Il se rappelle dans quelles circonstances le cercle fut tracé comme autour de lui – un cercle : plutôt une absence de cercle, la rupture de cette vaste circonférence d'où viennent les jours et les nuits. De cet autre cercle, il sait seulement qu'il n'y est pas enfermé et, en tout cas, qu'il n'y est pas fermé avec lui même. Au contraire, le cercle qui se trace – il oublie de le dire ; le trait commence seulement – ne lui permet pas de s'y comprendre. C'est une ligne ininterrompue et qui s'inscrit en s'interrompant (BLANCHOT, 1969, p. XVI)⁵⁶.

⁵⁵ Isso, após um brevíssimo prefácio em que o autor considera a escritura-literatura como permanente promessa de ultrapassagem dos limites do que se chama Livro, Eu, Sujeito ou Deus, conceitos que carregam uma espécie de ânsia pela unidade, “*un ordre soumis à l'unité*” [“uma ordem submetida à unidade”] (BLANCHOT, 1969, p. VII).

⁵⁶ “Ele se lembra em que circunstâncias o círculo foi traçado como que em volta dele – um círculo: antes uma ausência de círculo, a ruptura dessa vasta circunferência de onde vêm os dias e as noites. Deste outro círculo, ele sabe somente que não está preso nele e, em todo caso, que ele não está preso nele consigo mesmo. Ao contrário, o círculo que se traça – ele se esquece de dizê-lo; o traço começa somente – não lhe permite se incluir nele. É uma linha ininterrupta e que se inscreve ao se interromper.”

A interrupção, na entrevista, é o que a arrisca e a põe em crise, mas é também o que a possibilita projetar uma fuga da prisão de insegurança máxima que é a linguagem. É quase necessário interromper o diálogo, suspendê-lo indefinidamente, mudar de assunto, sentir o cansaço da experiência que, no entanto, alimenta a conversa. As interferências da fadiga e do interlocutor ameaçam a fala e a mantêm; em todo caso, não existe garantia de que a interferência seja uma lei de sobrevivência discursiva, e a expectativa é que, em algum momento, venha algo como um fim, “*le coeur cessant de battre, l'éternelle pulsion parlante s'arretant*” [“o coração parando de bater, a eterna pulsão falante parando] (BLANCHOT, 1969, p. XXVI), a interferência será fatal e será também o fim da própria interferência. O diálogo entre os referidos personagens, enfim, é uma pequena ficção que age no livro como uma variação de prefácio ao prefácio oficial. É então que começa a primeira das três grandes partes do livro, aquela que, como foi mencionado, se chama “*La parole plurielle*”. A seção se divide em capítulos que não demarcam um assunto específico ou uma progressão de abordagem; são literalmente textos dispersos, reunidos em um bloco, de modo a se perturbarem mutuamente pela leitura. Nesse conjunto caberão tanto o ensaio como o diálogo em que os personagens oram concordam, oram discordam, e não há prevalência de nenhuma opinião. Daqui em diante, serão comentados alguns trechos da discussão de “*La parole plurielle*”⁵⁷.

Observando alguns momentos da história da filosofia ocidental, Blanchot menciona a vertente do pensamento contínuo, progressivo, afiliado a uma necessidade didática convencional, comungada por Platão e São Tomás de Aquino, dentre outros. Sören Kierkegaard e Friedrich Nietzsche, por sua vez, encarnariam uma tendência que teria começado com Pascal: a do pensamento que precisa ser, e estar, fragmentado. As obras dos autores com essa inclinação firmariam, na opinião de Blanchot, a relação entre o mestre e o discípulo como uma desigualdade, não por uma pretensa superioridade do primeiro, mas por um desnível que é a própria marca do conhecimento como o que existe para ser transferido. “*Le maître n'est donc pas destiné à aplanir le champ des relations, mais à les bouleverser ; non pas à faciliter les chemins du savoir, mais d'abord à les rendre non seulement plus difficiles, mais proprement infrayables*” [“o mestre não é portanto

⁵⁷ *La parole plurielle* é uma longa seção, composta de capítulos com abordagens diversas para certas linhas de questionamento, talvez próxima da maneira como está resumida nesta fala. Discutir fragmentos soltos de texto, como que ao acaso, em lugar de um recorte mais habitual como um capítulo ou um conceito, seria um modo aceitável de exemplificação do texto blanchotiano como uma continuidade ativada pela interferência entre fragmentos, fio que vibra em ondas que sacodem sua plausível extensão de fio?

destinado a aplinar o campo das relações, mas a bagunçá-las; não a facilitar os caminhos do saber, mais antes a torná-los não somente mais difíceis, mas propriamente intransponíveis”] (BLANCHOT, 1969, p. 5); o mestre filósofo produz inquietação; ele provoca e perturba o aluno, torna sua existência de aluno uma impossibilidade, mas também uma necessidade de deslocamento ou construção de um lugar próprio. O abismo entre professor e aluno é o que pode fazê-los agitarem-se tanto em ritmos semelhantes como díspares, produzindo e extrapolando o círculo. Daí, a hipótese de o pensamento ser a forma da inconstância formal, do discurso como autodesrespeito, forma fundamental da linguagem, mesmo que eventualmente imobilizada por tempos ou espaços quaisquer. A linguagem é caracterizada, então, por Blanchot, não por seus conteúdos, sempre cambiantes, mas pelo informe que é sua dimensão “neutra” (cf. BLANCHOT, 1969, p. 21; 32, 67), marcada pelo elemento “impossível” (cf. BLANCHOT, 1969, p. 61-64; 68-69) da linguagem, que é seu “fora” (cf. BLANCHOT, 1969, p. 45; 64-68), o “desconhecido” (BLANCHOT, 1969 p. 70-83), aquilo que sequer tem lugar visível, ausência disseminada ao longo dela, linguagem, e que a mantém incompleta porque dispersa de si.

O caráter imprevisível que o pensamento pode assumir, em sua condição neutra, talvez não exclua aquilo que Jacques Derrida, em *La vérité en peinture* (1978, 291-436), considera como inscrição apropriadora ou “restitution” de uma pulsão unificadora subjetiva, que ao menos aparentemente fecha um círculo de subjetividade unificada à maneira da tradição metafísica ocidental⁵⁸: o vetor subjetivo, seja ele um indivíduo ou um grupo qualquer, usualmente procura inscrever sua marca, sua rasura, como se produzisse um círculo fechado, sobre espacializações que de algum modo lhe sejam alheias; essa força subjetiva, assim, tenta inscrever uma imagem de si mesma como se fosse um transplante dela própria sobre a alteridade; é como se cada indivíduo, com o que diz ou escreve, estivesse tentando, e eventualmente conseguindo, rasurar o texto de cultura meio geral, meio vago, que o envolve e que ele, sujeito, apesar dos esforços que faça, não consegue tirar. Ser ou estar sujeito é tentar deixar uma marca própria, como uma rasura, marca que pode ou não perdurar por algum tempo imprevisto; o círculo, dessa maneira, sendo esfera, bolha de sabão que estoura. A ação subjetiva (termo aqui preferido a “sujeito”), desunificada, derramada, é a descontinuidade tentando quebrar o círculo diante da tendência de o círculo se recompor⁵⁹. A rasura

⁵⁸ Sobre o conceito de metafísica da presença ocidental, ver Derrida (2011).

⁵⁹ Paul de Man, em “Impersonality in the criticism of Maurice Blanchot”, considera que a abordagem da tendência impessoal na obra do autor francês seria um “preparatory step in his hermeneutic of the self” (“passo preparatório em

subjetiva pressiona a força impessoal da linguagem; aquilo que não pode ser riscado realiza, então, uma contrarrasura, uma rasura inversa. Ambas parecem precisar uma da outra para existirem, e no entanto sua convivência é potência de tumulto, assim como a arte talvez seja, também, outra potência de tumulto, ainda que negativa⁶⁰.

O empate entre o círculo (a continuidade), e a sua quebra (a descontinuidade), entretanto, é tradicionalmente tratado pela cultura ocidental como impropriedade; o contínuo, na perspectiva da totalidade, daquilo que ultrapassa o olhar humano, seria, nessa visão, a realidade efetiva contra a qual a percepção humana, descontínua, estaria em choque. Blanchot, porém, considera que tanto a continuidade, ou unidade, ou totalidade, como a descontinuidade, ou fragmentariedade, ou parcialidade, seriam imagens criadas pela percepção (ou, até onde se sabe, vivas em seu âmbito) e por aquilo que ela percebe, que é a linguagem em obra, como a artística, por exemplo. É assim que ele pergunta: “quand on parle de l’homme comme d’une possibilité non unitaire, cela ne veut pas dire que demeurerait en lui quelque existence brute, quelque obscure nature, irréductible à l’unité et au travail dialectique” (“quando se fala do homem como de uma possibilidade não unitária, isso não quer dizer que permaneceria nele qualquer existência bruta, qualquer natureza obscura, irreduzível à unidade e ao trabalho dialético”) (BLANCHOT, 1969, p. 11). Nem continuidade nem tampouco a descontinuidade, entendidas/afirmadas como dimensões originárias, dão conta do humano e sua dimensão humana/inumana de linguagem. A experiência como significação só será possível a partir desse fato, acionado constantemente pela enunciação de questões, que poderão tentar sintetizar um questionamento sobre o todo do real (“la question d’ensemble” – “a questão de conjunto” –, p. 13), mas que teriam a tendência talvez inevitável de deixar escapar uma questão suplementar sobre porque todas as perguntas juntas não respondem tudo – essa seria “la question plus profonde”, a questão mais profunda, que não se tem coragem de perguntar ou sequer é pensada. As respostas seriam sempre incompletas, e a incompletude da pergunta assumiria o papel daquilo que existe como o porvir sem forma alguma, o poder neutro, acima de qualquer forma, mas nela disfarçado.

sua hermenêutica do eu”) (1983, p. 78), já que a leitura, fundamental à obra, requer por princípio, um “return toward a subject that, in fact, never ceased to be present” (“retorno a um sujeito que, de fato, nunca cessou de ser presente”) (MAN, 1983, p. 78). A questão que parece mais relevante não é a da inexistência desse sujeito, mas, num sentido que Man não toca, a da sua não unidade, da sua possibilidade de cisão ou descontinuidade, sua possibilidade de interferir em si mesmo a partir daquilo que nele é externo, desconhecido, impossível: a partir, enfim, de sua instabilidade. A linguagem literária talvez aponte tal visualização de sujeito, por exemplo, mesmo na construção de personagem de aparência mais coerente, hipótese que certamente requer um estudo específico.

⁶⁰ Sobre a obra de arte como afirmação essencialmente negativa, ver Bylaardt (2013, p. 182-190).

Para Michel Foucault, em “La pensée du dehors” (“O pensamento do fora”), ensaio dedicado à obra de Blanchot⁶¹, a literatura seria uma prática de linguagem como “passage au ‘dehors’” (FOUCAULT, 2001, p. 548). Sabe-se que, ao longo da obra de Blanchot, a imagem é reafirmada em sua relação à obra de arte, como o que parece copiar a realidade, mas de que não há nenhuma garantia que seja de fato uma cópia dela ou que funcione como ela, realidade, funciona; como visto, Blanchot defende que nem sequer a ideia de totalidade que nos escapa é minimamente precisa a respeito do real. Foucault, aliás, considera que “les fictions chez Blanchot seront, plutôt que des images, la transformation, le déplacement, l’intermédiaire neutre, l’interstice des images” (“as ficções, em Blanchot, serão, mais que imagens, a transformação, o deslocamento, o intermediário neutro, o interstício das imagens”⁶²) (FOUCAULT, 2001, p. 552). Para a imagem, a experiência é uma impossibilidade; se ambas, imagem e experiência, puderem imprevisivelmente coincidir, isso não poderá ser afirmado com certeza; entretanto, o limiar riscado entre ambas é exatamente o jogo da interferência recíproca. Tal fato, em sua apresentação de ameaça, faz do filósofo, como diz Blanchot, “un homme qui s’étonne”, “quelqu’un qui a peur” (“um homem que se espanta”, “alguém que tem medo”) (essa última expressão, uma citação de Georges Bataille) (BLANCHOT, 1969, p. 71). O que assusta o filósofo, ou, em outras palavras, o crítico? A resposta inevitavelmente falha é: o outro, a diferença, aquilo que se furta a qualquer determinação, mas pode vir inesperadamente a qualquer momento, aquilo que tanto é a grande redenção como o colapso definitivo ou não é nada disso. Assim, a arte é talvez menos determinável que outras linguagens, e por isso, em todo seu poder, talvez a mais impotente; é a que se exime de toda responsabilidade e transfere, em sua mudez, a máxima responsabilidade ao humano, responsabilidade que ele ainda não sabe se pode assumir, responsabilidade sobre si mesmo. Assim, o poema é a pergunta mais forte, assim como também são alguns outros tipos de linguagem não afirmativa/informativa, como a linguagem de muitos jogos infantis. Pergunta suspensa, a arte prejudica a alternância cíclica entre o visível e o invisível, a luz e a sombra, como fronteiras do sensorial e da experiência; o que se vê e o

⁶¹ Escrito em 1966, portanto quatro anos antes da publicação de *L’entretien infini*, o ensaio de Foucault é no entanto, de acordo com informações de Bident (1998, p. 434-451), contemporâneo das discussões blanchotianas dos anos 1960, que afinal compuseram o livro tomado como objeto deste ensaio. Isso, claro, sem contar a recorrência de conceitos como o de “fora” em obras anteriores de Blanchot.

⁶² Afirmção ambígua que, sem precisar uma menção à crítica ou à criação literária de Blanchot, marca uma linha de interferência mútua entre ambas, como o interstício em que uma pode atuar como imagem da outra, assim como a crítica literária, mesmo a mais tradicionalmente hermenêutica e explicativa, não é outra coisa além de imagem da obra que toma por foco.

que se esconde não são garantia de resposta à arte e ao próprio humano. A fala da literatura é o poder impossível (e, portanto, pronunciável, sim, pronunciável) de atuar como interferência a si mesma: tal como Admeto, o mortal que, sob a maldição de Apolo, deve, ao pensar algo, pensar também simultaneamente seu oposto, e assim “parler doublement dans un même acte de language” (falar duplamente em um mesmo ato de linguagem) (BLANCHOT, 1969, p. 114), conversando consigo mesmo eternamente sem nunca chegar a um entendimento ou, o que dá no mesmo, a uma síntese.

Tentar arranhar a superfície da água pode ser um jogo; A inscrição pessoal é, por sua vez, em tantos casos, rasurada pelo impessoal que a apaga. Maurice Blanchot, falando de literatura, nela procura interferir, e por ela é riscado de volta. Chamar sua obra de autoritária, nesse sentido, é inútil, por dois motivos: a) ele, em geral, evita uma hermenêutica tradicional, explicativa, da obra como um segredo a ser revelado ou uma equação a ser resolvida; b) quanto ao que em Blanchot se dá como descritivo, é preciso lembrar que qualquer descrição tem algo de normativo: descrever já é tentar convencer. Por isso, exercer poder não é apenas inevitável, mas recomendável a qualquer leitor ou ator (social, por exemplo), indivíduo ou grupo. A obra artística, em sua relativa indisponibilidade, aceita e mesmo pede uma investida resoluta do crítico; contemplá-la é tentar interferir nela e pensar esse ato como um fracasso necessário. A arte, em seu desacordo de imagem com o que se vê e com o que não se vê, pode ser defrontada com uma outra imagem, que é o próprio discurso crítico ou filosófico, o qual, se não toca a obra, pode afastá-la de lugar: eis a interferência. Arte e filosofia/crítica são interlocutores numa conversa que ainda não acabou e que talvez seja infinita. Nenhum dos dois venceu até agora; a crítica tenta dominar a arte, que arisca, foge, depois de arranhar a outra com suas garras.

Essas observações podem fazer pensar sobre que tipo de exercício de crítica literária seria a obra de Blanchot. Como dito, ela não se presta a ser aplicada como fórmula ou como chave de leitura geral para obras singulares, e não serviria, então, como confirmação ou explicação, como gesto acalentador pelo qual alguém diria: “fiquem tranquilos, há uma realidade segura e infalível para vocês amarem-na ou odiarem-na”. Longe disso, a ideia é pensar a filosofia/literatura do autor francês como metodologia da dissonância, da disparidade que se desenvolve como obra frente aos leitores. Ler Blanchot em grupo é caminho para leituras díspares. Nessa visão, saber como uma leitura interfere na obra lida, e como esta interfere naquela, é provavelmente mais relevante que

saber quantas pessoas depositaram naquela leitura um ato de fé (por mais científico que este queira ser) pelo qual ela, aquela leitura, seria convencionada como realidade inquestionável. E isso, não em nome de um suposto niilismo⁶³, mas da noção de que o pensamento está sempre por ser construído e vive ameaçando tantas dicotomias tão queridas quanto desgastadas, como bem e mau, concreto e abstrato, forma e conteúdo, etc.

Este discurso aqui, enfim, interrompe o de Blanchot e é certamente interrompido por ele. Meu interlocutor me confirma e me desconfirma. A grande vantagem de haver diversos e díspares métodos de estudo da literatura é provavelmente a própria disparidade entre eles; a resposta ausente resvala, e, se ela não está aqui, certamente não estará num além qualquer; não para quem é vivo, e o morto, afinal, interessa mesmo é como suplemento, contraponto e complicação ao vivo; o inumano interessa como questão pertinente ao humano. A maneira como este texto interfere no de Blanchot só poderá ser avaliada, pra começo de conversa, com a leitura de *L'entretien infini*; mas o que parece realmente importante perguntar é: de que jeito uma obra interfere no que foi dito acima? De que modo o texto de Blanchot interfere nesta fala? A pergunta ecoa.

Referências:

BIDENT, Christophe. **Maurice Blanchot**: partenaire invisible. Essai biographique. Seyssel: Champ Vallon, 1998.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Negatividade e morte no pensamento de Maurice Blanchot. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, abril/junho 2013. p. 182-190.

BLANCHOT, Maurice. La parole plurielle. In: _____. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 1969, p. 1-116.

⁶³ “Le Neutre est pour Blanchot réponse inachevée à l'impossible, réponse définitive aux ruses du nihilisme. Il échappe donc [...] à la philosophie, à la théologie, à la culture et donc au livre. [...] L'absence de livre absente l'autorité unaire du savoir [...]. Si l'absence de livre n'a malgré tout que le livre pour se dire, ou s'entre-dire par la 'pluralité fragmentaire', elle reste toujours-déjà au livre ce que le désœuvrement est à l'œuvre, 'mouvement du détour', ruse active et insensé de l'écriture, effraction du livre, de l'ordre de la phrase et du discours, de l'enrobage par autorité d'une signature, au nom d'une tout autre autorité, au nom de la responsabilité infinie, au nom de l'autre” (“O Neutro é para Blanchot resposta inacabada ao impossível, resposta definitiva às artimanhas do niilismo, ele escapa portanto [...] à filosofia, à teologia, à cultura e portanto ao livro. [...] A ausência de livro ausenta a autoridade unitária do saber [...]. Se a ausência de livro não tem senão o livro para ser dita, ou ser entredita pela 'pluralidade fragmentária, ela continua sempre-já para o livro o que a inoperância é para a obra, 'movimento de desvio', artimanha ativa e insensata da escritura, arrombamento do livro, da ordem da frase e do discurso, arrombamento da embalagem pela autoridade de uma assinatura, em nome de uma autoridade inteiramente outra, em nome da responsabilidade infinita, em nome do outro”) (BIDENT, 1998, p. 445-446).

_____. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 2012 (Folio essais).

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Volume único. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 (Collection «Critique»).

_____. Restitutions de la vérité en peinture. In: _____. **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 1978, p. 291-436.

FOUCAULT, Michel. La pensée du dehors. In: _____. **Dits et écrits I**: 1954-1975. Paris: Gallimard, 2001, p. 546-567.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da feira, 2012.

MAN, Paul de. Impersonality in the criticism of Maurice Blanchot. In: _____. **Blindness and insight**: essays in the rhetoric of contemporary criticism. Minneapolis: University of Minnesota, 2010, p. 60-78.

PROUST, Marcel. Le temps retrouvé. In: _____. **À la recherche du temps perdu**. Paris: Gallimard, 1999, p. 2129-2401.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Trad. Marcos G. Montagnoli. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

**ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA – UMA OBRA DE PASSAGEM: CONSIDERAÇÕES
SOBRE UTOPIA, MEMÓRIA E IDEOLOGIA**

Francisco Wilton Lima CAVALCANTE⁶⁴

Odalice de Castro SILVA⁶⁵

Universidade Federal do Ceará

Resumo: A 27 de fevereiro de 1994, nos *Cadernos de Lanzarote* (1997), Saramago disse que o leitor buscar ler não o romance, mas o romancista; e, a 6 de maio do mesmo ano, que “on vit pour dire qui on est”. Essas declarações são relevantes porque nos auxiliam na interpretação de uma das obras que, segundo ele, marcam uma passagem em sua produção literária: *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Este estudo objetivou fazer algumas considerações sobre como esse romance marca tal passagem. Recorremos a outros textos do próprio Saramago, para uma análise relacionada ao romance; e valemo-nos de estudos de pensadores, filósofos e críticos, como Jacoby (2001, 2007), Lopes (2010), Bauman (2001, 2008) e Sartre (2004). A partir da análise, observamos que ele empreendeu representar, no *Ensaio*, em oposição à sua infância (quando ainda tinha esperança em relação ao mundo), um cenário de extrema degradação das relações humanas, servindo a metáfora da cegueira para nos alertar sobre a insuficiência no olhar *para o outro*, no *repará-lo* e no *reparar o mundo*. Assim, no romance, aponta-se como modelo ideal de organização societária uma comunidade socialista – que, além de uma visão política, segundo Saramago, é um sentimento para com os outros seres humanos. O *Ensaio*, então, reflete o esquecimento desse sentimento, ainda muito vivo não só na infância (quando o garoto ainda tinha esperança), mas também quando, já adulto, atuava mais fortemente em Portugal e noutras partes do mundo. Mesmo assim – embora fale de desilusão, o *Ensaio* tem ainda o tom da esperança.

⁶⁴ Aluno de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC).

⁶⁵ Professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada do Departamento de Literatura da UFC.

Palavras-chave: Literatura. Política. Memória.

1 Considerações iniciais

A prosa de José Saramago, iniciada em 1947, com o livro *Terra do pecado*, ganhou inúmeros contornos até a última de suas obras publicadas em vida, *Caim*, de 2009. Do primeiro romance, de tendência realista, ao segundo – *Levantado do chão*, de 1980 –, de tendência neorrealista, no qual iniciou o chamado “estilo saramaguiano”, passando pela experiência barroca do romance histórico *Memorial do convento*, de 1982, e pelo também romance histórico *História do cerco de Lisboa*, de 1989, até *Caim*, de 2009 – uma releitura do Velho Testamento –, os temas e experiências narrativas são as mais variadas.

A obra objeto de análise deste estudo – *Ensaio sobre a cegueira* – foi publicada em 1995 e é o primeiro de uma série de romances alegóricos representativas da sociedade contemporânea, como também o são *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004).

Inspirado por uma conferência de Luciana Stegagno Picchio sobre *Levantado do chão*, na qual ela comenta que esse livro marcou “uma passagem” na escrita de Saramago, o escritor considera que, na verdade, todos os seus livros são não apenas “livros de passagem”, mas “actos de passagem”. (SARAMAGO, 1997, p. 370-71). Foi esta a passagem que o levou a escrever o *Ensaio*:

Cegos. O aprendiz pensou: “Estamos cegos”, e sentou-se a escrever o *Ensaio sobre a Cegueira* para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante. (SARAMAGO, 1998, p. 1).

“Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira.”, como diria o narrador de *Levantado do chão* (1982, p. 14).

2 José Saramago – um utopista iconoclasta?

“À medida que a história satura o pensamento utópico, nem uma única definição pode determinar a sua essência.”
Russell Jacoby

Segundo Jacoby (2007), o pensamento utópico pode ser dividido em duas correntes: a tradição projetista e a tradição iconoclasta – “[...] os utopistas projetistas mapeiam o futuro a cada centímetro e minuto.” (JACOBY, 2007, p. 15); os “[...] utopistas iconoclastas, ao contrário, oferecem pouco de concreto em que se prender; não apresentam nem fábulas nem imagens do que virá.” (JACOBY, 2007, p. 17). Como afirma Jacoby (2007, p. 20, grifo nosso):

Se o futuro desafia a representação, não desafia, no entanto, a *esperança*. Os utopistas iconoclastas eram utopistas contra a corrente. Não se renderam ao toque do tambor das emergências cotidianas, também não pintaram uma utopia em cores reluzentes. Eles mantiveram seus ouvidos atentos a longínquos sons de paz e alegria, de um tempo em que, como disse o profeta Isaías, “o leão comerá palha como o boi” (Isaías, 11: 7). Podemos aprender com eles.

Mesmo tendo Saramago criticado veementemente a utopia e outras ideias que a ela podem ser relacionadas, como o romantismo, acreditamos que ele pode ser incluído no segundo grupo, o dos utopistas iconoclastas. Examinando o *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e as considerações feitas pelo escritor ao longo da feitura desse romance, constatamos que o tempo ao qual ele se refere constantemente é o passado, o tempo da infância, o qual ele pretende lembrar a si e ao leitor.

Se, concordando com Jacoby (2001), pensarmos que a utopia – fugindo do senso comum, em que essa ideia é massacrada por uma suposta oposição realista (ao que se refere a crítica de Saramago) –; se, como dizíamos, pensarmos que a utopia é um sentimento inerente ao homem que acredita e tem esperança de mudança do mundo, podemos considerar o que nos diz Saramago na anotação do dia 6 de dezembro de 1994 como uma válida relação com o pensamento de Jacoby (2001):

[...] não devemos aceitar que a justa acusação e a justa denúncia dos inúmeros erros e crimes cometidos em nome do socialismo nos intimidem: a nossa escolha não tem por que ser feita entre socialismos que foram pervertidos e capitalismo perversos de origem, mas entre a humanidade que o socialismo pode ser e a inumanidade que o capitalismo sempre foi. Aquele “capitalismo de rosto humano”, de que tanto se falou nas tais décadas atrás, não passava de uma máscara hipócrita. Por sua vez, o “capitalismo de Estado”, funesta prática dos países ditos do “socialismo real”, foi uma caricatura trágica do ideal socialista. Mas esse ideal, apesar de tão espezinado e escarnecido, não morreu, perdura, continua a resistir: talvez por ser, simplesmente, embora como tal não venha mencionado nos dicionários, um óias o de *esperança*. (SARAMAGO, 1997, p. 421, grifo nosso).

Saramago, assim, aponta, como base do pensamento socialista, o sentimento de esperança. Na obra em que ele afirma ter representado a vivacidade desse sentimento – *Ensaio sobre a*

cegueira –, encontramos uma organização societária justamente socialista: a voz da Razão, a personagem “mulher do médico”, passa a fazer a divisão igualitária da comida – como se um sentimento de importância que cada um tem lhe impedisse o contrário; isso não acontece, porém, em relação à divisão do trabalho, por conta de questões lógicas dessa narrativa – apenas ela enxergava e, portanto, podia executar um número mais variado de tarefas; ou outros personagens (cegos) também executam tarefas, mas em número menor, por exemplo, quando ajudam a levar os corpos mortos para fora do manicômio. A ordem é perturbada quando a divisão igualitária da comida é interrompida pelo “líder” de outra ala, que tenta mudar a organização societária iniciada pela “mulher do médico”. Após o incêndio causado pelos cegos da primeira ala, estes recomeçam, por fim, na casa dessa mesma personagem, uma nova convivência, sem sobressaltos.

No *Ensaio*, mesmo a obra não se situando num tempo específico, a ideia de perda de contato com o passado, de que fala Saramago em anotação já mencionada, é percebida, por exemplo, quando o relógio para de funcionar, o que faz a “mulher do médico” chorar, por pensar que foi perdida uma conexão.

Ponto de contato entre Jacoby (2001) e Saramago – cada um deles usando termos próprios – é a ideia de que o pensamento utópico, muito mal visto por quem suspeita de todo ideal socialista, precisa ser recuperado – e que esse pensamento independe da ideologia mais comumente associada ele: o socialismo/comunismo.

É nessa perspectiva – de que esse sentimento precisa ser recuperado, ou ao menos lembrado – que o escritor nos diz, nos *Cadernos de Lanzarote* (1997), que sua intenção, com o *Ensaio*, é aproximar o leitor dos personagens do livro pela humanidade deles, e somente por isso – assim, aos personagens não é construído nenhum ou ínfimo passado ao longo da obra; em vez disso, até mesmo desprovidos de nomes próprios conhecemo-los, e somente através da aproximação humana, quando nos colocamos no lugar deles, sentimos a emoção da experiência vivida por eles, conseguimos verdadeiramente enxergá-los e entender a humanidade de que fala Saramago. Esse contato com o outro – o ser humano aproximado pela semelhança – é pedido desde a epígrafe do *Ensaio*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”.

Saramago, no *Ensaio*, como nas considerações sobre esse livro, não desenha o futuro; apenas aponta de que forma podemos olhar para o passado e aprender com ele, com seus ganhos e

erros; pede que olhemos também para o presente – aterrorizador, a seu ver – e tentemos mudá-lo. Quando ao futuro, ele mantém ainda um fio de esperança, aquela que menciona tantas vezes.

3 Ensaio sobre a cegueira: uma obra de passagem

Como observamos, Saramago relaciona a *esperança* referindo-se a sua infância, portanto, a um tempo passado:

Uma hipótese: talvez esta necessidade imperiosa de organizar uma lembrança coerente do meu passado, dessa sempre, feliz ou infeliz, única infância, quando a esperança ainda estava intacta, ou, ao menos, a possibilidade de vir a tê-la, se tenha constituído, sem que eu o pensasse, como uma resposta vital para contrapor ao mundo medonho que estou a caminho de imaginar e descrever no *Ensaio sobre a Cegueira*. (SARAMAGO, 1997, p. 105).

Mas o escritor mantém certa esperança que se dirige ao presente – o romancista escreveu o *Ensaio* “[...] para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante.” (SARAMAGO, 1998, p. 1). Essa mensagem, embora possa ser considerada uma mera constatação, permite ser entendida também como um alerta – e o alerta sai do plano da constatação para migrar, de certo modo, ao da recomendação, do conselho.

Saramago não diz, mas, como observa Lopes (2010), autor de sua primeira biografia, foi ainda no século XX que o escritor se desiluiu com as experiências do chamado “socialismo real”. É importante notar ainda que o que Saramago chama de “esperança” parece ser ainda a expectativa que se tinha à época de que essas experiências dessem certo. Ele fala de “infância”, mas não parece denotar especificamente o período em que era criança; é mais válido considerar essa palavra conjugando-a com a ideia de “passado”, palavra que ele também usa no mesmo trecho.

A ideia de passagem permite uma associação mais próxima com a História quando observamos algumas declarações de Saramago sobre a suposta passagem da modernidade à pós-modernidade. Embora a ideia de pós-modernidade não seja de comum acordo entre os teóricos das mais diversas áreas, é inegável que muitas das características comumente elencadas para a

diferenciação entre essas épocas elucidam algumas das transformações por que passou a humanidade:

Estamos ou não perante uma obra-ensaio sobre a condição pós-moderna? É um tipo de observação que podemos fazer, sobretudo a partir de *Ensaio sobre a cegueira*. [...] Existe, pois, um processo reflexivo ligado à pós-modernidade e ao questionamento. Estamos no fim de uma civilização e num processo de passagem de um tempo com raízes na Revolução Francesa, no Iluminismo, na Enciclopédia, que tende a desaparecer. Não sei o que virá. (SARAMAGO, *apud* LOPES, 2010, p. 147).

Vemos que são três os aspectos que ele destaca na diferenciação de épocas: a Revolução Francesa – representativa de uma desejada ascensão do proletariado, de mudança do sistema; o Iluminismo, símbolo da razão – que Saramago escrevia com “R” maiúsculo –, considerada por ele como algo que foi superestimado e relegado a segundo plano; e a Enciclopédia, que denota o conhecimento acumulado pela humanidade, às vezes ou constantemente desprezado sob influência da cultura da informação rápida.

Saramago fez essa declaração na década de 1990, mesmo período que compreende a pesquisa de Russel Jacoby⁶⁶ sobre como, nas quatro décadas finais do século XX, o pensamento utópico foi esmorecendo e perdendo lugar no discurso político, sempre relacionado ao comunismo e á ligação estreita que ele estabeleceria com totalitarismo e extremismo. Essa imagem negativa dessa ideologia não silenciou a voz revolucionária, mas mudou seu tom, tanto que Jacoby (2001) observa que raramente uma mudança de sistema político era proposta; tão somente medidas em um ou outro ponto tinham lugar.

A crítica ao capitalismo era feita, mas a compreensão de que o sistema político é que precisava ser mudado pouco tinha espaço. É o que afirmou Fidel Castro em sua primeira entrevista à imprensa brasileira, concedida a Roberto D’Ávila, em 1986, na década anterior à declaração de Saramago – vinte e sete anos após a revolução cubana.

Notamos que, quanto ao pensamento socialista, Fidel pode ser relacionado a Saramago: o revolucionário cubano relembra, na entrevista mencionada, que, na juventude, antes de entrar em contato com a ideologia socialista/marxista, antes de ler sobre as ideias de Marx, já tinha o desejo de que houvesse uma transformação social, embora não tivesse o embasamento e a convicção de

⁶⁶ Professor de História da Universidade da Califórnia (UCLA); autor dos livros *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia* (2001) e *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica* (2001).

que uma revolução seria necessária. Para ele, “[...] certas características políticas podem ser inatas na pessoa.”, o que nos remete à autodefinição de Saramago sobre sua visão política: “comunista visceral”, como se fizesse parte do ser, e não que fosse imposto, o pensamento ideológico, ou ao menos sua base.

Mas o que merece destaque é que tanto Fidel como Saramago buscam um embrião, um miolo da ideologia socialista; o primeiro, líder da revolução, percebe esse embrião no passado, quando estava no colegial e não tinha contato ainda com as ideias marxistas, mas já formulava uma teoria própria – ele veio a saber depois que sua teoria tinha um caráter socialista; o segundo encontra-o (dá-se conta, fala sobre) no presente (especificamente, em 1994), compreendendo-o como o motor das mudanças, quando percebeu que há certa ligação entre sua ideologia e algo básico, o sentimento.

Esse motor, ou sentimento, para Jacoby (2001, 2007), é o pensamento utópico; Saramago, tratando do socialismo como um sentimento, chamou-o de esperança.

É válido observar que, representando ou não a si próprio no *Ensaio*, é inegável a associação que pode quase que prontamente ser feita, na leitura, quando o grupo de cegos da primeira ala (liderados pela “mulher do médico”) encontra, na casa de um dos membros do grupo, um escritor que ali se havia instalado.

Considerada como uma representação que o escritor faz de si, a sentença “Estou a escrevê-lo” deixa de se referir somente ao personagem-escritor e torna-se uma alusão direta ao escritor-personagem (Saramago), que está a escrever o *Ensaio* – o que funciona como uma experiência presente no momento da leitura:

Como foi que viveram desde que principiou a epidemia, Saímos do internamento há três dias, Ah, são dos que foram postos de quarentena, Sim, Foi duro, Seria dizer pouco, Horrível, O senhor é escritor, tem, como disse há pouco, obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjectivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixemos de usar as palavras que os expressam, E portanto perdemos-los, Gostaria que me falassem de como viveram na quarentena, Porquê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar, Um dia talvez lhe conte como foi aquilo, poder depois escrever um livro, Estou a escrevê-lo, Como, se está cego, Os cegos também podem escrever [...] (SARAMAGO, 1995, p. 277).

Por fim, o que também se relaciona à ideia apresentada por Saramago em seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel de 1998: que ele aprendeu com cada uma de suas personagens, com cada uma de suas obras, também a origem delas (das obras), inclusive o *Ensaio*, deu-se a partir de algo que ele não conhecia – justamente por isso cada obra seria uma “passagem”:

Só escrevo sobre aquilo que não sabia antes de o ter escrito. Deve ser por isso que meus livros não se repetem. Vou-me repetindo eu neles, porque, ainda assim, do pouco que continuo a saber, o que melhor conheço é este que sou. (SARAMAGO, 1997, 513).

Mas o que ele não sabia até o *Ensaio sobre a cegueira*? Certamente, já sabia “que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida”, mas seus cegos vieram ao menos relembrar-lhe.

4 Considerações finais

Acreditamos que o *Ensaio sobre a cegueira* pode possibilitar um diálogo muito profícuo com o pensamento político de Saramago e com outros de seus romances, como *Ensaio sobre a lucidez*, *A caverna* e *O homem duplicado* – obra em que a ideia de perda de conexão com o passado também é representada.

A partir de nossa primeira relação – entre Saramago e Jacoby –, pudemos observar que os dois pensadores muito se assemelham na avaliação do pensamento utópico, o que nos permitiu relacionar a análise de Jacoby (2001) aos textos memorialísticos do escritor português.

Observamos também que o caráter ideológico da análise que Saramago fez da sociedade ganha novos contornos quando consideramos que ele relaciona o socialismo – e mesmo o comunismo, ele que já chegou a dizer que era um “comunista visceral” – à esperança. E é justamente a esperança o que ele destaca do passado distante.

O *Ensaio* se volta a um tempo passado, e sua utopia diz respeito a olhar para o passado e moldar o presente, sem, no entanto, desenhar milimetricamente o futuro – como o fizeram os utopistas projetistas; essa utopia consiste em enxergar, ou melhor, reparar – *perceber* e também *consertar*. A força motriz da narrativa, assim, é a esperança.

Referências:

D'ÁVILA, Roberto. **Fidel em pessoa**. 2. Ed. Tradução de Remi Gorga Filho. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

JACOBY, Russell. **Imagem imperfeita**: pensamento utópico para uma época antiutópica. Tradução de Carolina de Melo Bomfim Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **O fim da utopia**: política e cultura na era da apatia. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LOPES, João Marques. **Saramago**: biografia. São Paulo: Leya, 2010.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz. Nobel Lecture, 1998.

Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/saramago-lecture-p.html>. Acesso em: 26 de maio de 2012.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FRANKLIN TÁVORA E AQUILINO RIBEIRO: O REGIONALISMO EM DEBATE

Marília Angélica Braga do NASCIMENTO
Kamila Jessick Duarte da COSTA
Ana Marcia Alves SIQUEIRA (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Apesar dos diversos estudos e das múltiplas abordagens acerca da Literatura Regionalista, não conseguimos alcançar uma definição consensual, uma vez que são vários os questionamentos que surgem ainda hoje, dado o caráter mutante do texto literário. Este trabalho se inclui nessa discussão à medida em que procura refletir sobre o tipo de regionalismo desenvolvido pelo escritor brasileiro Franklin Távora, com os seus romances da chamada “Literatura do Norte”, escritos ainda no século XIX, e a vertente regionalista cultivada pelo escritor português Aquilino Ribeiro, em obras da primeira metade do século XX. O objetivo é identificar, a partir de algumas dessas obras e de discursos autorais, pontos de aproximação e de distanciamento entre as propostas literárias de ambos os escritores. Para isso, calcados no exame do texto literário, procuramos dialogar com textos críticos que se propuseram a discutir a questão, procurando, ao mesmo tempo, problematizá-la e lançar luz sobre ela, tendo em vista uma melhor compreensão do assunto e dos projetos estéticos dos autores em estudo.

Palavras-chave: Franklin Távora. Aquilino Ribeiro. Regionalismo.

A literatura regionalista permeia a tradição literária brasileira desde os primórdios de nossa colonização. Mas é com o movimento romântico, no século XIX, que ela passa a ser contemplada

como objeto de estudo pela crítica, já que este movimento defendia a valorização da consolidação de uma literatura viva e autêntica, que se distanciasse dos modelos estrangeiros europeus. Dessa forma, havia a necessidade de descrever a fauna e a flora brasileiras, os costumes do povo e suas tradições, com o intuito de valorizar o nacional. Além disso, os escritores buscaram descrever o homem brasileiro, no anseio de diferenciá-lo do colonizador, primeiramente através do índio, sendo este, em seguida, substituído pelo sertanejo/matuto, fruto da miscigenação.

Conforme assinala Janaína Amado, boa parte da literatura regionalista privilegia o sertão como *locus*, ou seja, tem-no como espaço de eleição para o cenário das obras ou faz referência direta a ele. A pesquisadora esclarece que o termo “sertão” ou “certão” era empregado pelos portugueses, possivelmente desde o século XII e certamente até o XIV, para denominar áreas distantes do centro lisboeta. Desse modo, a palavra passou a ser utilizada para se referir a espaços situados a longas distâncias, quase ou de todo desconhecidos. No século XIX, ela é utilizada ainda com uma conotação negativa, para designar territórios afastados do litoral, caracterizados por uma natureza bravia e habitados por indivíduos ainda não-civilizados. Por conseguinte, ao longo da colonização, “sertão” passou a ser visto como oposição a “litoral”, constituindo-se, ambos, como categorias que se punham ao mesmo tempo numa relação de contraste e de complementaridade. (AMADO, 1995, p. 146-148).

Em contrapartida, Albertina Vicentini (2007, p. 187) lembra-nos o fato de que os conceitos de região, literatura regionalista e sertão são “fluidos, escorregadios, dependentes de contextos diversos”. Sertão, por exemplo, é uma categoria específica para determinado conjunto de obras, mas o regionalismo não se limita a tratar dessa temática. É inegável, porém, que os temas e conteúdos com os quais a literatura regionalista tem trabalhado são localizados especialmente no mundo rural.

As visões acima foram assimiladas pelos brasileiros, de modo a serem refletidas nas obras literárias. Assim, os escritores românticos tornaram-se também regionalistas, pois empreenderam projetos de valorização da língua brasileira, dos costumes e do povo. Alguns buscaram, com maior veemência, uma unidade territorial. É o que ocorre com José de Alencar, que pretendia dedicar um livro a cada região do país; outros, como Távora, trabalharam uma única região, o Norte. Neste caso, o Távora acreditava que do Norte provinham “os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.” (TÁVORA, 1993, p. 10).

A partir dessa ideia, Távora escreve três obras, as quais encabeçam, a seu ver, a chamada “Literatura do Norte”; estas retrata de forma mais realista a natureza brasileira, os costumes e tradições populares dessa região, além de retratar os movimentos separatistas. Nos romances da série, o escritor transparece a imagem de um sertão desvalido, abandonado pelas autoridades e entregue à barbárie. Para ele, uma solução possível para os problemas enfrentados pelas populações sertanejas seria o investimento em educação e o empenho de esforços no sentido de trazer a civilização às regiões afastadas dos centros políticos, econômicos e culturais.

Apesar de cearense, Távora praticamente naturalizou-se pernambucano, pois muito cedo mudou-se para esta região, a qual tornou-se palco de suas obras regionalistas. A primeira a ser publicada foi *O Cabeleira* (1876), em seguida *O Matuto* (1878) e, por fim, *Lourenço* (1881). Dadas as contingências, neste trabalho, iremos analisar mais detidamente somente a segunda obra da trilogia.

O escritor tornou-se o maior defensor da literatura nortista, pois, no seu entender, era do norte que provinham os elementos genuínos para a construção de uma literatura autêntica e brasileira. Isso também se deve ao fato de esta ser a primeira região a ser colonizada, por isso, na opinião do escritor cearense, nela encontrávamos “A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão.” (TÁVORA, 1993, p. 10). Precisamos salientar que, naquele período, o núcleo político havia sido deslocado para o sul, a região norte já não prosperava. Assim, Távora se propunha não só a conservar a língua e os costumes, mas a própria história daquela região.

A partir do final do século XIX, os brasileiros começam a pensar o sertão também como categoria fundamental para o entendimento de “nação”. (AMADO, 1995, p. 150). Tanto é que, para Távora, a região Norte possui os elementos necessários para representar mais autenticamente os valores nacionais. Ele acredita que, ao contrário do Sul, o Norte não fora invadido ainda pelo estrangeirismo. Nesse sentido, o escritor cearense parece referir-se a um aspecto considerado por Vicentini (2007, p. 188) como elemento-chave para a literatura regionalista: a questão da identidade. Para ele, a identidade nacional configura-se com mais propriedade a partir dos elementos genuínos da região Norte.

Segundo Candido (1997), o regionalismo em Távora se constitui a partir de três elementos primordiais: a terra, que condiciona a vida de todos daquela região; o patriotismo regional, através do orgulho de ser “nortista”, além dos movimentos separatistas; e, por fim, a supremacia do norte em relação ao sul.

Após essas rápidas considerações acerca do regionalismo na obra do escritor, procederemos a análise de alguns aspectos da obra *O Matuto*. O enredo se passa no sertão de Pernambuco, em uma cidadezinha conhecida por Goiânia, localizada entre Recife e Olinda. A narrativa tem como mote principal a guerra dos mascates, protagonizada pelos comerciantes de Olinda, que eram portugueses, e os senhores de engenho de Recife, representantes da nobreza brasileira. À medida que descreve a guerra, Távora narra a história de Lourenço, menino adotado pelo almocreve Francisco e sua mulher Justina; Lourenço não está ligado diretamente à guerra, mas sofre as consequências desta.

Um dos principais pontos do regionalismo neste período romântico é a descrição da Natureza, vista como um elemento primordial da cultura brasileira e descrita como exuberante e exótica. Na obra em questão, Távora, apesar de adotar uma escrita mais realista, ainda preenche de lirismos e melodia as descrições da natureza pátria, realizando uma verdadeira exaltação:

A manhã estava esplendida. O sol aquecia, sem queimar, as plantas e os animais, vivificando-os. As vastas sombras dos matos e dos oiteiros, projetando-se sobre o capinzal donde iam desaparecendo os últimos pingos da orvalhada brilhante da noite, poder-se-iam comparar com as folhas fechadas de um livro imenso – o livro da natureza. (TÁVORA, 1902, p. 16).

Os românticos se propunham a exaltar e glorificar essa natureza, pois sua exuberância era motivo de orgulho para aqueles escritores. Távora se envaidece da natureza do norte, como verificamos no trecho acima.

Outro aspecto relevante é a exaltação do homem brasileiro, retratado através da imagem do matuto/sertanejo: “era a voz do rancheiro, o qual punha por baixo da porta a quantia devida. Nunca nenhum se ausentou sem ter primeiro cumprido o seu dever, com a proverbial proibição do matuto e do sertanejo do norte.” (TÁVORA, 1902, p. 01). Neste trecho, o escritor exalta a honra do homem sertanejo; além disso, constatamos, em outros momentos, a sua valentia e disposição para o trabalho. Havia a necessidade de dotar o homem brasileiro de qualidades, pois tínhamos que nos diferenciar do outro, representado por Portugal. Távora aprofunda esses questionamentos, ao

procurar diferenciar o sertanejo tanto do português, como do homem burguês que vivia no sul do país, como podemos perceber a seguir:

Aquele que nunca saiu da corte, onde os regozijos públicos se vestem de fitas, sedas, bandeiras, arcarias de sarrafos pintados, iluminações graciosas, fogos de artifício, apresentando o conjunto vistosas cores, caprichosas formas, elegantes perfis, não imagina que sem este aparato deslumbrante, e unicamente com a matéria prima que oferece a natureza, possam preparar-se deleitosos momentos para os espíritos mais difíceis de contentar. Não é outra porém a verdade. Ilumina-se com uma fogueira o pátio da casa, no qual se vê uma laranjeira florida, uma mangueira copada, um cajueiro ramalhudo. Enche-se o pátio do riso argentino das crianças, do assobio dos moleques, dos sons da viola, das saudosíssimas toadas do matuto cantador, das harmonias melancólicas da gaita tocada pelo negro do engenho. (TÁVORA, 1902, p. 23).

Nesta passagem, o escritor salienta a distinção entre o homem “nortista” e o “sulista”, exaltando tanto a cultura da região como a natureza, que tudo fornece ao homem do campo. Távora descreve minuciosamente todos os detalhes que constituem a festa de São João, como, por exemplo, as comidas típicas, as danças de roda e as cantorias. Além disso, relata as crendices populares que giram em torno deste período festivo, mostrando uma preocupação em documentar essas tradições, como preservação de uma sociedade.

O escritor também retrata as superstições relacionadas à religião: - Não sabemos todos que Goiana é invencível porque todas suas igrejas têm as frentes voltadas para dentro dela? - É verdade – disse uma senhora, que até esse ponto assistira à conversação sem tomar parte nela. (TÁVORA, 1902, p. 28). Segundo a tradição, a cidade jamais poderia ser tomada, por causa da forma na qual as igrejas foram construídas.

Outra característica importante que permeia a literatura regionalista de Távora é a denúncia social, a qual será bastante trabalhada pela geração de 30. Vejamos, a título de exemplo, o trecho a seguir:

Pobres matutos!
Quantas vezes, ao ver-vos descalços, mal vestidos e mal passados, não senti apertar-se-me o coração com pena de vós?! Esta pena redobrava sempre que, passando pela frente dos vossos casebres, eu descobria ai por mobília um banco tosco, uma caixa grosseira, um pote de água suspenso entre os braços de uma forquilha enterrada no canto da salinha, e por leito de dormida para vós e vossos filhinhos uma esteira ou um girão de varas! (TÁVORA, 1902, p.06).

Percebemos, de modo explícito, uma denúncia social relacionada às condições em que viviam os trabalhadores rurais naquele período. O escritor apresenta um senso crítico em relação à realidade brasileira, embora não haja ainda um desenvolvimento profundo acerca da questão, somente algumas passagens que se apresentam mais como divagações, um discurso à parte da narrativa, diferentemente do que fará a geração de 30, diluindo as críticas no enredo da história.

Além disso, Távora acreditava que os problemas sociais poderiam ser solucionados com o avanço do progresso, vislumbrando o Brasil como país do futuro. Em certo trecho da narrativa, o autor critica a atitude dos mascates e dos senhores de engenho, pois não compreende por que disputar por uma determinada região sendo o país tão imenso, com tantas terras a serem exploradas. Não só Távora, mas diversos escritores do período acreditavam que o país fosse uma espécie de terra prometida, paraíso perdido; essa visão só começará a mudar a partir da década de 30.

Realizadas as análises dos trechos da obra *O Matuto*, constatamos que o escritor Franklin Távora prenuncia, a partir de suas obras, o regionalismo que se desenvolverá na geração de 30. Ele acreditava que a região norte era uma espécie de depositário de crenças, costumes, religiosidade, beneficiada pelo isolamento em relação à metrópole, e por isso precisava ser preservada, o que se propõe e realiza em sua trilogia da Literatura do Norte.

Atravessando o oceano, num período posterior, vamos encontrar um autor que tratou também de questões regionais, examinando o mundo rural, não o sertão, mas a aldeia. A serra montanhosa portuguesa é o espaço de predileção para suas narrativas de caráter regionalista. Estamos falando de Aquilino Ribeiro, cuja produção localiza-se, em sua maior parte, na primeira metade do século XX.

Aqui faz-se necessário um parêntese para considerarmos o modo como a literatura regionalista delineia-se nesse período. Se pensarmos no contexto brasileiro, como aventado anteriormente, a geração de 30 impõe-se com o seu vigor realista de denúncia social fortemente marcada, com obras que focalizam as mazelas causadas pelas secas e pela desigualdade econômica, e nas quais a natureza é colocada como ambiente hostil. Nessa linha, encerram-se produções de Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo e Raquel de Queiroz, por exemplo.

Por outro lado, avançando um pouco, na década de 40, surge uma proposta diferenciada, que tem no mineiro Guimarães Rosa seu representante mais significativo, mostrando uma natureza exuberante e realizando um trabalho revolucionário com a linguagem. Essas mudanças acarretam

modificação na própria noção de regionalismo, que desloca a tônica do local, transcendendo-o, ganhando um alcance maior, na medida em que procura transmitir um conteúdo humano universal, trabalhando com sentimentos comuns a todos os homens. Dessa natureza, por exemplo, são as reflexões de Riobaldo no *Grande Sertão: Veredas*.

Em Portugal, em meados do século XX, em consonância com a geração de 30 brasileira, surgem manifestações inclinadas para uma reflexão sobre a conjuntura social e política do país, que vivia o contexto sombrio do regime ditatorial. É o advento do chamado Neorrealismo, com produções empenhadas em denunciar, de forma mais ou menos explícita, a dura realidade das camadas desfavorecidas e da opressão do governo salazarista. *Gaibéus* (1940), de Alves Redol, que traz à cena a labuta árdua dos trabalhadores rurais do Ribatejo, é considerada como obra inauguradora dessa tendência. Mas, antecedendo-a, temos a publicação de *A Selva* (1930), de Ferreira de Castro, romance que gira em torno do drama dos seringueiros da Amazônia, mão-de-obra explorada até a exaustão e afogada em dívidas impagáveis, tendo, não raro, a vida sacrificada perante a crueldade do patrão. Contemporâneo a estes, Miguel Torga, embora alinhado inicialmente com o grupo da *Presença*, assume, em seguida, uma postura de independência estética, produzindo textos de feição regional aliada a um forte teor humanista, numa proposta que reforça as raízes telúricas e, ao mesmo tempo, sugere reflexões ontológicas.

Além desses, podemos citar, entre outros, os nomes de Fernando Namora e Vergílio Ferreira, que não deixaram de abordar aspectos sociais e regionais em suas obras, embora tenham enveredado, posteriormente, por um caminho mais singular, desembocando numa vertente existencialista.

Nesse panorama, destaca-se também a produção de Aquilino Ribeiro, na qual avultam obras que celebram a paisagem serrana do ambiente beirão e a figura do aldeão com sua linguagem peculiar. Mas, justamente por causa da elaboração linguística realizada pelo escritor português, seja pelo recrutamento vocabular, seja pela abundância de construções tipicamente regionais e de sabor popular, costuma-se afirmar, como assinala Henrique Almeida (1990, p. 15), que Aquilino Ribeiro impõe dificuldades de leitura.

Todavia, a despeito do desconhecimento de determinados termos ou construções, a obra aquiliniana é perfeitamente legível, uma vez que suas histórias retratam o homem rural, em seu

primitivismo de instintos, em sua simplicidade de vida e em sua luta cotidiana pela sobrevivência diante de situações adversas.

Para exemplificar o trabalho de Aquilino com elementos regionais, queremos nos deter um pouco sobre *Mina de Diamantes* (1958), narrativa que tem em Diamantino Dores seu protagonista. Este, conhecido familiarmente como Dedê, é um emigrante português que vive no Rio de Janeiro, mas, por desavenças amorosas, é impelido a ir visitar os pais em Chambão das Maias, seu torrão natal na pátria portuguesa. Apesar de ser um simples funcionário público da prefeitura carioca, Dedê finge-se rico em terras lusitanas, distribuindo dinheiro a familiares e mendigos, e aproveitando para desfrutar as mulheres da terra.

Observando os elementos que podem configurar a narrativa como texto de feição regionalista, podemos destacar, entre outros (além da questão linguística acima aludida), a descrição do meio, o cenário rústico; as tradições e credences envoltas em religiosidade popular e misticismo; a caracterização singular do homem beirão; as descrições realistas do panorama social da região, bem como certa apologia da pátria. Exemplificaremos, a seguir, alguns deles, começando pela ambientação, o espaço da serra, conforme a descrição abaixo:

Abrolhavam as plantas, uma lágrima aqui, outra além nos pessegueiros e pereiras, e gomos dum terníssimo verde cobriam giestas e urzes como uma revoada de insectos. Porém, salvo os pinheiros pelos morros, feros e tesos com as suas roçadas negras, as árvores conservavam o quebranto hibernal. Nas vertentes das colinas luzia uma erva muito tenra e lucilante, a pedir seitoura. [...] As mesmas bolas negras e brancas, que eram os rebanhos, retoçavam nas faldas dos montes e nos restolhos. Tais eram as inalteráveis vinhetas do caminho na serra dos Coronhais. (RIBEIRO, 1958, p. 244).

Nestes termos são descritos flora e fauna da região onde se encontra Dedê quando de seu retorno a Portugal. Observa-se que a serra do Coronhais é pintada de forma um tanto pitoresca, exibindo, ao mesmo tempo, uma exuberância expressa nas referências às espécies vegetais da região e nos termos exatos utilizados pelo narrador para caracterizar o terreno montanhoso; não se pode ignorar aqui certo entusiasmo de exaltação ao meio. Guardadas as devidas proporções de tempo e de espaço, a forma utilizada por Aquilino para desenhar o cenário português em foco pode ser posta em paralelo com aquela usada por Távora para descrever a natureza da região norte brasileira em sua perspectiva literária.

Em outro extrato, já na terrinha de nascimento, eis o olhar de Dedê sobre o ambiente que o cerca:

Quando viu a aldeia miserável alpardada ao sol, com as galinhas a rapar pelos quinteiros e os bácoros a foçar na vasa das valetas, os homens de sacho ao ombro atrás das vacas que seguiam para o pasto vespertino, o mundo, a sua vida, o tempo recuaram um quarto de século. (RIBEIRO, 1958, p. 245).

Aqui, o protagonista observa que, mesmo passados vinte e cinco anos entre a saída e o regresso ao solo de origem, a feição das coisas parece a mesma, por isso exclama: “- Está tudo na mesma. Saí daqui ontem!” (RIBEIRO, 1958, p. 245). Ou seja, o tempo parece não ter passado para a terra natalícia, a fisionomia e os costumes parecem os mesmos de há mais de duas décadas, daí Diamantino alargar essa compreensão para tempos ainda mais remotos e fazer a mesma previsão para tempos futuros: “Estaria tal qual desde mil anos e dali a mil anos, com os penedos a assestar para eles o mesmo ar bronco e eterno. (RIBEIRO, 1958, p. 244). A imagem que o leitor capta através dos olhos da personagem, que vem já carregada pela “modernidade” de uma metrópole brasileira (o Rio de Janeiro), é a de um Portugal ainda arcaico, de uma realidade ainda precária e primitiva.

Quanto ao registro de tradições populares ligadas à religiosidade e ao misticismo, temos o melhor exemplo na passagem que descreve uma espécie de excursão feita por Dedê e algumas personagens femininas ao Bom Jesus, local conhecido como “Roma lusitana”. Na ocasião, percebemos a devoção religiosa das mulheres, que procuram externar sua fé por meio de um ritual que exige o sacrifício físico de subir longas escadarias em adoração às figuras divinas.

No que se refere ao modo como se caracteriza o aldeão, em sua aparência simples e rústica, podemos assinalar a figura de Aleixo, compadre de Dedê:

Acudiu o compadre Aleixo, truculento, beduíno, barba de um dia renascendo de negros e grossos tocos, olho cúpido e marau, matraqueando o tamanco como o riso, uma grossa cambalheira de prata a prender o cebolão do relógio na bolsinha de lã, borlas de cor à mostra, tudo proclamando o pilorda mediano, nem lázaro nem farto, nem pobre nem rico. (RIBEIRO, 1958, p. 239).

Aleixo, a despeito do ar truculento aludido pelo narrador, é figura que mostra o costume prazenteiro do homem beirão de tratar com hospitalidade amigos e parentes. Assim ele procede com Dedê, acolhendo-o em sua casa e fazendo de tudo para proporcionar-lhe o máximo de conforto, embora, no ponto de vista deste, seja tudo muito precário e primitivo.

Por outro lado, a descrição lucidamente realista não se limita apenas a figuras em particular, como nos casos acima, estende-se ao conjunto das personagens anônimas que formam os figurantes da narrativas e aos hábitos cotidianos destas, revelados, por exemplo, numa prosaica visita à botica para comprar artigos medicinais:

Entrava gente, saía gente a aviar receitas de quotiliquê, pomada para as feridas, dois vinténs de basilicão, aquele vidrinho de iodo, santonina para as bichas, óleo de mamona para o senhor vigário que não obra há oito dias, pó para as pulgas, que esta farmácia era predilecta da arraia-miúda, o boticário as mais das vezes receitando e receitando melhor que o doutor. (RIBEIRO, 1958, p. 318).

Mas o tom por vezes risível ou bem-humorado da narrativa não permite esconder o panorama social de miséria em que vivem os habitantes da região, atingidos por pobreza extrema e por doenças diversas:

Sobre a tarde, quando iam para largar, estava à porta do hotel uma coluna cerrada de pedintes e necessitados. Os pedintes traziam sacola, mas os necessitados eram pobres mulheres vestidas de preto, ainda algumas com um lume inextinto de formosura na face macilenta, e velhos esqueléticos, gotosos, bronquíticos, comidos pela tuberculose, envoltos em velhos gabinardos. Diamantino mandou distribuir um conto de réis por aqueles náufragos da vida. O pior foi que em todos os burgos se repetia o painel doloroso. (RIBEIRO, 1958, p. 334).

O quadro descrito aproxima-se, assim, dos cenários humanos pintados ora por escritores do século XIX voltados para uma visão que buscava uma representação fiel da realidade vivida pelas camadas desfavorecidas da sociedade, ora por outros ficcionistas já do século XX, contemporâneos do autor, inclinados para uma escrita mais documental e até politizada como forma de registrar a vida crua e árdua de extratos igualmente desvalidos da população, seja no contexto brasileiro, seja no português.

Diante das exposições e análises propostas, acreditamos que é possível divisar, pelo menos em parte, haja vista o *corpus* limitado, as perspectivas estético-literárias dos dois autores discutidos. Procuramos aqui transmitir uma ideia, ainda que parcial, sobre o modo como se configurou o regionalismo em períodos distintos das histórias literárias brasileira e portuguesa, identificando-o, de forma mais específica, na produção de Franklin Távora e de Aquilino Ribeiro. Os aspectos levantados e averiguados mostram distinções consideráveis no tratamento de determinados temas, revelando idiosincrasias próprias dos contextos representados nos textos literários em estudo.

Enquanto Távora, com o seu projeto da “Literatura do Norte”, procurou reforçar os valores regionais a partir da exaltação de aspectos representativos da região que elegeu como palco de suas narrativas, a qual, sob sua perspectiva, agregava elementos capazes de transmitir os ideais nacionalizantes, Aquilino Ribeiro, por seu turno, buscou dar relevo à aldeia lusitana pelo viés da linguagem e da cultura dos habitantes de regiões mais remotas, nas quais destacam-se os instintos humanos mais primitivos.

Tendo em vista os projetos dos autores, podemos constatar que existem pontos que permitem aproximações e distanciamentos em suas produções, uma vez que atuam em coordenadas temporais e espaciais diversas. Além disso, levando em conta os aspectos discutidos no decorrer da análise, há que se considerar também que ambos nutriam um ideal nacionalizante, abordado através da representação de suas respectivas regiões.

Referências:

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 145-151.

ALMEIDA, Henrique. "Reconsiderações sobre a língua literária de Aquilino no romance «Terras do Demo»". **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 115/116, Maio 1990, p. 15-26.

CÂNDIDO, Antônio. “O regionalismo como programa e critério estético: Franklin Távora”. In: **Formação da Literatura brasileira**. 8ª ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

SIQUERIA, A. M. A. **O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora**. Tese. 2007. 235 f. (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TÁVORA, Franklin. **Lourenço**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1880.

_____. **O Matuto**: crônica pernambucana. Rio de Janeiro: Paris: h. Garnier, 1902.

_____. **O Cabeleira**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

LEAL, Barros Vinicius. Franklin Távora a dimensão nacional de um regionalista. **Revista da Academia Cearense de Letras**, ano LXXXIII, nº 39, 1978.

LEITE, Ligia Chiappini M. Do beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 15, 1995, p.153-159.

PAREDES, Marçal Menezes. A intersecção portuguesa no regionalismo brasileiro: os casos do gaúcho e do sertanejo. In: **Vestígios do passado: a história e suas fontes**. IX Encontro de História da ANPUH-RS.

RIBEIRO, Aquilino. Mina de Diamantes. In: **O Malhadinhas**. Lisboa: Bertrand, 1958.

VICENTINI, A. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e Cultura**. UFG, vol.10, n.2, jul. □ dez. 2007, p.187-196. Disponível em:
[www.revistas.ufg.br □ index.php □ fchf □ article □ ... □ 314](http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/.../314).

GUIMARÃES ROSA E WALTER BENJAMIN: UMA REFLEXÃO SOBRE A NARRATIVA

Gabriele Freixeiras de FREITAS⁶⁷
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O presente trabalho visa analisar os aspectos narrativos na obra de Guimarães Rosa, com base nos pressupostos teóricos encontrados no texto, *O narrador* (1936), de Walter Benjamin, no qual, o estudioso faz colocações acerca da narrativa clássica e a crise na narrativa contemporânea. Através de um diálogo reflexivo, objetivamos mostrar como algumas das características das narrativas condenadas à extinção por Benjamin, ainda se configuram nos romances modernos. Para tanto, nos aprofundaremos na obra *Grande sertão: veredas* (1956), destacando em que aspectos o texto de Rosa, se aproxima e distancia da proposta de Benjamin. Para fundamentar este trabalho, teremos como apoio o pensamento teórico de Antonio Candido (2002), Adorno (1983), Novaes (1991), dentre outros. Propomos com este artigo estimular a releitura da obra rosiana, estudá-la de modo mais profundo e sob novas perspectivas de análise da construção da narrativa.

Palavras-chave: Narrativa, Romance e Narrador

⁶⁷ Aluna de Mestrado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC.

Este ensaio se propõe a fazer um diálogo entre a obra *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967), e o texto “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936), de Walter Benjamin (1892-1940), no qual o estudioso faz colocações sobre a narrativa clássica e o empobrecimento das narrativas contemporâneas. Através de uma análise reflexiva sobre as colocações benjaminianas, pretendemos mostrar como algumas das características condenadas à extinção ainda se apresentam em romances modernos. Para tanto, traremos à discussão a obra *Grande sertão: veredas* (2001), destacando em que aspectos o texto de Rosa se aproxima ou se distancia em relação às propostas de Benjamin (1987).

Em um primeiro momento, Benjamin (1936) fala do distanciamento do narrador na contemporaneidade e que a dificuldade das pessoas de intercambiarem suas experiências seria um sinal de que a arte de narrar estaria em vias de extinção. Nessa visão um tanto pessimista sobre o futuro da narrativa, o estudioso aponta que uma de suas causas seria o fato de as ações das experiências estarem em baixa; ele utiliza a queda da qualidade do jornal como um indício desse baixo nível de comunicação.

Nesse pensamento, destacamos um trecho no qual podemos observar os traços de oralidade na linguagem do narrador e a presença de um interlocutor, para o qual suas vivências são transmitidas, ocorrendo o intercâmbio de experiências proposto por Benjamin: “O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória lhe contei.” (ROSA, 2001, p. 125).

Sobre o caráter oral de sua obra, o próprio Rosa (*apud* COUTINHO, 1991, p. 69) relata: “No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia.”.

Apesar dessa observação, devemos lembrar que a principal motivação da vida dos jagunços, em *Grande sertão: veredas* (2001), é a guerra, sendo esses conflitos narrados com vivacidade por Riobaldo.

E quando a guerra para o meu lado relambeu, feito repentina labareda dum fogo. Uns vieram. E os tiros, - deles, - bala batia e rebatia. (ROSA, 2001, p. 570).

Vi: o que guerrea é o bicho, não é o homem. (ROSA, 2001, p. 567).

O estudioso alemão reconhece que a figura do narrador estaria presente em dois grupos: o do camponês sedentário e o do marinheiro comerciante. Nesse aspecto, reconhecemos em Riobaldo um pouco de cada um desses narradores: ele é o viajante, aquele que vem de longe e tem muitas histórias para contar, e também o homem vivido, que conhece as histórias e tradições de um grupo e relata-as ao expectador: “No Buritimirim, Angical, Extrema de Santa Maria... Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado.” (ROSA, 2001, p. 43).

Podemos utilizar como exemplo outra de suas obras, apesar da marca do narrador estar presente em todas, seja o sedentário, ou mesmo o viajante. Na novela “Uma estória de amor”, da obra *Manuelzão e Miguilim* (1984), os personagens Simião Faço e irmão Januário são viajantes e narram para seus ouvintes curiosos a história de suas viagens: “Manuelzão, como os dois campeiros escutavam, não conseguia ser mais forte do que aquelas novidades. – “Estórias!” – ele disse, então. Pois, minhamente: o mundo era grande, mas tudo era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens.” (ROSA, 2006, p. 157).

Para Benjamin (1987), o senso prático é uma das características de muitos narradores natos. A transmissão de conselhos, informações úteis, ensinamentos e sugestões a seus leitores deve ser voltada para uma dimensão prática, “[...] seja num provérbio ou numa norma de vida, de qualquer maneira, o narrador é um homem que saber dar conselhos.” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Encontramos em Riobaldo esse narrador, aquele que informa, aconselha e ensina a partir de suas vivências – como identificamos nos trechos:

Quem muito se evita se convive. (ROSA, 2001, p. 24).

Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso. (ROSA, 2001, p. 41).

O mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão. (ROSA, 2001, p. 113).

Pois não é ditado: menino – trem do diabo? (ROSA, 2001, p. 27).

Sobre a novela “Uma estória de amor”, Guimarães Rosa, em entrevista, fala sobre o potencial de ensino a partir da narrativa:

“Uma estória de Amor” – trata das “estórias”, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob a forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma revelação. (ROSA *apud* COUTINHO, 1991, p.).

De acordo com o pensamento benjaminiano, dar conselhos seria hoje algo antiquado, pois as experiências estão deixando de ser comunicáveis.

O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. (BENJAMIN, 1987, p. 200-01).

Se, para o estudioso, o senso prático de informações úteis advém da capacidade de aconselhar a partir da sabedoria baseada nas experiências, “[...] e tudo isso é o que esclarece a verdadeira narrativa” (BENJAMIN, 1987, p. 200), então, podemos dizer que estamos descrevendo o narrador de *Grande sertão: veredas* (2001):

Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo mundo... Eu quase não sei nada. Mas desconfio de muita coisa. (ROSA, 2001, p. 31).

De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje, vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. (ROSA, 2001, p. 115).

Como não reconhecer a sabedoria nesse narrador? Riobaldo é um homem repleto de vivências e sabedoria popular, “[...] retirada da própria experiência ou relatada pelos outros” (BENJAMIN, 1987, p. 201), caráter reforçado pelo próprio Benjamin como preponderante para a construção de uma narrativa. Com esse pensamento concorda Todorov, quando fala dos homens-narrativas, revividos em obras como *Sagarana* (1946), de antigas linhagens de *Mil e uma noites*: “Se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu a suprema consagração: contar é igual a viver. O exemplo mais evidente é o de Sherazade ela própria, que vive unicamente na medida em que pode continuar a contar...” (TODOROV *apud* NOVAES, 1991, p. 127).

É incontestável a vinculação do romance com o livro e, logo, com a criação da imprensa – seria esse caráter que distinguiria, para Benjamin, o romance da epopeia clássica. Podemos refletir um pouco mais a partir do que nos diz Benjamin (1987, p. 201): “O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta.”.

Será que podemos dizer isso de todos os romances? E do *Grande sertão* (2001)?

A obra (toda ela) é um exímio trabalho de recuperação da oralidade, e isso ocorre porque é um relato de vivências do próprio narrador, caráter reforçado pelo excelente trabalho com a linguagem elaborado por Guimarães Rosa: “Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não... Melhor se arrepare: pois, num chão e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata?” (ROSA, 2001, p. 27).

Sobre a oralidade na linguagem rosiana, assevera Arrigucci (1994, p. 13): “Um idioma maleável feito de compensações, em curso de contínua oralidade, com largo aproveitamento de materiais lingüísticos mais heterogêneos.”

O caráter regionalista da obra, de narrativa que bebe da tradição de um povo e assim alimenta o romance, só reforça a valorização da linguagem, da cultura e do folclore.

Quanto ao fato de o romance não alimentar a oralidade, tomamos como exemplo a própria literatura de cordel, que se vale de diversas fontes, como a história, notícias e romances famosos; essa literatura toma emprestado dos romances clássicos, adaptando-os a seu tipo de narrativa e repassando ao popular.

Tratando de Guimarães, podemos apontar muitos exemplos de como esses “causos” são repassados oralmente, alimentando a narrativa oral. O conto “Conversa de bois”, que compõe a primeira obra do autor, *Sagarana* (1984), é um exemplo disso; nele, a história é contada, inicialmente, por uma irara, e, a partir de então, por Manuel Timborna. No trecho que se segue, Manuel conta como conseguiu o relato da irara e como seu interlocutor se propõe a recontar a história, enfeitando, configurando o intercâmbio de experiências:

– Ora, ora!...Esses é que são os mais! Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu.

– Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...

– Feito! Eu acho que assim até fica mais merecido, que não seja. (ROSA, 1984, p. 303).

Maneira seja, pôde instruir-se de tudo, bem e bem. E tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, - Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio bisbilhotar, de demasiado perto, acerca do bentinho azul que usa no pescoço, - ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração. (ROSA, 1984, p. 306).

Notamos, assim, que, talvez, nem todos os romances procedam da ou alimentem a narrativa oral, mas, no que concerne à obra rosiana, podemos afirmar que é uma verdadeira confluência e que possibilita essa troca.

Escrito vinte anos depois dos pressupostos de Benjamin (1987), *Grande sertão: veredas* (2001) mostra-se de uma excelência narrativa que supera muitos de seus antecessores. O costurar entre suas narrativas só confirma o caráter rapsódico dessa obra. É mais do que a narrativa de um passado, é a história dentro da história. A narrativa de Riobaldo se configura de forma intercalada pela lembrança e pelas histórias que ele ouviu em suas andanças pelo sertão.

Mire veja: se me digo, tem um sujeito, Pedro Pindó, vizinho daqui mais seis léguas, homem de bem, por tudo em tudo, ele e a mulher sempre sidos bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtêi – nome moderno, é o que o povo aqui apreciêia, o senhor sabe. (ROSA, 2001, p. 29).

Nesse trecho, observamos a sobreposição da narrativa oficial por outra história, a qual Riobaldo ouviu e assim relata a seu interlocutor. Ao que parece, Guimarães, através de suas inovações na linguagem e na narrativa, revigora as narrativas apresentadas até então.

Sobre essa inovação, considera Novaes (1991, p. 256): “Trata-se da inovação gerada pela peculiar natureza do ato de contar rosiano, aquele que é próprio do *homo ludens*.”. Segunda a autora, o *homo ludens* está presente nos rapsodos, aedos e jograis do mundo antigo e permanece encarnado nos cantadores populares, os quais perpetuam a herança folclórica de cada nação.

Em seu texto, Benjamin (1987) sugere que a obra de Leskov (1831-1895) apresentaria todos os requisitos necessários para uma narrativa, características essas que estariam se extinguindo atualmente. Seriam alguns desses aspectos:

- a) o conselho tecido na narrativa, tendo como essência a sabedoria;
- b) metade da arte narrativa está em evitar explicações;
- c) o fato de não haver imposições ao leitor no contexto psicológico, o que deixa o leitor livre para interpretar a obra como quiser;
- d) a narrativa, mesmo muito depois, ainda é capaz de se desenvolver e renuncia às sutilezas psicológicas, para melhor assimilação da história;

e) a narrativa como forma artesanal de comunicação, na qual se imprime a marca do narrador, com a autoridade da morte, que dá origem à narrativa

Baseando-nos nesses aspectos, conforme surgem no texto benjaminiano, refletiremos sobre a forma como se apresentam na obra de Guimarães Rosa.

Segundo Benjamin (1987), foi na ascensão da burguesia que o romance encontrou ambiente favorável a seu desenvolvimento, e seriam os elementos referidos os responsáveis por tornar a narrativa, aos poucos, arcaica. A imprensa “[...] é tão estranha à narrativa como o romance” (BENJAMIN, 1987, p. 202) e seria a responsável pela crise do romance.

A criação da imprensa não deve ser vista como um marco decisivo para a extinção da narrativa; ela proporcionou maior divulgação e acessibilidade e permitiu que se formassem sistemas literários. Assim como a necessidade da oralidade – caráter oral o âmago da epopeia clássica – marca os séculos que precedem ao romance, justificando-se essa característica pela falta de outros meios mais práticos para o registro e repasse de uma narrativa, a imprensa surgiu para atender a um determinado objetivo: informar. Seguindo uma estrutura e formato marcados para esse gênero, admitimos que houve uma queda em sua qualidade e no comprometimento no último século, o que, para Benjamin, seria mais um dos aspectos que levaram a narrativa a um colapso.

Ao falar sobre a essência da informação, na sexta seção de seu texto, Benjamin (1987) salienta que, antes, havia interesse maior pela informação que veio de longe, contida na tradição; hoje, porém, haveria interesse maior pelas informações de verificação imediata, o que provocaria desvalorização pelo que vem de longe e, em alguns aspectos, pela tradição.

No que se refere à obra de Rosa, podemos reforçar a valorização da tradição, a presença do próprio interlocutor, um homem que veio da cidade colher dados, histórias, “causos” e registrá-los, como fez o próprio Guimarães, coletando traços da cultura popular, falares, mitos, hábitos e folclores e dando continuidade à tradição regionalista, encontrada nos primeiros românticos, como José de Alencar, e tão bem trabalhada em escritores das demais gerações, como Simões Lopes Neto, Euclides da Cunha e Graciliano Ramos.

Segundo Benjamin (1987, p. 203):

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. O extraordinário e o miraculoso são narrados com maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor.

Ele é livre para interpretar como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.

Não poderíamos descrever melhor o mistério e o não saber que ronda toda a história de Riobaldo. A narrativa não está entregue, mas dá ao leitor liberdade para especular sobre os acontecimentos. Uma verdadeira incógnita na obra é o não saber se Riobaldo fez ou não o pacto com o diabo, quando o invocou nas Veredas Mortas. Toda a situação do pacto é ambígua, pois, logo após o pacto, Riobaldo é bem-sucedido em sua travessia do Sussuarão, mas, ainda assim, resta uma dúvida quanto ao fato de o pacto ter realmente acontecido e quanto à existência do diabo: “Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia dever, então era eu mesmo, este vosso servidor.” (ROSA, 2001, p. 26).

Para Benjamin (1987), a verdadeira obra narrativa não se entrega, mas conserva suas forças e a capacidade de desenvolvimento, podendo, como a obra de Guimarães, depois de longos anos, gerar inúmeras surpresas. Até hoje, a crítica literária se debruça sobre a obra de Guimarães Rosa, e suas narrativas são capazes de suscitar espanto e reflexão, o que não seria possível quando se trata da informação, pois seu valor estaria na novidade imediata e na possibilidade de verificação.

Baseando-nos nas colocações avaliadas até o momento, podemos dizer que a obra rosiana está de acordo com as características propostas por Walter Benjamin para a formação de uma verdadeira narrativa. *Grande sertão* (2001) é um relato de vivências, logo, procede da tradição oral; o narrador aconselha e ensina, característica advinda da sabedoria; a obra, mesmo sendo antiga, não se entrega, mas pode ser renovada; o leitor é livre para interpretá-la, “[...] e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.” (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Outro aspecto determinante, para o estudioso alemão, da validade da narrativa, seria a renúncia ao psicologismo, o que permitiria a melhor memorização das histórias, para que, dessa forma, possa-se recontá-las, tecendo-se, assim, uma rede em que está guardado o dom narrativo.

Apesar de ser uma narrativa em primeira pessoa, que nos permite entrar na percepção do narrador, podemos dizer que, em nenhum momento, a obra perde com isso. Acompanhamos os pensamentos, reflexões, questionamentos e sentimentos de Riobaldo, mas tal essa forma de contar, de forma alguma, desautoriza a qualidade de sua narrativa; na verdade, permite que o personagem torne-se mais marcante em nossa memória.

Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele...Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. (ROSA, 2001, p. 37).

A narrativa é uma forma artesanal de comunicação: “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Dessa forma, imprime-se, na narrativa, a marca do narrador como um artesão que trabalha sua obra. Alguns narradores, porém, preferem iniciar sua história contando como tomaram conhecimento dela, exceto nos casos de narração autobiográfica.

Assim se passa a narrativa de *Grande sertão*: Riobaldo conta sua vida, as aventuras como jagunço e seu amor por Diadorim. Assim como o narrador de Benjamin, Riobaldo é um artesão que vai moldando sua obra, construindo sua narrativa. Na primeira parte da obra, esse aspecto fica mais claro: “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desmendo. Mas não é por disfaçar, não pense. [...] Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar.” (ROSA, 2001, p. 114).

Riobaldo deixa sua marca na narrativa – a qual se constrói na arbitrariedade, não segue um tempo cronológico, mas o fluxo das lembranças do jagunço: “Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rara importância. [...] Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto.” (ROSA, 2001, p. 115).

Sobre a marca narrativa desse artesão e como ela se apresenta, assevera Novaes (1991, p. 261):

Assim os fatos, que fragmentariamente vão fluindo ao nível da memória e da palavra de Riobaldo, não valem apenas pela revelação do episódio que estrutura caoticamente a intriga, mas principalmente pelas veredas que abrem em direção à problemática essencial do livro: a investigação da condição humana.

Para reforçar seu pensamento, Benjamin (1987) apresenta a fala de Valéry, em que este faz uma observação: “[...] dir-se-ia que o enfraquecimento nos espíritos da ideia de eternidade coincide com uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado.” (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1987, p. 207).

A transformação da forma como se trata a morte seria um dos fatores que acarretariam a extinção da narrativa; a perda da consciência coletiva, ligada à morte, está, segundo o estudioso alemão, sendo acelerada pela sociedade burguesa. Antes, morrer era um episódio público; na sociedade burguesa, tornou-se segregativo, e evita-se o espetáculo da morte. O momento da morte

assume o instante de uma experiência transmissível. Ao agonizante, é conferida uma autoridade e respeito no que é compartilhado, sendo identificada na origem dessa narrativa tal autoridade.

Não se pode contestar o fato social da segregação da morte na sociedade burguesa. Mas, voltando-nos para a obra literária, identifica-se, ainda, a morte como momento compartilhado com os próximos e o respeito pela experiência de vida do convalescente.

Reunidos em volta, ajoelhados, agente segurava uns couros abertos, para proteger a morte dele. Debruçando por debaixo dos couros, podia-se ver o fim que a alma obtém do corpo. (ROSA, 2001, p. 95).

Esses trechos mostram a forma como o narrador apresenta a morte de Medeiro Vaz a seu interlocutor e como a morte é compartilhada com o bando. Primeiramente, Riobaldo dedica parte de sua narrativa à descrição da história do moribundo, exaltando suas qualidades e glórias; posteriormente, mostra como, no momento da morte, é conferida a autoridade, assumindo-se o caráter de uma experiência transmissível entre o narrador, o bando de jagunços e o ouvinte. Essa atitude descritiva proporciona ao leitor toda a autoridade que pode ser compartilhada no momento da morte.

Benjamin (1987, p. 214) afirma que: “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo [...] [e] é a imagem de uma experiência coletiva.”; imagem essa recorrente em toda a narrativa do *Grande sertão* (2001): o relato do jagunço resgata as camadas artesanais, o bando é a coletividade, cada decisão é tomada pensando na coletividade. Nos trechos a seguir, Riobaldo fala de seus companheiros:

Olhe o senhor: aqui, pegado, vereda abaixo, o Paspe – meeiro meu – é meu. Mais légua, se tanto, tem o Acauã, e tem o Compadre Ciril, ele e três filhos...Depois maus: o João Nonato, o Quipes, o Pacamã-de-Presas. O Fafafa tem uma eguada. Ele cria cavalos bons.

Inimigo vier, agente cruza chamado, ajuntamos: é hora de um bom tiroteio em paz [...] (ROSA, 2001, p. 40).

Ao falar de coletividade, não nos referimos apenas ao bando, sobre o qual narra Riobaldo, mas também à interação entre narrador e ouvinte, que permite “[...] a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Sobre esse aspecto na obra rosiana, comenta Novaes (1991, p. 256) que

[...] o narrador rosiano assume o ato de narrar como um gesto de fraternal comunicação humana. Ele vem contar coisas da espantosa/natural aventura humana no mundo. Não vem para denunciar desventuras, mas para permitir a todos que participem da experiência narrada, seja pela emoção, pela alegria ou pela piedade.

Segundo Benjamin (1987, p. 201), “[...] a origem do romance é o indivíduo isolado”; assim, o romance segrega. Não contestaremos aqui o caráter de inadequação do indivíduo em um mundo que não é capaz de atender a seus anseios, no qual a essência não está mais presente, o que, por isso mesmo, fá-lo lançar-se ao mundo em busca de aventuras.

Contudo, o narrador do *Grande sertão* (2001) valoriza essa coletividade; apesar de uma busca infrutífera por uma totalidade que não é mais possível, sua narrativa tem raízes no povo, tornando-se a imagem de uma experiência não apenas individual, mas coletiva.

Para Novaes (1991), na obra *Sagarana* (1984), ocorre uma retomada do “contador de estórias”, um homem-coletivo, que teria sua origem na epopeia clássica. Para exemplificar sua ideia, a estudiosa utiliza o trecho inicial do conto “O burrinho pedrês”, que não se aprisionaria nos limites rígidos do individualismo; ao contrário, seria identificada na obra a palavra anônima e coletiva: “O narrador rosiano assume o ato de narrar como um gesto coletivo de fraternal comunicação humana.” (NOVAES, 1991, p. 257).

Em suma, podemos identificar, na obra *Grande sertão: veredas* (2001), o narrador que Benjamin diz estar entrando em extinção. Aliás, toda a obra de Guimarães Rosa é a intensa demonstração de riqueza narrativa, repleta dos pressupostos especificados por Benjamin como não possíveis de serem atingidos em um romance moderno.

Concordamos com Benjamin (1987), quando afirma que houve e continua havendo um empobrecimento no exercício narrativo, em decorrência da redução das trocas de experiências de comunicabilidade, fruto de diversos aspectos históricos e sociais do século em que vivemos. Contudo, como mostramos neste breve ensaio, encontramos, na obra de Rosa, aspectos que conseguem valorizar, superar e desenvolver a narrativa contemporânea.

Referências:

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: Textos Escolhidos*. Tradução de Modesto Carrone. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ARRIGUCCI, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Revista Novos Estudos**. CEBRAP, n. 40, 1994. p. 7-29.

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*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o "Homo Ludens". *In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 256-263. (Fortuna Crítica)

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Diálogo com Guimarães Rosa. *In: COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **Manuelzão e Miguilim**/ João Guimarães Rosa. – 9ª Ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

HOMOAFETIVIDADE NA INFÂNCIA NA NARRATIVA LITERÁRIA BRASILEIRA

Benedito Teixeira de SOUSA
Fernanda Maria Abreu COUTINHO (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: A produção brasileira na literatura de temática homoafetiva passou ao longo do século XX por uma significativa evolução quantitativa e mesmo qualitativa. Ainda assim, a abordagem do tema envolvendo personagens na infância e/ou pré-adolescência continua bastante rarefeita na criação literária brasileira. Após um levantamento do que já se produziu em nossa literatura com a homoafetividade na infância sendo diretamente ou mesmo sutilmente abordada nos textos, a partir da publicação de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, em 1888, selecionamos quatro narrativas por meio das quais analisamos como as personagens literárias em idade infantil vivem situações de desejo homoafetivo: o próprio *O Ateneu*; *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado; *Dona Sinhá e o filho padre* (1964), de Gilberto Freyre; e *Limite branco* (1970), de Caio Fernando Abreu. Verificamos as representações de poder surgidas a partir de contextos em que a criança se apresenta envolvida nesse tipo de relação, seja nas interações entre as personagens, adultos e crianças, ou de acordo com

o contexto apresentado (família, escola, igreja, rua) e ainda no que toca à própria linguagem literária utilizada pelos ficcionistas. Para subsidiar a análise, trabalharemos os conceitos de infância, sexualidade, homoafetividade, poder (segundo Michel Foucault), com base no aparato teórico a respeito das personagens literárias.

Palavras-chave: Infância. Homoafetividade. Poder. Personagens. Literatura brasileira.

Sérgio, de *O Ateneu*, José Maria, de *Dona Sinhá e o filho padre*, Maurício, de *Limite branco*, os garotos de rua do bando dos *Capitães da areia* são personagens masculinas ainda em idade infantil, da literatura brasileira, que aparecem envolvidas em situações que configuram manifestações de desejos homoafetivos. Diante de tal constatação e considerando a literatura um instrumento privilegiado de representação da realidade, seja para reproduzi-la com o máximo de fidelidade ou para subvertê-la em variados graus, seja para reforçar as visões opressoras da sociedade sobre crianças e indivíduos homoafetivos ou para estimular a reflexão sobre essa mesma opressão, convém verificar como essas personagens e seus desejos são apresentados nas narrativas.

A infância carrega em sua história, pelo menos desde as sociedades ocidentais da era clássica, uma imagem que remete a uma alteridade, um Outro inferior, incompleto, sempre numa perspectiva de transição, de passagem para a etapa que realmente importa, a fase adulta da vida. Tendo como base a perspectiva trazida pela Nova História e pela História das Mentalidades, verificamos que, em algumas épocas mais, como na modernidade, em outras menos, como na Idade Média, a infância sempre carregou uma série de interditos à livre manifestação de suas especificidades, embora se tenha em mente ser ela uma construção cultural.

Entre elas, a sexualidade talvez estivesse no panteão dos aspectos que mais deveriam ser negados ou, no mínimo, reprimidos. Quando trazemos para dentro desse conceito de sexualidade a ocorrência de desejos homoafetivos, então, vemos duplicado, e por que não dizer triplicado, o espectro do poder disciplinador e opressor sobre os indivíduos, pois ao Outro infantil e sexual, soma-se o Outro homoafetivo, também alvo de um manancial de restrições e de práticas persecutórias ao longo da História.

Ser criança nas sociedades ocidentais é ser inferior, pois a completude da adultez ainda não chegou e, portanto, é preciso formar um cidadão adulto de bem, livre de vícios e de perversões de todo o tipo, por intermédio de um amplo esquema de vigilância, que passa pela família, pela escola, pela igreja e pelos consultórios de médicos, psicólogos e outros especialistas.

Cultivar desejos sexuais e mais especificamente desejos homoafetivos na infância ou é prejudicial à formação cidadã, ou é pecado, ou é uma anormalidade que precisa ser tratada por especialistas. Essa mentalidade está tão impregnada no imaginário ocidental que até mesmo a literatura, com sua licença para ficcionalizar e subverter a realidade, mantém em seu discurso, mesmo com objetivos diversos, como já apontamos, uma visão que carrega todo um histórico de interditos e repressão sobre esse tipo de circunstância.

Esses mecanismos de controle quase sempre ficaram sob o comando de instituições que se uniram em prol de objetivos comuns, entre eles o de formar adultos “normais” no que diz respeito à sexualidade. Essas instituições são: a família, a escola, a igreja, o Estado e a Medicina, e, nesta última, incluem-se áreas afins como a Psicologia e a Psiquiatria. Nas narrativas que ora analisamos, as personagens e seus desejos homoafetivos estão, de algum modo, submetidos ao poder disciplinador inseparável desse aparato institucional.

Mesmo com a quebra de paradigmas acarretada pela rápida evolução tecnológica, principalmente nas comunicações – vide o poder da televisão e, mais recentemente, o da Internet sobre as crianças – esse conjunto de forças institucionais continua, de algum modo, delineando o processo de formação infantil. Não por acaso, Neil Postman, em *O desaparecimento da infância* (2011), defende a escola como a saída ainda possível para se contrapor ao processo já em andamento de desaparecimento do mundo infantil, tendo em vista a quebra das barreiras que separavam completamente, ou pelo menos tentavam, o mundo das crianças do mundo dos adultos.

A trajetória que a imagem dos indivíduos homossexuais carregou ao longo do tempo também é fundamental para compreendermos de que forma a literatura funcionou e ainda funciona como registro dessas mentalidades. De condição parcialmente aceitável, nas sociedades clássicas, quando ainda não existia o perfil do homossexual criado pela Medicina no século XIX, e que perdura, em grande parte, até hoje, o indivíduo homoafetivo ocidental foi, primeiramente, repudiado pela família patriarcal heteronormativa e reprodutiva, pela religião e, conseqüentemente, pela pedagogia cristã, depois pelo aparato estatal punitivo, pela Medicina e sua patologização da homossexualidade, incluindo aqui as concepções da Psicanálise. Alie-se tudo isso à condição da criança que não deve saber nada de sexo e temos o sujeito infantil homoafetivo, triplamente reprimido.

Verificamos que, para além de a condição homossexual ser definidora do perfil dos indivíduos homoafetivos, impondo-se, inclusive, sobre sua condição de sujeito social, há uma questão de gênero que envolve a temática e que ainda está presente em sociedades profundamente caracterizadas pelo modelo patriarcal, como a brasileira, e mesmo nos lares onde cada vez mais as mulheres ocupam o papel de provedoras. Antes de ser o homossexual anormal em oposição ao normal heterossexual, o indivíduo é ativo ou passivo quanto ao desejo homoafetivo.

A distinção entre ativos e passivos já era elaborada desde a sociedade grega clássica, cabendo aos últimos uma imagem depreciativa, tendo em vista que eram identificados, da mesma maneira que as mulheres, como objetos disponíveis ao prazer do homem, ainda que nessas sociedades as relações homoafetivas fossem vistas e aceitas menos como uma fonte de prazer sexual do que como um processo necessário à formação dos cidadãos. Consoante K. J. Dover, em *A homossexualidade na Grécia Antiga* (2007), podemos apreender que, desde cedo, os meninos eram preparados para confirmarem sua potência viril e de dominação em relação ao sexo feminino e, conseqüentemente, ao indivíduo masculino que se submetia à postura passiva.

Essa divisão de papéis sexuais, e por que não dizer também sociais, pode ser identificada nas representações literárias das personagens que ora analisamos. Recorremos aqui à percepção de Jurandir Freire Costa, em *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo* (1992), de que a ficção literária é uma das grandes responsáveis pela consolidação da figura mítica do homossexual nas sociedades ocidentais, no intuito de comentar, brevemente, a evolução da literatura de temática homoerótica. Desde a *Ilíada*, passando pelos tipos homossexuais atormentados de Gide e Proust, no século XIX, pelo *Bom-crioulo* (1895), de Adolfo Caminha – obra considerada referência no tratamento do assunto pela literatura brasileira –, por *Grande sertão: veredas* (1956), obra-prima de Guimarães Rosa, em que Riobaldo imagina viver um amor pecaminoso por Diadorim, poderemos destacar que a imagem de anormalidade que a condição homossexual ganhou da religião, da pedagogia e da Medicina, ao longo do tempo, continua presente em textos mais recentes, inclusive nas narrativas confessionais, regidas pela subjetividade, portanto, que caracterizam a literatura contemporânea, como em *Limite branco*.

Em se tratando de personagens infantis homoafetivas podemos identificar nelas o mesmo sentimento de interdito que marca a grande maioria das obras literárias que tratam do homoerotismo. Não é difícil perceber que as personagens e seus desejos eróticos estão quase

sempre submetidos a mecanismos de poder com vistas a reprimi-los e confiná-los ao silêncio que quase sempre os caracterizou.

Na obra de Raul Pompéia, escrita e publicada no fim do século XIX, o protagonista Sérgio, então com 11 anos, é deixado pelo pai no Ateneu, internato que abrigava os filhos da classe média alta fluminense e de outros locais do País. A nova vida significaria para o menino um marco em sua transição da infância para a adolescência, incluída nesta transição suas primeiras experiências homoafetivas. Em *Capitães da areia*, de Jorge Amado, podemos verificar, mesmo que tangencialmente, como as relações homoafetivas eram vividas e aceitas ou não aceitas pelos garotos de rua que compunham o bando atuante nas ruas de Salvador nas primeiras décadas do século XX. Já na primeira obra ficcional de Gilberto Freyre, *Dona Sinhá e o filho padre*, o narrador nos apresenta as angústias e dificuldades do garoto José Maria. Criado para ser padre e superprotegido pela mãe viúva, sofre a rejeição dos adultos e também de seus pares, as crianças, por ser frágil e ter trejeitos delicados.

Primeiro romance de Caio Fernando Abreu, escrito quando este tinha apenas 19 anos, na década de 1960 e publicado pela primeira vez em 1970, *Limite branco* traz como personagem principal Maurício. Criança fechada e em constante devaneio, Maurício sente as primeiras atrações homoafetivas pelo primo mais velho Edu, tem as primeiras sensações de atração homoerótica pelo corpo masculino de Zeca, empregado da fazenda da família, e, mais tarde, já na adolescência, conhece Bruno, colega de escola por quem também sutilmente se percebe a manifestação desse desejo. Nas quatro narrativas, infância, sexualidade e homoafetividade são apresentadas em condições de alteridade.

Colin Heywood, em *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente* (2004), destaca a prioridade que a fase adulta sempre teve nas mentalidades das sociedades ocidentais. Até a Idade Média, de acordo com Philippe Ariès, em *História social da criança e da família* (2011), não havia uma separação clara entre crianças e adultos, sendo manifestações infantis de cunho sexual, até certo ponto, consideradas normais pela sociedade. Foi somente, a partir da modernidade, com a mudança dos hábitos da educação e de saúde, e o estabelecimento de um novo comportamento dos adultos em relação às crianças, que o sexo passou a ser considerado um perigo para a formação dos pequenos seres humanos.

Todos os dispositivos repressivos e moralistas, com destaque para a escola, aperfeiçoados na era moderna, de acordo com Michel Foucault, em *História da sexualidade I: a vontade de saber* (1988), foram responsáveis pelo silêncio e pelo interdito que marcou e ainda marca as experiências afetivo-sexuais durante a infância.

A grande indagação que ainda hoje persiste nos estudos que tratam da questão da homossexualidade é como surgem nos seres humanos o desejo homoafetivo. Sem explicações consolidadas, seja pelo aspecto biológico, social ou cultural, o fato é que é uma prática que existe desde as mais remotas civilizações. O que mudou e continua mudando é o grau de restrição imposto a esse tipo de relação.

João Silvério Trevisan, em *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* (2011), enfatiza que o principal tratamento recomendado para os indivíduos invertidos sexualmente era um cuidado reforçado na educação das crianças. As escolas e internatos eram alvo de uma verdadeira cruzada moral, destinada a interditar qualquer tipo de manifestação de natureza homoerótica.

Todo esse rápido resgate histórico das mentalidades sobre as práticas afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sexo nas sociedades ocidentais é fundamental para que possamos traçar um perfil da imagem que se produziu e que foi registrada pela literatura brasileira em prosa em relação às pessoas que têm comportamentos afetivos e eróticos com outras do mesmo sexo. Uma imagem ainda carregada pelo paradigma médico moral do tratamento dado à homossexualidade ao longo da história ocidental, conforme avalia Dário de Js. Gomes Sánchez, em *Perversos, bichas e entendidos: identidade homossexual do romance latino-americano* (2012).

A princípio, podemos destacar que o fator anormalidade continua presente nas narrativas, em maior grau (*O Ateneu, Capitães da areia e Dona Sinhá e o filho padre*) e menor grau (*Limite branco*), mesmo com a mudança temporal. Podemos verificar o poder atuando sobre e através das relações homoafetivas em idade infantil vividas pelas personagens da literatura brasileira, nas quais o discurso da verdade é quase sempre o da proibição, no que diz respeito à sexualidade desviante da heteronormatividade. Essa verdade surge e se consolida graças a uma gama de coerções e produção de poderes.

Não o poder supremo, soberano, que parte de cima para baixo, de forma unilateral, o poder da lei e do direito, mas um poder ou poderes que se sobressaem menos de forma vertical do que

horizontal, menos suntuoso e mais capilar. O poder que Michel Foucault também designa por disciplinar, normalizador, que age em cadeia, materializado em micro poderes, nem por isso menos eficientes e impactantes, e impregnados de uma verdade discursiva sobre a sexualidade – apanágio dos adultos e tendo como sujeitos admitidos, um homem e uma mulher, jamais duas pessoas do mesmo sexo.

Adotamos em nossa análise, basicamente, a classificação das personagens literárias estabelecida por E. M. Forster, em *Aspectos do romance* (1969), e, posteriormente, explicitada por Antonio Candido, em “A personagem do romance” (texto incluído em *A personagem de ficção*, 2005). Tendo por base a psicologia das personagens de uma ficção, elas seriam divididas em “planas” e “redondas” ou “esféricas”. As primeiras são apresentadas na narrativa relacionadas a uma única ideia ou a uma pequena quantidade de ideias e qualidades. Também podem ser chamadas de “tipos” e, num caso mais extremo, de “caricaturas”. Já as segundas não são claramente delimitadas em suas características, mas dotadas de uma complexidade psicológica mais profunda, capazes de surpreenderem o leitor de maneira convincente.

Em nosso *corpus*, mesmo em se tratando de personagens infantis ou em transição para a adolescência, e, portanto, dificilmente inclinadas a uma densidade psicológica demasiado complexa, constatamos, a presença de personagens esféricas, ou seja, com uma grande densidade psicológica. É o caso de Sérgio, de *O Ateneu*; e Maurício, de *Limite branco*. Quanto a José Maria, de *Dona Sinhá e o filho padre*, consideramos tratar-se de uma personagem plana com tendência a esférica, ainda que os conflitos religiosos e sexuais sejam bastante explorados pelo narrador. Essas três personagens podem ainda ser classificadas como tendo um papel principal nas narrativas, são as protagonistas. Já as personagens de *Capitães da areia* envolvidas em situações que denotam a presença de desejos homoafetivos, Boa-Vida, Gato, Almiro e Barandão, são completamente planas e desempenham um papel secundário na narrativa, são adjuvantes. Ainda assim, mesmo planas e secundárias, as situações nas quais surgem as manifestações de poder sobre os desejos homoafetivos dessas personagens são representativas para nossa pesquisa.

Elencamos a seguir alguns aspectos principais relacionados à infância, sua sexualidade e homoafetividade, impregnados de relações de poder, que conseguimos apreender entre as personagens infantis das narrativas literárias selecionadas para o nosso *corpus*.

1. A exigência de ser viril e sempre adotar uma postura de dominação em relação ao sexo feminino e, conseqüentemente, a condutas assemelhadas, como os indivíduos efeminados e passivos nas relações homoafetivas, desde a mais tenra infância, são bem claras entre as personagens.
2. A moral religiosa é um dos, se não o principal fator, que intervêm sempre negativamente nos conflitos relacionados aos desejos sexuais homoafetivos das personagens.
3. Com exceção de *Capitães da areia*, onde a rua é o espaço principal de atuação das personagens na narrativa, os demais textos apresentam a escola como espaço primordial para a ocorrência da homoafetividade infantil. Ao contrário de apenas controlar o aparecimento de tais desejos, o ambiente escolar parece estimular sua ocorrência, ainda que envolta em todo tipo de opressão.
4. Como afirma Foucault, os poderes disciplinares e normalizadores emanam de todas as direções, de forma horizontal, e verificamos em todas as quatro narrativas aqui analisadas, que eles podem partir da própria personagem envolvida em relações homoafetivas. Eles aparecem como uma espécie de autocensura e auto repressão.
5. Os vínculos homosociais nos contextos que possibilitam a reunião de um grupo de crianças do sexo masculino são claramente perceptíveis nas narrativas. Esses vínculos embutem dois aspectos contrastantes: uma grande probabilidade de surgirem desejos homoeróticos e um premente pânico homossexual.
6. A provisoriade é o que caracteriza geralmente a ocorrência do desejo homoafetivo, principalmente pelo envolvimento de personagens ainda na infância e, portanto, cujas perspectivas ainda se encontram no âmbito da formação e consolidação de suas identidades sexuais e afetivas. Ou seja, a atração homoerótica é apenas passageira.
7. O trágico e o fracasso são dois aspectos que, mesmo indiretamente, acabam por ser o destino das relações homoafetivas identificadas nas narrativas.

Em nossa análise, foi também de grande importância avaliar como os autores das referidas obras tratam, em termos da linguagem utilizada, a questão da homoafetividade infantil. Nas primeiras narrativas, em ordem cronológica, de 1888 (*O Ateneu*), 1937 (*Capitães da areia*) e 1964 (*Dona Sinhá e o filho padre*) – sendo esta última ambientada no século XIX – verificamos que,

apesar da maior objetividade com que o tema é tratado, predomina – e não podemos concluir que seja ou não proposital – a reprodução dos estereótipos que caracterizam as variadas visões sobre o indivíduo homoafetivo, com o agravante de serem personagens ainda na infância. Ainda que o objetivo seja estimular a reflexão sobre o assunto, as concepções negativas predominam. Já em *Limite branco*, de 1970, narrativa caracterizada por ser mais subjetiva no tratamento do tema, e mesmo que a introspecção, o silêncio e os conflitos psicológicos da personagem sobressaíam quando se trata de abordar os desejos homoafetivos, o que não deixa de ser um aspecto negativo, a narrativa deixa mais em aberto os pontos de vista que podem ser adotados sobre a temática da homoafetividade na infância.

Referências:

ABREU, Caio Fernando. **Limite branco**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

AMADO, Jorge. **Capitães da areia**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

DOVER, K. J. **A homossexualidade na Grécia Antiga**. Tradução de Luís Sérgio Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13 ed. São Paulo: Graal, 1988.

_____. **Vigiar e punir: história da violência das prisões**. Tradução de Raquel Ramallete. 35. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008

FREYRE, Gilberto. **Dona Sinhá e o filho padre**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1964.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Volume VII**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância**: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Tradução de Suzana Menescal de Alencar Carvalho. Rio de Janeiro: Graphia, 2011.

SÁNCHEZ, Dario de Js. Gómez. **Perversos, bichas e entendidos**: identidade homossexual no romance latino-americano. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 8. ed. São Paulo: Record, 2011.

JOSÉ SARAMAGO E O ROMANCE (NÃO) HISTÓRICO

Denise Noronha LIMA
Odalice de Castro SILVA (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Geralmente consideram-se históricos os romances de José Saramago (1922-2010) que se incluem na sua fase “da estátua” (SARAMAGO, 2013), ou seja, até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). A presença da História em sua obra, sob vários aspectos, serve de justificativa para a crítica quanto a essa classificação (CERDEIRA DA SILVA, 1989), mas não para o autor. Este trabalho pretende confrontar as posições da crítica e do próprio Saramago quanto à História como elemento temático de seus romances, tendo como pano de fundo o conceito de metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991). Percebe-se que as opiniões se excluem, em alguns casos, o que não significa a negação, por parte do autor, da relação entre ficção e História presente em seus

romances. Ao mesmo tempo em que questiona a classificação de romance histórico, Saramago reconhece o caráter parcial e parcelar da História (REIS, 1998), que a sua obra procura denunciar.

Palavras-chave: Saramago. História. Metaficção.

Desde a ascensão do romance a gênero literário representativo de uma época e de uma classe, a burguesia do século XIX, o tema da História tem sido um dos preferidos de várias gerações de escritores, a ponto de se incluir na tipologia do gênero, caracterizando o romance histórico. Segundo G. Lukács (1885-1971), esse tipo de narrativa ficcional surgiu com Walter Scott, no início do século XIX. O filósofo justifica essa contextualização:

É óbvio que, já nos séculos XVII e XVIII, havia romances de temática histórica, e quem desejar pode até considerar as adaptações de histórias e mitos antigos da Idade Média “precursoras” do romance histórico e ir além, retrocedendo à China e à Índia. Mas por essa via não se encontrará nada que possa de algum modo iluminar, em sua essência, o fenômeno do romance histórico. Os chamados romances históricos do século XVII (Scudéry, Calprenède etc.) são históricos apenas por sua temática puramente exterior, por sua roupagem. Não só a psicologia das personagens, como também os costumes retratados são inteiramente da época do escritor. [...] O que falta ao pretense romance histórico anterior ao de Walter Scott é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica do seu tempo. (LUKÁCS, 2011, p. 33).

Para Lukács (2011, p. 46), foram as consequências da Revolução Francesa e suas repercussões ideológicas que formaram as bases para o romance histórico de Walter Scott. O filósofo adverte que, nesse tipo de romance, “não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram” (LUKÁCS, 2011, p. 60). Assim, não é preciso que esses protagonistas sejam importantes personalidades históricas, mas que representem “correntes sociais e potências históricas” (*idem*, p. 50), ou seja, que sejam tipos sociais históricos.

Quanto ao conteúdo da narrativa, Lukács afirma que o importante para o romance histórico é “evidenciar, por meios *ficcionais*, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas” (LUKÁCS, 2011, p. 62). Esta caracterização, baseada no conceito de representação do real, evidencia o principal ponto em que a História e a Nova História se diferenciam. Enquanto aquela acredita na possibilidade de resgatar o que realmente aconteceu, esta

encara a narrativa histórica como um discurso, em cujo nível profundo encontram-se estratégias puramente linguísticas:

Nesse nível, acredito, o historiador realiza um ato essencialmente *poético*, em que *prefigura* o campo histórico e o constitui como um domínio no qual é possível aplicar as teorias específicas que utilizará para explicar “o que estava realmente acontecendo” nele. Esse ato de prefiguração pode, por sua vez, assumir certo número de formas cujos tipos são caracterizáveis pelos modos linguísticos em que estão vazados. Seguindo uma tradição de interpretação que remonta a Aristóteles e que, mais recentemente, foi desenvolvido por Vico, pelos linguistas modernos e pelos teóricos da literatura, dou a esses tipos de prefiguração os nomes dos quatro tropos da linguagem poética: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. (WHITE, 1995, p. 12).

O pensamento inovador de Hayden White retifica, de certo modo, aquela separação feita por Aristóteles (1997, p. 28), para quem “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer”, enquanto o historiador “narra acontecimentos”. Segundo a nova concepção dos historiadores, a História, por seu caráter discursivo e não representativo, pode ser contaminada pela ficção, tanto quanto esta o pode ser pela História (LE GOFF, 2011).

Os novos estudos historiográficos, especialmente aqueles desenvolvidos pelo grupo dos *Annales*⁶⁸, do qual se destacam Georges Duby e Jacques Le Goff, surgiram como oposição ao positivismo do século XIX, criticando, por exemplo, a noção de fato histórico e propondo uma visão global da História a partir do conceito de longa duração (Cf. LE GOFF, 2011). Essas ideias influenciaram ou, pelo menos, coincidiram com uma nova perspectiva da História adotada pelo chamado romance pós-moderno. É o que propõe Linda Hutcheon (1991), que criou o termo “metaficção historiográfica” para caracterizar o tipo de narrativa que sucedeu o romance histórico do século XIX:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (HUTCHEON, 1991, p. 127).

⁶⁸ O periódico francês, intitulado inicialmente *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, foi fundado em 1929 por Lucien Lebrve e Marc Bloch. A partir de 1949, passou a se chamar *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations.*, ou simplesmente *Annales*.

A autora acredita, portanto, que é a base linguística o que possibilita a permeabilidade entre história e ficção. Mas, se o romance histórico do século XIX apenas corroborava uma visão histórica tida como “oficial”, a metaficção historiográfica questiona ou, no mínimo, problematiza a História em razão de seu aspecto discursivo. Não se trata, ressalta Hutcheon, de negar que o passado existiu, mas de admitir que o que nos permite conhecê-lo é a textualidade existente sobre ele. Textos – documentos escritos, fotos, testemunhos orais – produzidos segundo uma ideologia e, portanto, passíveis de questionamento.

Por essa razão, a metaficção historiográfica caracteriza-se, principalmente, por dois traços: a) a sua autorreferencialidade, ou seja, a consciência de ser um texto ficcional, um construto linguístico-literário dependente de técnicas discursivas que, ao invés de serem camufladas, como ocorria no romance do século XIX, são declaradas ao leitor, evidenciando o caráter metanarrativo do romance; e b) a tendência reflexiva na abordagem da temática histórica, para o que concorre, por exemplo, o anacronismo do narrador. Com isso a narrativa cria uma ponte entre o passado e o presente, permitindo uma visão global da História e uma compreensão o mais ampla possível da passagem dos homens pelo tempo.

Tão importante quanto o ponto de vista do narrador, a personagem da metaficção historiográfica também difere do “tipo” identificado por Lukács no romance histórico:

Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra. Portanto, o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos”. A partir dessa definição, fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional [...]. Até os personagens históricos assumem um *status* diferente, particularizado e, em última instância, ex-cêntrico [...]. (HUTCHEON, 1991, p. 151).

A caracterização da metaficção historiográfica, proposta por Linda Hutcheon, ajusta-se, em praticamente todos os seus aspectos, ao romance de José Saramago. Embora o escritor português não esteja entre os vários exemplos dados pela estudiosa canadense, que provavelmente não o leu, é inegável a confluência entre suas ideias e o que se verifica na abordagem temática e na forma de romances como *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do cerco de Lisboa* (1989), por exemplo. Classificados apressadamente como históricos, pelos

temas de que tratam, esses romances, na verdade, propõem uma revisão da História, atitude decorrente da relação entre o autor e o (seu) tempo.

Em entrevista concedida a Carlos Reis (1998), José Saramago fala longamente sobre a relação de sua escrita com os temas históricos. Esse diálogo é fundamental para compreendermos que a análise desse aspecto da obra do autor deve partir de sua própria concepção de tempo. Com efeito, não se pode pensar a história desvinculada do tempo. Mas Saramago não acredita numa linearidade histórica, numa ordem evolutiva segundo a qual os eventos passados seriam superados pelos seguintes. Em sua opinião, todos os acontecimentos, independentemente do tempo em que ocorreram, estão relacionados, o que significa dizer que o tempo, ao invés de distanciá-los, aproxima-os, exigindo do espectador uma leitura reflexiva. Para explicar sua ideia, o autor utiliza a imagem da tela:

[...] entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra “arrumação caótica”, na qual depois seria preciso encontrar um sentido.

[...] Foi esta ideia do tempo como uma tela gigantesca, onde está tudo projectado (o que a História conta e o que a História não conta), foi isso que meteu na minha cabeça uma espécie de vertigem, de necessidade de captação daquele todo; e a par dessa, outra necessidade que é a de compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou parecem não ter) nada que ver ali: Auschwitz ao lado de Homero, por exemplo; ou o homem de Néanderthal ao lado da Capela Sistina. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p.80).

Diante da tela gigantesca, o escritor escreveria, pois, para encontrar um sentido na “arrumação caótica” dos eventos históricos, relacionando fatos aparentemente desconexos, mas que no fundo se equivalem como rastros da passagem do homem pelo tempo e pelo mundo. Essa linha de pensamento, como se percebe, aproxima-se das principais teses defendidas pelos estudiosos dos *Annales*, como a noção de longa duração, que questiona a análise diacrônica de eventos efêmeros, forjando uma sequência linear que a pluralidade dos tempos nega. A história das mentalidades surgiu para posicionar-se diante da História como um vasto painel (ou tela, para tomar a imagem de Saramago) de mudanças lentas em fenômenos de longa duração, como o surgimento e o fim das civilizações, por exemplo. O próprio Saramago afirma que a sua descoberta de autores como Georges Duby e Jacques Le Goff foi importante para que ele desse forma a um pensamento inicialmente confuso que tinha sobre o assunto (Cf. REIS, 1998, p. 81).

Tomando a História com um todo sincrônico, Saramago considera que a narrativa que se faz sobre ela é necessariamente parcelar e parcial. No primeiro caso, porque não pode narrar e explicar tudo, nem pode falar de todas as pessoas, e parcial porque sempre se apresentou, segundo o autor, como uma espécie de “lição”, como a que se chamava “História Pátria”. Sua posição em relação a essa dupla face da narrativa histórica é assim exposta:

A questão é que a mim não me preocupa tanto que ela [a História] seja parcial, quer dizer, orientada e ideológica, porque isso eu posso mais ou menos verificar, perceber e encontrar os antídotos para essas visões mais ou menos deformadas daquilo que aconteceu ou da sua interpretação. Talvez a mim me preocupe muito mais o facto de a História ser parcelar. Voltando atrás: quando eu falei de Auschwitz e do homem de Néanderthal ao lado da Capela Sistina faltou uma quantidade de coisas: faltou o ajudante de Miguel Ângelo que estava a moer as tintas; e no caso Auschwitz, faltou o honrado (imaginemos que seria honrado...) pedreiro que construiu os muros do campo de concentração, se é que os tinha. É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não deixaram rasto nem sinal... (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p.81).

Nessa reflexão encontramos um dos pilares da obra de Saramago, qual seja, a sua predileção por personagens marginalizadas ou de algum modo transgressoras: um pintor fracassado em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), camponeses sem-terra em *Levantado do Chão* (1980), um soldado maneta e uma “bruxa” em *Memorial do Convento* (1982), um poeta “inexistente” em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), ibéricos em relação à Europa em *A Jangada de Pedra* (1986), um simples revisor de uma editora lisboeta em *História do Cerco de Lisboa* (1989), o Cristo humanizado e rebelde de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), para citar apenas os romances em que os elementos históricos são mais evidentes. Ao invés das figuras ilustres ou representativas que povoavam o romance histórico do século XIX, a obra de José Saramago apresenta personagens “ex-cêntricas”, para usar o termo de Linda Hutcheon (1991), o que nos autoriza a abrigar esses romances, pelo menos neste aspecto, sob a denominação de “metaficção historiográfica”, criada pela professora canadense. A julgar pela citada entrevista a Carlos Reis (1998, p. 85), a intenção do autor, na construção de suas personagens, é “reclamar a presença” dos que foram esquecidos pela História e dar-lhes a voz como resposta ao silêncio a que foram condenados.

Por meio do discurso das personagens, entre outros recursos que não analisaremos no momento, a metaficção historiográfica vai além do romance histórico, pois não ratifica uma versão da História considerada oficial, mas propõe a reflexão ao oferecer uma leitura diferente da consagrada. Em casos mais audaciosos há mesmo uma revisão da História, como a que Saramago

propõe, por exemplo, em *História do Cerco de Lisboa* (1989). Não é coincidência ser justamente um revisor a realizar essa tarefa. O “não” que Raimundo Silva acrescenta ao livro de História, negando o fato de os portugueses terem recebido a ajuda dos cruzados para tomar Lisboa aos mouros, foi motivado por uma inquietação que esta personagem manifesta logo no início da narrativa, em seu diálogo com o historiador, autor do livro a ser revisado:

Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lhe eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender [...] Então o senhor doutor acha que a história é a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenha a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o deleatur, suspirou o revisor. (SARAMAGO, 1989, p. 15-16)

O radicalismo de sua afirmativa (“tudo quanto não for vida, é literatura”) desconstrói o próprio estatuto da História, se não a desautorizando, pelo menos equiparando-a à narrativa ficcional, tão legítima quanto aquela como uma versão dentre tantas possíveis do passado que, justamente por ser passado, não pode ser revivido, apenas reinventado. Percebemos a aproximação entre essa proposta de *História do Cerco de Lisboa* e os estudos da Nova História, que reconhecem a permeabilidade entre a narrativa histórica e a ficcional, cujo resultado, na literatura, é a criação de textos que reinterpretam os fatos históricos. Esse tema seria analisado por Saramago no artigo intitulado “História e ficção”, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 1990. Desse texto, obrigatório para compreender a visão do autor sobre o processo criativo baseado em temas históricos, destacamos a seguinte passagem:

Duas serão as atitudes possíveis do romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História: uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora. (SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2008, p. 83)

É possível identificar na dicotomia das “atitudes possíveis do romancista”, a distinção de que tratamos anteriormente entre o romance histórico do século XIX, estudado por Lukács, e a metaficção historiográfica analisada por Linda Hutcheon. Assim como esta última, (Cf. Hutcheon,

272

1991, p. 156), Saramago destaca a importância da figura do narrador no processo ficcional de reinterpretação da História. De fato, assim como a personagem, o narrador da metaficção historiográfica difere daquele do romance histórico do século XIX. Um traço importante dessa distinção, bem observado por Helena Kaufman no romance de Saramago, é que o narrador não se limita “a uma onisciência típica do romance realista; vai além, expondo o próprio estatuto fictício e às vezes, inverossímil do personagem” (KAUFMAN, 1991, p.127). O resultado são comentários metatextuais que evidenciam o processo de escrita como representação da realidade.

Outras duas características do narrador de Saramago que contribuem para a inclusão de sua obra entre as metaficções historiográficas são a ironia e o anacronismo. Ambos os recursos propiciam o olhar do presente sobre o passado, encolhendo a distância entre eles e abrindo um espaço de reflexão crítica para o qual o autor convida o leitor.

Diante do exposto, pretendemos demonstrar que, para a obra de Saramago, especialmente os romances que antecedem o *Ensaio sobre a Cegueira* (1995)⁶⁹, a denominação de romance histórico é inadequada porque não vemos ali uma confirmação dos chamados fatos históricos. Ou, como afirma Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989, p. 26), “não se trata de um texto que, enquanto ficção, tangencia a história porque utiliza informações verídicas que, eventualmente, são objeto da História, mas de um discurso que, em sua execução e propósito, se revela organizador da História por intermédio ficcional”. Nesta organização dos acontecimentos ao longo do tempo, que se mostra ao autor como uma tela gigante e caótica a que é preciso dar um sentido, entram em cena os elementos e recursos narrativos que, elaborados segundo a óptica interventiva do escritor, fazem de sua obra uma reinterpretação da história e dos discursos que o homem cria sobre ela.

Referências:

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A Poética Clássica*. 7. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.

⁶⁹ Em *Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo* (2013), Saramago utiliza os termos metafóricos do título para se referir, de um lado, aos seus textos em que os elementos históricos são predominantes (estátua = superfície); de outro, àqueles em que lhe interessa mais compreender temas profundos como humanidade, identidade, morte (pedra = interioridade). O autor explica: “É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. [...] Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar” (Saramago, 2013, p. 42).

- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. In: **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 120, p.124-36, abril-junho 1991.
- LE GOFF, Jacques. A história nova. In: NOVAIS, Fernando A. e SILVA, Rogério Forastieri da (Org.). **Nova História em Perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LUKÁCS, György. **O Romance Histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. **Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo**. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

_____. **Memorial do Convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Levantado do Chão**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

_____. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b.

SILVA, Tereza Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurênio de Melo. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995. (Coleção Ponta; v.4)

LOS RIOS PROFUNDOS E SAGARANA ENTRE LÍNGUAS E CANTOS

Cristiane Melo NOBRE⁷⁰

Roseli Barros CUNHA⁷¹

Universidade Federal do Ceará

Resumo: Realizar uma relação dialógica entre as obras *Los rios profundos* (1958), de José Arguedas, e *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa, configura o objetivo desse trabalho. Para tal feito foram selecionadas as línguas e os cantos como meio de representação cultural, presente nas duas obras supracitadas. Destarte, o presente artigo caracteriza-se como pesquisa de natureza

⁷⁰ Aluna do Curso de Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará – UFC.

⁷¹ Professora-doutora, titular da disciplina Tópicos de Narrativa.

bibliográfica, de cunho analítico-comparativo. Apoia-se, principalmente no pensamento de Rama (1982), Picchio (1997), Vicentini (2007), Hortiz (2011). Metodologicamente, o estudo desenvolveu-se por meio da análise do discurso literário, onde se observou dois principais aspectos: as línguas atuam como uma das principais desencadeadores do processo de transculturação narrativa; os cantos são vistos como unidade mítico-culturais. Assim, há de se considerar que como transculturadores, Arguedas e Rosa, escritores da América Latina, a partir das obras em destaque, conseguiram retratar bem a realidade de “dois mundos”: Sertão de Minas Gerais e Serra do Peru.

Palavras-chave: *Los ríos profundos*. *Sagarana*. Oralidade. *Quechua*. Canto.

Introdução

No presente artigo é feita uma análise de *Los ríos Profundos*, de José María Arguedas, e *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, que intenta mostrar como essas duas obras podem manter um diálogo aproximado, no que diz respeito à criação narrativa de seus escritores. Para uma melhor compreensão, o trabalho foi dividido em dois tópicos, como pode ser verificado a seguir.

No primeiro tópico deste trabalho, nomeado GUIMARÃES ROSA E ARGUEDAS ENTRE GRAFIAS E REPRESENTAÇÕES CULTURAIS, é realizado um estudo sobre a utilização da oralidade, como uma das matérias-primas desses dois escritores, com destaque na fala do sertanejo, *Sagarana*, e no idioma *quechua*, *Los ríos profundos*.

No segundo tópico, denominado OS CANTOS NAS CULTURAS INDÍGENA E SERTANEJA, é feito, em um primeiro momento, uma amostragem dos *huaynos* e sua importância na cultura andina e em segunda instância, a cantiga na vida do sertanejo.

O método utilizado neste trabalho é a pesquisa teórico-bibliográfica e para subsidiá-la são consultados diversos autores, entre eles: Rama (1982), Picchio (1997), Vicentini (2007), Hortiz (2011).

Com esse estudo, espera-se contribuir para um maior conhecimento e compreensão das obras de João Guimarães Rosa e José María Arguedas, tanto no que diz respeito à habilidade linguística e produção literária, quanto à transculturação narrativa.

1 Guimarães Rosa e Arguedas entre grafias e representações culturais

1.1 A transculturação nas escritas roseanas e arguedianas

Guimarães Rosa e José María Arguedas, apesar de fazerem parte de países distintos, embora pertencentes à América Latina, mantêm um diálogo aproximado tanto no que diz respeito às produções narrativas, isso tomando como pressuposto o caráter regionalista, a transculturação narrativa⁷², o “método” (colhimento de estórias em meio ao povo) e a tradução cultural⁷³ como pelo fato de estarem situados entre “duas águas”, nos dizeres de Ángel Rama, crítico uruguaio que criou o conceito de transculturação narrativa.

Rosa e Arguedas situam-se neste âmbito por atuarem como escritores transculturadores. A esta nomenclatura são direcionados diversos vieses, que precisaram ser reconfigurados para a construção narrativa, conforme será acompanhado no decorrer do trabalho. Para tal feito, ganha destaque particular a região (ênfase maior dada à natureza), que passa a ser vista como definidora do espaço para os acontecimentos, englobando o caráter mítico e envolvendo o sertanejo de Minas Gerais (Guimarães Rosa) e o mestiço da serra do Peru (José Maria Arguedas), fazendo um arranjo lírico-poético na narrativa a partir da “matéria cultural” advinda tanto do espaço analisado, como dos personagens-tipo apresentados.

Para corroborarem com esse trabalho, os dois escritores supracitados, além de transculturadores, precisaram ser tradutores. E neste quesito, ambos foram agraciados, embora de maneira distinta. Rosa por conhecer diversos idiomas e ser profundo conhecedor da língua materna e Arguedas por ter crescido entre duas línguas, o *quechua* e o espanhol. Contudo, é importante que se ressalte, que neste sentido os dois escritores se aproximaram pela diferença. Enquanto que o primeiro atua como tradutor da própria língua, mesclando elementos advindos da oralidade para a erudição por intervenções sintáticas e semânticas, o segundo realiza a tradução de uma língua (*quechua*) para outra (espanhol).

Os escritores supracitados através do aparato cultural, deram às obras em apreço, *Sagarana* e *Los ríos profundos*, toda uma desenvoltura poética, mítica, além de sonoridade mágica vinda a partir

⁷²Conceito cunhado por Ángel Rama no livro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), a partir de outro, transculturación, do antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969). Segundo Cunha (2007, p.168), “Rama particulariza o conceito de Ortiz, não apenas por dirigir seu uso ao campo literário, mas por empregá-lo para o específico movimento da cultura que tenta ou preserva os elementos mais tradicionais ou regionais da cultura- digamos da interna”.

⁷³Termo utilizado com aparato semântico baseado no texto *Traducción Cultural en la narrativa de José Maria Arguedas: Hervores en la encruzilhada de lenguas y culturas* (2002), de Dora Sales Salvador.

do diálogo realizado em ambas às obras do canto com a evocação da natureza. Conforme se acompanhará em tópicos posteriores.

1.2 Da oralidade à tradução Roseana

Guimarães Rosa, em *Sagarana*, ao tematizar as “coisas do sertão” recria e traduz o sertão das Minas Gerais e adjacências, seu povo, sua cultura. Em face dessa realidade opta por focar as pessoas simples do cotidiano, geralmente entregues ao labor com a terra, o gado ou mesmo questões sociais, fazendo aqui recorrência aos jagunços. Na perspectiva de Candido (1972), a preferência de Guimarães Rosa por aspectos sertanistas transcende ao critério regional, em face da condensação do material observado naquilo que é mais genuíno, essencial: “a terra”. “O beco se transfigurará no belo e o belo se exprimirá no beco”. (CHIAPPINI, 1995, p.5)

A condensação de Rosa em torno do referido elemento mostra-se mais forte do que qualquer outra em nossa literatura, como se a essência da obra passasse a significar a volta triunfal do regionalismo do Centro, como se este feito, passasse a iluminar o caminho iniciado por seus antecessores modernistas. Devido a esse aspecto, sua obra ficou conhecida como ficção instrumental, que se volta para uma sondagem da própria linguagem e das estruturas narrativas. O caráter de efeito, tendo como elemento básico, uma peça de ficção, ocorre geralmente devido a língua e a forma como o autor a utiliza.

Acerca do papel dos arranjos da linguagem na composição do estilo, Coutinho (2008, p. 62) afirma:

O arranjo eficiente das palavras-estilo é um a mais dentre os recursos utilizados pelo artista para estruturar a sua obra. As palavras, as imagens, as ideias, os personagens, o cenário, tudo vive em função da estória e seu êxito. De modo que a manipulação da língua consonante aos diversos processos retóricos e estilísticos, é meio fundamental na ficção [...].

A importância do trabalho artístico a partir da língua pode ser percebida também pelo que acrescenta Martins (2000), para quem a função essencial da língua é a representação mental da realidade. Tendo esta, por sua vez, seu sistema linguístico alterado pelos falantes com o intuito de exprimir emoções e de influir sobre as pessoas, sendo justamente esse uso da língua que ultrapassa o plano intelectual. Ora, conhecedor profundo das potencialidades da língua e da linguagem, Rosa

revela-se também hábil artesão ao manipulá-las para alcançar efeitos dantes ainda inexplorados e conformá-las com o ambiente sociocultural e geofísico de suas narrativas.

Conforme Picchio (1997, p.606),

O hábitat das histórias de Guimarães Rosa é o “sertão” de Minas: fabuloso planalto do Brasil Profundo, deserto-brejo-floresta dos Campos Gerais, pasto e pedreira reverdecida por repentinas palmeiras gigantes (o leque do buriti de Afonso Arinos, árvore sagrada dos Gerais), percurso no emaranhado de suas veredas e dos beatos e bandidos, povoados de bandos e homens transitórios e paradigmáticos, únicos e intercambiáveis. E são esses homens que se contando, propondo a sua história individual como *exemplum*, criam os contos; o qual nasce, então quase sempre nas formas da oralidade.

Com sua maneira particular de escrever, Guimarães Rosa procurou utilizar e retratar elementos dos quais ele estava próximo e que fizeram parte do seu convívio, embora por tempo restrito, o que de certa forma “facilitou” a produção literária desenvolvida pelo autor. A tradução cultural da linguagem utilizada na obra apresenta-se através da mesclagem de tipismos mineiros, eruditismos e arcaísmos, o que traz como consequência para a literatura regionalista brasileira uma estrutura renovadora/inovadora, a qual se representa através da especificidade e conhecimento aguçado do ser humano.

1.3 Arguedas: Do *quechua* ao espanhol popular

O *quechua*, língua incaica, é um dos expoentes narrativos mais importantes de José María Arguedas, em *Los ríos profundos*, nas palavras de Rama “libro mayor dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea” (1982, p.229). O escritor peruano, através da obra supracitada, procura retratar e promover a divulgação da cultura cultivada a partir do Neoindigenismo⁷⁴. Para realizar tal feito, a língua *quechua*, tem grande relevância, aparecendo na obra como aquele idioma capaz de exprimir os sentimentos mais íntimos do espírito indígena.

Contudo, Arguedas, vê-se diante de uma realidade em que precisaria traduzir esses sentimentos também para a cultura ocidentalizada, e um dos meios para que isso fosse possível seria

⁷⁴O Neoindigenismo, que nos dizeres de Vigil (1998, p. 46), “[...] se situa dentro de la nueva narrativa, cultivando una de suas vertentes principales, la del realismo mágico, que nosotros preferiríamos denominar *Realismo maravilloso* (El calificativo maravilloso incluye, de modo amplio y flexible, la magia, el mito, el milagro o hecho sobrenatural y una transfiguración portentosa de todo).

utilizar o outro idioma que fazia parte do país onde se passava a trama, Peru. Logo, a solução foi trabalhar com a tradução para o espanhol.

Neste viés, a língua primeira supracitada, passa a ganhar um tratamento diferenciado, a partir de uma tradução cultural, Arguedas, engenhosamente ao incluir trechos em *quechua*, insere o significado em espanhol, trabalhando assim, com o que modernamente poderíamos chamar de “tradução simultânea”(grifo meu). Como pode ser verificado no seguinte trecho:

Kutimuk', kaptiyña Cuandoseaelviajero que vuelve a ti
pallkankiramanki te bifurcarás, te extenderás en ramas.
Kikiy, challwaykuspay Entoncesyomismo, a lospececillos,
uywakunallaypak'. loscriaré, loscuidaré.
Yakufaltapinpas Y si les faltara el agua que túles das,
ak'ofaltapinpassi les faltara arena
ñokachauwakusak'iyoloscriaré
warmawek'eywanpas, con mis lágrimas puras,
ñawiruruywanpas. con lasniñas de mis ojos.
(ARGUEDAS, 1978, p.236)

Esse procedimento de acordo com Hortiz (2011, p. 153), configura “la heterogeneidad cultural queda gratificada en la opción a favor del empleo del español escrito frente a la imposibilidad social de actualizar literariamente la oralidade quechua”.

Outro exemplo de heterogeneidade cultural e linguística, que aqui também merece relevância é o fato de o autor em destaque, no romance em apreço, colocar um menino como protagonista, que embora descendente de espanhóis, fala espanhol e *quechua* e considera o *quechua* como primeira língua. Apesar de haver controvérsias acerca do assunto, Vargas Llosa *apud* Cornejo Polar (2008, p.124), afirma que em *Los ríos profundos* “la materia que da origen ao libro es la memoria del autor, lo que importa una constante operación de rescate del pasado”.

Contudo, o discurso deste trabalho se pautará na análise narrativa, apesar de traços de memória também serem recorrentes. Na trama referida, para ressaltar e promover a divulgação do *quechua*, o autor se utiliza, em muitas passagens, da personagem Ernesto, um menino de 14 anos, que ao perder a mãe muito cedo precisa viver com o pai. Não dispondo muito da companhia deste, passa parte de seu tempo sendo cuidado pelas índias que trabalhavam na casa. Isso que fez com que, de certa forma, o menino tivesse carinho, afeição, por aquele povo e, por que não dizer, sentir-se como um deles, uma vez que era dali que tinham vindo os cuidados, o carinho que não tivera.

No capítulo I, *El Viejo*, Ernesto, o protagonista, faz uma lembrança desse fato, quando precisa, juntamente com seu pai, dormir na cozinha da casa do velho (tio de seu pai) que lhes hospedara por aquela noite: “Yo no me sentía mal en esa habitación. Era muy parecida a la cocina en que me obligaron a vivir en mi infancia; al cuarto oscuro donde recibí los cuidados, la música, los cantos y el dulcísimo hablar de las sirvientas indias y de los “concertados” (ARGUEDAS, 1978, p.48).

E é desse “dulcíssimo falar”, nos dizeres de Ernesto, que Arguedas constrói grande parte da “magia” presente em *Los ríos profundos*. Apesar de o autor em destaque, em seu ensaio *Ollantay*, de 1952, afirmar que não é possível traduzir com total equivalência e intensidade a doce ternura que o texto em *quechua* transmite.

2 OS cantos nas culturas indígena e sertaneja

2.1 Os *huaynos* na cultura indígena andina

O canto sempre foi uma das formas de manifestação dos sentimentos humanos, quer seja em sociedades antigas ou contemporâneas, possui seu lugar reservado, pois se manifesta como maneira de demonstrar as escalas em tempo real, ou como lembrança, o estado em que se encontra o espírito humano. Espírito este, que em certas situações, entende que o soar da palavra não basta, é preciso entoar a voz, é preciso dar a esta *animus*, ajudá-la a ganhar emoção, poder e liberdade para atingir outros indivíduos e levá-los uma mensagem. Em certos casos funciona como apelativo para que outros se sintam convidados a participar.

Na cultura indígena andina, o canto recebe uma dimensão mítica através da invocação de entidades, diálogo com a natureza, anúncio da morte, entre outros. Na perspectiva de Fillipo (2008, p.124), sua ancoragem se dá na própria natureza andina, se apresentando como “[...] o vento que faz cantar o milho, o próprio canto dos pássaros, a força da correnteza dos rios serranos, o zumbir de insetos, além de outros sons cotidianos e urbanos como o repicar dos sinos de uma igreja e até mesmo o tiro militar”.

Em *Los ríos profundos*, a recorrência ao canto⁷⁵ é bem marcante, além de ser aspecto cultural, uma evocação da natureza, também atua como recurso linguístico, cumprindo nos dizeres de Rama, uma pauta musical. Como pode ser verificado a seguir:

Quando Arguedassiembra de cancionessu novela, no está incorporando simplementebellos poemas folclóricos, aunquees consciente de que «la letra de lascancionesquechuas aprendidas en mi niñezerantabellas como lamejorpoesía erudita que estudié y asimiléenloslibros, maravillado». Está incorporando palabras cantadas, una simbiosis de significantes y significados que se ajusta y perfecciona por latarea que cumplela pauta musical. (RAMA, 1982, p. 247)

Neste sentido, convém ressaltar a presença *hayno* na obra citada, muitas vezes utilizada para interligar “dois mundos”, duas culturas, uma forma de interpretar o universo andino através da lírica. “El canto surge en el marco de una puesta en escena que implica, además de la actuación de los personajes (cantantes / oyentes), la ocupación de un espacio y la inserción en el tiempo (astronómico, social, histórico)” Martin Lienhard (2005, p. 488). E quanto a essa atuação, entram em cena as *chicheras*, personagens que por diversas vezes, na trama, estavam a cantar o *hayno*:

EllasabíansólohuaynosdelApurímac y delPachachaca, de latierratibia donde crecenlacaña de azúcar y losárbolesfrutales. Cuandocantabanconsusvocesdelgaditas, otropai-sajepresentíamos; elruido de lashojas grandes, elbrillo de las cascadas que saltan entre arbustos y flores blancas de cactus, lalluvia pesada y tranquila que gotea sobre los campos de caña; las quebradas en que ardenlas flores delpisonay, llenas de hormigas rojas y de insectosvoraces:

¡Ay siwark’enti! ¡Ay picaflor,
amañawaytatok’okachaychu, ya no horades tanto la flor,
siwark’enti.alas de esmeralda.
Ama jhinakaychuNo seas cruel
mayupatamanurayamuspa, baja a laorilladelrío,
k’oriraphra, alas de esmeralda
kaypukamayupiwak’ask’aytay miramellorando junto al agua roja
k’awaykamuway. miramellorando.
K’awaykamuwayBaja y mírame,
siwark’enti, k’oriraphra, picaflordorado,
llakisk’ ayta, toda mi tristeza,
purunwaytakirisk’aykita, flor del campo herida,
mayupatawaytaflor de losríos
sak’esk’aykita. Que abandonaste.
(ARGUEDAS, 1978, p.93)

⁷⁵Lascancionesseñejes de translación para facilitar el pasaje de um campo cultural com suas formas artísticas estabelecidas a outro, más sugerido que presentizadoen que ellas carecem de virtualidade (RAMA, 1987, p. 215).

Quanto ao ambiente, os *huaynos* geralmente eram cantados nas *chicherías*, pelas *chicheras*, conforme supracitado e pelos alunos do colégio de Abancay. Inclusive, eram comuns as competições com o canto. Um bom exemplo, para o fato seria, nas palavras de Ernesto, a ocasião em que se reuniram, com um bom público, três ou quatro alunos para tocar e tocaram mais de cinquenta *huaynos*. Ernesto gostava muito desse tipo de canção, pois lhe trazia boas lembranças “Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fui feliz” (ARGUEDAS, 1978, p.94). É importante ressaltar, que se de um lado se tinha as *chicheras* e alunos, geralmente os descendentes de mestiços que cantavam, do outro havia a figura do *pongo*⁷⁶, que não canta, é um indígena descaracterizado.

Como pode se verificar, no decorrer desse tópico, retomando aqui a natureza bilíngue da obra arguediana, sua atuação, como escritor transculturador, também se configurou como uma ponte capaz de interligar “dois mundos”, onde de lado tem-se a manifestação da cultura andina através do canto em *quechua* e do outro o trazer “às claras”, a tradução desta mesma cultura, em espanhol, para a cultura branca. Confirmando assim o que defende T.S Eliot “um povo que perdeu sua cultura pode preservar bastante da estrutura, do idioma, da entonação, e do ritmo de sua língua original para que sua fala tenha características nas encontradas em qualquer outro lugar de adoção” (2008, p.78).

Como se através desse procedimento, a escrita arguediana adquirisse o poder da não morte, driblasse o esquecimento de um passado cultural, que sem esse procedimento seria levado pelas águas do Pachachaca e se perderia em seu curso.

2.2 As cantigas populares no sertão “roseano”

As cantigas populares fazem parte da cultura do sertanejo e o acompanham desde a infância, são uma espécie de refúgio para o povo sofrido, que ante as intempéries da vida, são convidados a saborear o canto e, através dele, renovar suas esperanças.

⁷⁶O Pongo não canta, apresenta-se no romance como índio descaracterizado, perdeu a “cultura indígena” (vende a força de serviço). Não é bem visto nem pelo patrão e nem pelos outros índios que pretendem manter a liberdade. Na trama, chega a causar espanto em Ernesto, ao procurá-lo para conversar em *quechua* Le hablénquechua. Me miróextrañado.— ¿No sabe hablar? —le pregunté a mi padre. —No se atreve—me dijo. (ARGUEDAS, 1978, p. 56)

No livro *Sagarana*, o sertanejo de Guimarães Rosa faz sempre recorrência às cantigas. Assim como o *huayno* retratado por Arguedas, estas ganham destaque particular na obra por mostrarem os mitos, tristeza, alegrias e crenças do sertanejo.

Uma observação da natureza acompanhada de uma interpretação advinda da sapiência matuta, já era motivo para cantar: “De repente, o sabiá! Veio molhar o pio no poço, que é um bom ressoador. E quer passar a sua tristeza para a gente. [...] ô bicho enjoado! Vai chamar chuva noutra parte! E cantou, alto, para abafar os lamentos do outro”:

Ouvi um sabiá cantando
na beira do ribeirão...
Ô pássaro que canta triste!
Não me traz consolação... (ROSA, 2001, p.232)

Nesta passagem, Bento, um dos personagens, entoou um canto em contraposição ao do sabiá e conseguiu ser ainda mais melancolizante, o pássaro foi embora. A natureza, na ausência deste, se manifesta e “agora o córrego é que parece triste [...] deve ter uma lavadeira lavando roupa e chorando, lá longe, lá longe, lá para trás dos morros frios, onde há outras roças, outra gente, outro sabiá” (ROSA, 2001, p.233).

A partir da citação supracitada, pode-se verificar que a natureza na narrativa roseana ganha destaque particular, o que compreende em tese o regionalismo estético de base cultural. Rosa, neste sentido, mediante o concurso de novos paradigmas estéticos e culturais atua como tradutor etransculturador⁷⁷.

A cultura regional, compreendida como um conjunto de manifestações de um dado grupo, das quais linguísticas e artísticas, possui a função de mediar as experiências singulares dos indivíduos, como adianta Gonçalves (2009, p. 27): “Essa mediação é efectivada[*sic*] quando se descrevem experiências, circunstâncias, costumes, tradições, valores, mostrando sempre uma forte ligação ao lugar, à região”.

Assim sendo, o regionalismo implica a manifestação de especificidades, que envolvem o espaço, visualizado numa perspectiva multidimensional, como bem explicita Vicentini (2007, p.2):

⁷⁷o transculturador é, segundo Rama *apud* Fantini (2003, p. 59) , “o mediador de duas urbes culturais desconectadas: o interior -regional e o externo universal”.

região, em literatura, tem sido região nos seus aspectos físico, geográfico, antropológico, psicológico etc., subsumidos na história relatada (a temporalidade), seja ela predominantemente política, econômica, social e cultural, porque só a manifestação de todas essas facetas ao mesmo tempo é capaz de engendrar uma história no sentido narrativo do termo, isto é, uma totalidade de mundo representada.

Neste sentido, região e sertanejo encontram-se imbricados, um completando-se no outro, como se cada trouxesse consigo a marca da construção identitária e histórica de um povo em meio a lendas, crenças, animais e mato, gerando dessa forma, conforme a autora supracitada, a totalidade representada, mundo e indivíduos que compartilham um mesmo espaço. E nessa “união”, o canto era uma das melhores formas de mantê-los em sintonia, “partilhar sentimentos”, de elevar aos ares as janelas do coração e da natureza, “cantar, só, não fazia mal não era pecado. As estradas cantavam. E ele achava muitas coisas bonitas e tudo era mesmo bonito, como são todas as coisas na estrada do sertão”. (ROSA, 2001, p. 401)

As estradas em *Sagarana* configuram a travessia, o caminhar de um povo, o acompanhar de todo um percurso, são testemunhas oculares da vida sertaneja. Neste sentido, estas ajudam na configuração das narrativas roseanas, compondo a construção do cenário, que é lugar, decoração, pintura, paisagem, flora e fauna; bem como “[...] cena, lugar onde acontece as ações praticada pela rede dos personagens, lugar de onde se fala, componente concreto da percepção do tempo abstrato (VICENTINI 2007, p.4)

Nas cenas, os cantos embalam os acontecimentos, elevam os personagens, extrai destes a visão de mundo, criam pontes entre o imaginário e o real, mostram a alma, revelam a dor, o medo outrora escondido, ou até mesmo uma lembrança ou recorrência numa angústia maior:

[...] chegou a hora da tristeza; com grunhidos de porcos, ouvidos através das fendas das paredes, e os rufos das galinhas procurando poleiros nos galhos, e a negra lá fora lavando as panelas e a cantar:

As árvores do Mato Bento

Deitam no chão pra dormir... (ROSA, 2001, p. 377-378)

Fato ocorrido com a personagem Augusto Matraga (conto “A hora e vez de Augusto Matraga”), *Sagarana*, quando cai no barranco e o canto aparece na descrição da cena supracitada. Logo, conclui-se que o canto aqui, como fora descrito, em recorrências anteriores também participa das ações e emoções dos personagens, utilizando a participação da natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das duas obras em foco, infere-se que *Los ríos profundos* e *Sagarana*, além de consideradas grandiosas produções, atuam, através de suas narrativas, como preservadoras de patrimônios culturais da América latina, principalmente para os países Peru e Brasil.

Neste sentido, em concordância com o supracitado, chega-se à conclusão que ambas as obras conseguiram se elevar, neste quesito, entre as melhores produções literárias do século XX, principalmente no que se refere à transculturação narrativa e à tradução cultural, principais temáticas discorridas neste artigo.

Referências:

ARGUEDAS, José María. **Los ríos profundos**. 1ª edición, Biblioteca Aycucho, Caracas, 1978.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a Formação do Homem**. Ciência e Cultura, v.24, p.803-809, 1972.

CHIAPPINI, Ligia. **Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo literário**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 153 – 159. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/170.pdf>> Acesso em: 28 de dezembro de 2011.

CORNEJO-POLAR, Antonio. “La obra de José María Arguedas: elementos para una interpretación” In: **La novela peruana**. Lima: Centro de Estudios Literarios Cornejo Polar/ Latinoamericana Editores, 2008, pp.111-134.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 18ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CUNHA, Roseli Barros. **Tansculturação narrativa: seu percurso na obra de Ángel Rama**. São Paulo: Humanitas Editorial 2007.

ELIOT, T.S. **Notas para uma definição de cultura**. Prefácio de Nelson Ascher; [Tradução: Geraldo Gerson de Souza]. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. São Paulo: editora Senac São Paulo, 2003.

FILIPPO, Tereza Cristina. **Um diálogo entre Balún Canán e Los ríos Profundos**. Disponível em <<www.dominiopublico.com.br>> Acesso em 06/07/2013.

GONÇALVES, Bela Cândida de Azevedo Pereira. **Regionalismo/Universalismo em Bento da Cruz**. Disponível em: <<<http://repositório-aberto.up.pt/bitstream/10216/20353/2/000087658.pdf>>> Acesso em 11/09/2011.

LIENHARD, Martin. **Ata poética 26** (1-2) Primavera – outono 2005. Disponível em <<www.iifl.unam.mx/html-dcsacta-poetica/26-1-2/485pdf>> Acesso em 15/07/2013.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à Estilística**. 3ª ed. São Paulo. T.A. Queiroz, 2000

MORALES-ORTIZ, Gracia. **José María Arguedas: el reto de la dualidad cultural**. Madri: Editorial Renacimiento, 2011.

RAMA, Ángel. **La novela latinoamericana, 1920-1980**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

_____ **Trancuración narrativa en la America Latina**. México. Siglo XXI, 1987

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SALVADOR, Dora Sales. **Traducción cultural en la narrativa de JMA: hervores en la encruzilhada de lenguas e culturas**. in Actas del I Congreso Internacional de Traductores e Intérpretes/II Congreso Nacional de Traductores, Universidad Femenina del Sagrado Corazón y Universidad Ricardo Palmas, pp. 1-12.

VIGIL, Ricardo González. **Introducción: vida e obra de José Maria Arguedas: consideraciones Generales**. Ediciones Cátedra, S.A, 1998.

MACHADO DE ASSIS CONTISTA: “TO BE OR NOT TO BE”

Vandemberg Simão SARAIVA
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Apesar de conhecido principalmente por seus grandes romances, Machado de Assis é um dos mais fecundos e talentosos contistas brasileiros. O objetivo deste artigo é de comentar a importância da citação no conto machadiano como resultado de leitura e desapropriação do texto lido. Se o texto é um labirinto de alusões, a citação, em Machado, marca um encontro, convida para a leitura, mas uma leitura diferente do texto anterior. O escrever de Machado sublinha o trecho destacado e dissolve as fronteiras entre o texto antigo e o texto novo. Para conferirmos o trabalho machadiano com a citação e a referência, analisamos o conto “*To be or not to be*”, destacando o modo como o escritor carioca cita Shakespeare em sua escrita e reelabora o discurso shakespeariano. Em seu conto, Machado “dessacraliza” o texto primeiro, canônico, e transforma a tragédia de Shakespeare em narrativa cômica.

Palavras-chave: Conto machadiano. Citação. *Hamlet*.

Com mais de duas centenas de contos, Machado pode ser considerado um dos grandes contistas em Língua Portuguesa, não apenas pela quantidade de textos, mas, principalmente, pela qualidade de muitos deles. É na metade do século XIX, impulsionada pela publicação diária de jornais, que surge a narrativa curta no Brasil. O gênero define-se mais particularmente por volta de 1850, a partir da produção de Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo. Maria Aparecida Junqueira (2008, p. 154) afirma que “É com Machado de Assis, entretanto, que o gênero se instala na literatura brasileira, tornando-o seu grande representante e revelador de possibilidades artísticas dessa forma literária.” Sobre o conto, Machado (2004, p. 806) escreve em seu artigo “Instinto de Nacionalidade”:

No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, têm havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.

Depreende-se do parágrafo acima que Machado sabia perceber, nesse gênero textual, qualidades de escrita que se notam com detida atenção, visto que, devido à suposta facilidade, não são compreendidas por muitos, inclusive escritores, já que poucos se lançam na produção desses textos. Cultor do conto, o autor de *Quincas Borba* esmerou-se em lapidar suas narrativas curtas. “Os contos são as suas páginas mais naturais e um documento inequívoco de seu estilo original, apesar de apreciável número ter sido escrito à pressa.” (MATOS, 2004, p. 24) Na advertência que faz ao volume *Histórias da meia-noite*, de 1873, Machado considera as narrativas da coletânea algo para ocupar o tempo livre do leitor, mas esclarece, afirmando o seguinte: “Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele [do leitor], nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo.” (ASSIS, 2004, p. 160) Ou seja, o conto machadiano é obra cinzelada e, como seus romances, dignos de apreciação atenta, com destaque para o trabalho da citação.

Depois da *Bíblia*, Shakespeare reina soberano no mar das citações que compõem a obra de Machado, destacadamente em seus contos. Uma das primeiras alusões ao dramaturgo inglês remonta a uma crítica teatral de 13 de novembro de 1859. A última faz-se em *Memorial de Aires*, de

1908, último ano de vida do autor. Entre essas duas datas, Shakespeare acompanha a escrita do contista carioca. Só *Hamlet*, o texto que trabalhamos neste artigo, é citado mais de sessenta vezes do decorrer de sua vida, conforme a cronologia das peças de Shakespeare em Machado de Assis feita por José Luiz Passos (2007, p. 253-284).

A citação é fruto da leitura, pois o ato de ler produz desapropriação do texto lido, de maneira que ele não se torne estranho ao leitor, mas pertença àquele que lê. Ou seja, o livro lido constitui-se em um objeto que, por não nos ser mais desconhecido, faz com que nos conheçamos e torne-se parte de nós, de nossos pensamentos e ideias. Não nos desprendemos do livro que nos lê, do livro que vem a ser nosso livro de cabeceira. Conforme escreve Antoine Compagnon (2007, p. 18), “todos os livros de que me cerco são, em um grau menor, [...] um corredor entre mim e o mundo, uma zona protegida, um lugar reservado.”

Quando o livro se torna algo de que o leitor não quer se separar, levando-o sempre consigo, a existência do grifo é inevitável, pois ele é o indicador do olhar pessoal do autor sobre o texto alheio; “o grifo coloca marcas, localizadores sobrecarregados de sentido, ou de valor” (COMPAGNON, 2007, p. 19). O resultado do grifo é a citação, e a citação em Machado acontece em seus contos, romances, poemas, crônicas e textos críticos.

O autor carioca cita, buscando, com isso, estabelecer uma comunicação com o seu público, cuja parte considerável era, na época, leitora e expectadora de Shakespeare. A citação, em Machado, marca um encontro, convida para a leitura, mas uma leitura diferente do texto de onde veio a citação. O escrever de Machado é sua maneira de sublinhar o trecho destacado e dissolver as fronteiras entre o texto antigo e o texto novo. “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação.” (COMPAGNON, 2007, p. 41). Todo texto é um labirinto de citações, e o leitor, quanto mais lê e mais se identifica com essas citações, mais se perde. Sobre as citações em Machado de Assis, assim se expressa Marta de Senna (2008, p.11):

Nos romances da chamada “maturidade”, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*, o uso, ou antes, a manipulação das citações, desempenha, com outros artifícios retóricos, um papel fundamental na estruturação da narrativa, tanto na urdidura da trama como na caracterização das personagens. Para tanto, Machado se valerá de citações truncadas, ou apenas parcialmente transcritas, às vezes significativamente

interrompidas segundo a conveniência de seus narradores ardilosos, decididos a controlar ao máximo a recepção do leitor.

A recepção do leitor, segundo a articulista, é direcionada pelo narrador a partir do uso que faz das citações. Ora, isso acontece porque, conhecendo o texto original, o leitor tende a aproximar os dois textos, o precursor e o novo, a fim de identificar suas similitudes. Um recurso, no entanto, utilizado muito por Machado é de frustrar essa expectativa, “dessacralizando” o texto primeiro, normalmente canônico, e alargando, assim, sua interpretação.

O conto que analisaremos tem como título uma citação de *Hamlet*, que direciona aquele que conhece a peça do autor inglês a fazer a leitura do texto machadiano com a Tragédia do Príncipe da Dinamarca em mente. Esse conto transgride o texto do *Hamlet* shakespeariano, o qual não controla o sentido do novo texto. Machado deturpa a peça elisabetana como um espelho rachado em inúmeras trincas.

O conto intitula-se “*To be or nor to be*”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1876. Gustavo Bernardo Krause (2008, p. 5) destaca que o título é emblemático, pois tanto remete metaficcionalmente a uma peça de Shakespeare, quanto à dúvida de Hamlet entre ser ou não ser (entre viver ou se matar, mais especificamente). Ou seja, ao lermos o título, esperamos algo tão sério quanto à obra *Hamlet*, canônica, mítica e respeitada. Machado, porém, desconstrói essa expectativa, e, como escreve Krause (2008, p. 6), “transforma a tragédia de Shakespeare em comédia rasgada”.

O famoso monólogo de Hamlet foi traduzido por Machado de Assis e publicado em 1901, na coletânea *Ocidentais*, no tricentésimo aniversário da peça *Hamlet*. Não sabemos se Machado tinha conhecimento dessa informação, mas acreditamos que ela tenha o seu valor mesmo sendo coincidência. O monólogo do Príncipe da Dinamarca foi, é e certamente será ainda objeto de ponderações. Tanto Harold Bloom (2004) quanto Mário Amora (2006) não acreditam que os célebres versos divaguem somente sobre o suicídio. Para este, o solilóquio é, antes de tudo, uma “profunda meditação sobre a morte” (AMORA, 2006, p. 69). “Por que razão Hamlet medita sobre a morte? Ele pretenderia se suicidar, como interpretam alguns? Não, não se trata disso. Ele teme a morte, uma possibilidade concreta para quem enfrenta um adversário poderoso e arguto como o rei.” (AMORA, 2006, p. 69-71) Já Bloom (2004, p. 42) escreve que “não se trata de uma reflexão que, seriamente, contemple o suicídio.” Para o crítico americano, é a força da mente de Hamlet que

se debate entre o universo da morte ou de um mar de escolhos – na tradução de Machado, mar de acerbos males. Vigotski (1999, p. 88) apresenta uma interpretação que encanta pela força analítica. Para ele, o monólogo é

Um admirável entrelaçamento do que é terreno com o que é do além em Hamlet, o limite em que está sempre situado, o limite entre a vida e a morte. Nisso consiste a tragédia: Hamlet gostaria de livrar-se da vida que o nascimento lhe impõe, não quer suportar, gemendo e suando, o fardo da vida; contudo o país ignorado confunde sua vontade, o mistério do além o tolhe. De alma, ele é sempre um suicida, mas alguma coisa lhe prende a mão.

Inferimos do comentário de Vigotski que, para Hamlet, sua vontade não encontra satisfação neste mundo, e o resultado disso é a dor e o sofrimento. Por sentir-se oprimido pelo peso da vida – agravado pelo dever de vingar-se –, Hamlet parece querer o suicídio, mas deseja ainda a vida, sem querer os sofrimentos inerentes à existência. Assim, não pode ver a morte como libertação, nem salvar-se a si mesmo matando-se. Vigotski (1999, p. 90) escreve que “a cena [do cemitério, no quinto ato] é saturada de tal estado necropolesco de Hamlet que, se alguém se deixasse imbuir dele, não conseguiria viver, tamanha seria a falta de objetivo e a falta de sentido do que fazer nesse mundo”. O príncipe é sempre um suicida, pois o tédio e a falta de sentido do viver o acabrunham. Ele não vive, pois o objetivo que lhe é imposto – a vingança do pai – mostra-se mesquinho demais para justificar uma existência inteira. O monólogo de Hamlet, e, por extensão, toda a peça, levanta inquirições sobre temas de suma importância para o homem moderno: os porquês de sua vida e o niilismo que brota na análise ponderada e cética do viver.

Obviamente, não temos a intenção de propor uma resposta ao problema de interpretação do solilóquio. Nosso interesse é de confrontar a profundidade do monólogo com a mediocridade da personagem principal do conto machadiano.

Machado de Assis frustra a expectativa do leitor culto que espera a seriedade da peça shakespeariana no novo texto. O autor, entretanto, narra a história comum de uma personagem medíocre, cujas pseudodesgraças referem-se não à consciência de estar em um mundo sem sentido, mas aos problemas financeiros e aos sonhos pedestres. É prática comum de Shakespeare apresentar, concomitantemente ao enredo principal de suas tragédias, outro enredo que reforce a ideia da narrativa principal. É assim em *Rei Lear*, em que existe a história do velho Glouster, traído pelo filho Edmond. Em *Hamlet*, temos as relações de Fortimbrás e o seu falecido pai, além dos laços

familiares entre Laertes e Polônio, este último assassinado por Hamlet. Poderíamos considerar a historieta de André Soares como um desses enredos, mas com o fim de comédia escrachada. Para Eládio Vilmar Weschenfelder (2000, p. 68), “Incomum é a inversão machadiana em contrapor esse herói ao coerente e lúcido Hamlet, príncipe da Dinamarca.” Machado parodia o texto Shakespeariano, tornando o protagonista de seu conto alguém risível.

O conto inicia-se com uma apresentação muito pouco lisonjeira de seu protagonista:

André Soares contava vinte e sete anos, não era magro nem gordo, alto nem baixo; na alma, como no corpo, conservava uma escassa e honrada mediania. Era um desses homens que não aumentam a humanidade quando nascem nem a diminuem quando morrem. Poucando ao leitor a narração dos acontecimentos principais da vida de André Soares, limito-me a dizer que no dia 18 de março de 1871 – justamente no dia em que rebentava em Paris a revolução da Comuna – achava-se o nosso herói no Rio de Janeiro na situação que passo a descrever. (ASSIS, 2008, p. 1414)

Mediocridade é a palavra que melhor caracterizaria André Soares. Os principais acontecimentos da sua vida são omitidos, pois poderiam causar aborrecimento ao leitor. Imaginemos o que não nos fariam os menos importantes! Sua vida não contém fatos dignos de nota, mesmo o que é narrado no conto não é grande coisa, visto ser história comum. Em contraponto ao enredo, o narrador diz que ele foi simultâneo à Comuna de Paris. Esse fato histórico fundou um dos primeiros governos operários da história, promovendo mudanças radicais na legislação para favorecer o povo. A Comuna, no entanto, acabou em 28 de maio, após sete dias de guerra civil, a chamada Semana Sangrenta. Quarenta dias depois de seu início, forças militares francesas e alemãs executaram mais de vinte mil *communards*. Dessa maneira, em oposição a um grande fato histórico, a Comuna, há um episódio ordinário, comum.

André Soares não é um visionário, como o famoso dinamarquês, mas um devaneador tolo. Com a esperança de encontrar um emprego melhor, o protagonista fantasia um futuro espantoso, como quem faz imagens com as nuvens. “André Soares tinha o sestro de acreditar que os seus sonhos eram realidades, bem como o de ver catástrofes onde muita vez há apenas ligeiros infortúnios e às vezes nem isso.” (ASSIS, 2008, 1414) O exagero das situações reflete uma

personalidade imatura e inexperiente para a vida, bem diferente do jovem Hamlet, que meditava sobre “*to take arms against a [real] sea of troubles*” (III, i, 58)⁷⁸

André resolve matar-se. Sua resolução circunscreve o título do conto em uma interpretação redutiva. O *To be or not to be* não mais retoma o monólogo de Hamlet, mas se apequena na sinalização de outro monólogo, o do próprio André:

Não se sabe com certeza que tempo gastou André Soares na posição em que o deixei no período anterior; o que se sabe é que, depois de estar calado e pasmado, *monologou* do seguinte modo:

– Haverá no mundo maior desgraça do que a minha? Há empregos graúdos para tanta gente, só não há para um mísero que tem lutado com a sorte durante longos anos? Posso eu viver mais sobre a terra? Há esperanças de me levantar desta abjeção?

– Não, não há, continuou ele. Estou decidido; acabemos de uma vez com esta vida de tribulações; não quero arrastar tamanha miséria até aos 80 anos.

O monólogo do protagonista não chega sequer a ser um arremedo do solilóquio do moço príncipe. Em uma análise racional dos problemas de André, percebe-se que há saída para suas tribulações. Em *Hamlet*, há o pensamento sobre a condição humana; em “*To be or not to be*”, existe uma aborrecida reflexão sobre um problema individual desimportante. O discurso pungente de Hamlet é contrastado com uma queixa plena de comiseração. A consequência, evitável, é o suicídio.

O protagonista resolve afogar-se, como Ofélia. Sua decisão de suicidar-se beira o ridículo. Ele veste camisa nova e paletó, além de pôr um chapéu. Ao entrar na barca para Niterói, da qual resolveu pular, vai sentar-se em um dos bancos interiores. Ou seja, não estava bem certo de sua decisão, caso contrário, aproximar-se-ia dos balaústres da barca. O narrador diz que “André Soares estava na ante-sala da morte” (ASSIS, 2008, p. 1416), o que é irônico, pois o jovem estava longe e protegido das águas.

O narrador chama André Soares de “nosso herói”. Outra afirmação irônica, além de cômica, já que nossa personagem é caricatural. Mais bem caberia o epíteto de “nosso pateta”.

Vê-se de pronto que o narrador satiriza a figura do herói à medida que o descreve. [...]

A intenção satírica de Machado leva o herói a ser descrito por um narrador que lhe tolhe a possibilidade de heroicidade.[...]

Satirizado ou não, o fato é que André é um personagem caricatural, um herói a meio-pau. (WESCHENFELDER, 2000, p. 68)

⁷⁸ Tomar armas contra um mar de escolhos. (Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça) A inclusão da palavra real é nossa, para contrapor aos exageros da visão de André Soares sobre os próprios sofrimentos.

A ironia está presente também no nome das personagens. Segundo os dicionários consultados, presentes nas referências bibliográficas, André significa “homem”, “ másculo”, “viril”, “valente”. De valente, entretanto, não tem nada. A briga que trava com Horácio constitui-se em uma hilaridade. Não há socos nem grandes injúrias – como Hamlet e Laertes na cova de Ofélia –, há somente puxões de orelhas, pelas quais Soares é arrastado para fora da loja de charutos – não de uma cova – para a rua. As atitudes do protagonista revelam uma dessemelhança entre ele e seu nome.

Além disso, suas ações emotivas não fazem com que mude seu futuro. “As ideias de suicídio de André Soares, bem como a sua mesquinhez, ou vontade de subir na vida, facilmente levam-no a um caminho longe de auferir resultados.” (WESCHENFELDER, 2000, p. 71) Seus devaneios não são seguidos de ações que busquem, pelo menos, concretizar sua vontade. Hamlet, por outro lado, não devaneia, mas pondera demais. O monólogo do príncipe dinamarquês (*To be or not to be*) mostra-nos de que é capaz sua consciência, atributo pelo qual ele se distancia em relação ao seu mundo e aos seus estados subjetivos – de Hamlet – para obter níveis mais altos de cognição e integração. Conforme nos ensina Bloom (2001, p. 208), Hamlet detém uma consciência vasta, mas mesmo ela não está ciente de todas as contingências relevantes para aspirar por um fim, já que não pode ter conhecimento dos fins do próprio pensamento. O que lhe paralisa a vontade. André Soares expõe grande mediocridade se confrontado com Hamlet.

Justino, cujo significado do nome é patente, revela-se um parasita que vive a dilapidar o dinheiro dos interessados pela irmã.

Justino Magalhães tinha um programa na vida: agradar aos pretendentes da irmã, a fim de poder continuar a viver economicamente, isto é, a ter casa e mesa sem despender um real. Fiel a estas idéias, tratou de captar a boa vontade de André Soares, que por sua parte se atirou de corpo e alma aos braços do futuro cunhado. (ASSIS, 2008, p. 1418)

Machado de Assis brinca com as personagens da peça de Shakespeare, mantendo o nome de Horácio e Cláudio, respectivamente amigo e padrasto de Hamlet. No conto, Horácio é o inimigo de André, chegando mesmo a roubar a possibilidade de o “herói” se casar com a viúva Cláudia. Esta última, após dar-lhe esperanças, despede-o para manter um romance com o desafeto do jovem Soares. Antes de ser substituído, André desconfia da desonestidade de sua amada. *Frailty, thy name is Woman*. (I, ii, 146)⁷⁹

⁷⁹ Frivolidade,

O protagonista se atormenta com dúvidas terríveis: “Que será aquilo? Iludir-me-á esta mulher? Serei eu a fábula da rua? Terei eu um rival mais venturoso?”. As dúvidas, com direito à despropositada mesóclise na cabeça do desconfiado enamorado, se acompanham mais uma vez da referência ao “nosso pateta”, digo, ao nosso herói: “Estas e outras interrogações fê-las o nosso herói com o desespero na alma e no rosto” (KRAUSE, 2008, p. 9)

Notemos que as inquirições do simplório namorado são mesquinhas se defrontadas com as questões de Hamlet. Os impasses da narrativa limitam-se ao comum do dia a dia; enquanto, na tragédia de Shakespeare, a catástrofe é real. Mesmo Hamlet não é enamorado de Ofélia. Pelos menos é o que aparenta, visto que a jovem é a primeira vítima da dissimulação exagerada de loucura do dinamarquês e da violenta investida verbal de Hamlet contra ela na cena em que a manda para um convento (*nunnery*), cuja significação, na gíria da época isabelina, equivalia a prostíbulo. Ofélia não muda Hamlet, mas Cláudia faz com que André não se suicide, e isso é conquistado com a exposição de um pé. Desconsiderando o fetiche, o pé é o órgão mais próximo ao chão. Não são os olhos, o rosto ou a cintura, atrativos mais alçados no sentido e no espaço que encantam nosso namorado, mas o pé, o menos elevado dos órgãos do corpo. Encerrando a questão dos nomes da personagens, chamamos a atenção para o lugar da maioria dos acontecimentos: Rua dos Inválidos. Aqui, inválido não admite somente o sentido de “mutilado” ou “paralítico”; na economia do texto, cabe mais outra significação: aquilo que não vale; que é nulo.

No começo do conto, o recebimento de uma carta com uma notícia ruim impulsiona o suicídio de André. No final da narrativa, ele recebe duas missivas: uma de Cláudia, desfazendo o relacionamento; a outra do chefe, demitindo-o; diferentemente do esperado, Soares não busca o suicídio, apenas cai sem sentidos no chão. Machado fecha seu conto com um epílogo intitulado, em letras capitais, “moralidade”.

Moralidade

Mas onde está a moralidade do conto? pergunta a leitora espantada com ver esta série de acontecimentos descosidos e vulgares.

A moralidade está nisso.

Tendo perdido a esperança de obter um emprego de duzentos mil-réis, quando apenas desfrutava um de cento e vinte, assentou André Soares de dar cabo da vida.

No dia, porém, em que perdeu a noiva e o emprego de cento e vinte mil-réis, com um insulto físico de quebra, não se matou, nem tentou matar-se, nem se lembrou de o fazer.

Tanto é certo que o suicídio depende mais das impressões e disposições do momento, que da gravidade do mal.

Disse. (ASSIS, 2008, p. 1425-1426)

Ao fechar seu texto com uma moralidade, Machado de Assis contrapõe seu conto a textos que veiculam um conteúdo moral, pedagógico, ético. Isto é, textos que primam pela seriedade do assunto. Krauser (2008, p. 10) tece o comentário seguinte sobre essa “moral da história”:

A moral da história, como nas fábulas antigas, comparece para mostrar justamente a fragilidade da moral humana, trazendo à sua dimensão menor todos os discursos e gestos grandiloqüentes. Esse epílogo, irônico e suspensivo como quaisquer frases de Machado de Assis, encerra-se não com um empolado “tenho dito!”, mas sim com o prosaico “disse”, devidamente despido do ponto de exclamação.

Em “*To be or not to be*”, Machado de Assis reduz a grandiloqüência do Hamlet de Shakespeare a uma dimensão diminuta. Há, no conto acima, vários outros elementos que poderiam enriquecer a presente crítica, porém isso poderia extrapolar nosso objetivo: mostrar a maneira como Machado de Assis cita e reescreve o texto do poeta inglês.

Referências:

AMORA, Mário. **Hamlet**: a difícil arte de decidir. Osaco: Novo Século, 2006.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 2

_____. Contos avulsos. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008. v. 2 (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira.)

BLOOM, Harold. **Hamlet**: poema ilimitado. Trad. José Roberto O’Shea. Inclui texto integral de “Hamlet”, traduzido por Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

_____. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice B. P. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1996.

JUNQUEIRA, Maria Aparecida. Projeto estético-literário machadiano: uma visão preliminar. In: MARIANO, Ana Salles; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (org.). **Recortes machadianos**. 2. ed. São Paulo: Nankin: EDUSP: EDUC, 2008.

- KRAUSE, Gustavo Bernardo. Continuidade dos parques: Machado de Assis e Julio Cortázar. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. p. 1-11. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/002/GUSTAVO_KRAUSE.pdf>. Acesso em: 29 out. 2011.
- MATOS, Mário. Machado de Assis, contador de histórias. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 2
- MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2005. (Coleção Meridionais)
- OBATA, Regina. **O livro dos nomes**. São Paulo: Nobel, 2002.
- OLIVER, Nelson. **Todos os nomes do mundo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- PÂNDU, Pândia; PÂNDU, Ana. **Que nome darei ao meu filho?** Influência do nome, data do santo, diminutivos, etimologia, significado, variantes, história. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007.
- SENNA, Marta de. **Alusão e zombaria: citações e referências na ficção de Machado de Assis**. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. (Coleção FCRB Estudos, 6)
- VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- WESCHENFELDER, Eládio Vilmar. **A paródia nos contos de Machado de Assis**. Passo fundo: UPF, 2000. (Série Dissertações, Letras, 6)

**MALANDRAGEM E CARNAVALIZAÇÃO NO ROMANCE “Los Pastores de la Noche”,
DE JORGE AMADO: DUAS PROPOSTAS DE ESTUDOS INTERDISCIPLANES⁸⁰**

NUNES, Lucimeire Viana
ADSUAR, Maria Dolores
Universidade de Murcia

Resumo: A partir da apreciação das teorias fundamentadas sobre a formação da identidade brasileira, é possível fazer uma ligação entre a literatura e os estudos antropológicos. A figura emblemática do malandro, ao longo do tempo, foi se emoldurando ao processo histórico-cultural

⁸⁰ AMADO, Jorge. *Los Pastores de la Noche*. Traducción de Basilio Osada. Barcelona: Luis de Caralt, 1970. O livro apresentado neste estudo está em edição espanhola.

brasileiro. Mantém-se resistente ao sistema social, na tentativa de desconstruir ou recriar o mundo hierarquizado e autoritário. Vários são os elementos que nos fornecem subsídios para entender os mecanismos que fazem com que o malandro e a malandragem estejam arraigados na construção da identidade nacional. Na ficção, podemos tomar como exemplo elucidativo as personagens do romance *Los pastores de la noche*, de Jorge Amado.

Palavras-chaves: Malandragem. Identidade. Resistência.

É possível delinear o perfil cultural do país, tendo como expoente a figura do malandro, a partir da apreciação e interpretação das teorias fundamentadas sobre a formação da identidade brasileira. A este propósito, é de grande valia os estudos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque e Roberto Da Matta. Personagens que servem de modelo para a construção de uma identidade nacional, ou que representam, de uma maneira ou outra, o povo brasileiro, sempre foram fontes motivadoras de estudos e pesquisas por parte da historiografia literária, ao longo de décadas. O caráter que tem despertado interesse da crítica contemporânea, mas pouco explorado até então, é o malandro, ainda mais se visto à luz de um fenômeno intrinsecamente arraigado à cultura local: a carnavalização.

Ao longo do tempo, seu perfil foi assumindo outros contornos sem, no entanto, perder a essência. O malandro, tanto na ficção quanto na vida real, se consolida no imaginário popular. A herança cultural, as atitudes, o autoritarismo que dá vazão à hierarquia desordenada, o *jeitinho brasileiro*, a música, a literatura (como no caso o romance *Los pastores de la noche*, de Jorge Amado) são elementos que nos fornecem subsídios para entender os mecanismos que fazem com que o malandro e a malandragem estejam arraigados na formação da identidade nacional.

Para conhecer a malandragem como registro e identificação do homem brasileiro, tomando como ponto de partida a época colonial do século XVI e tendo como ápice os anos 30 - a este último período é dado à historiografia literária a definição de modernista - é necessário, antes, traçar um panorama sociocultural desse povo. No entanto, temos a consciência de que o assunto, aqui, não se esgota nem cria um juízo de valor único.

A confluência das três culturas - índios, negros e portugueses - nos leva a uma possível explicação para esse conjunto de habilidades e artimanhas que se convém definir como malandragem.

A herança dos antepassados contribui sobremaneira para a construção dessa identidade.

Existe uma relação ambivalente que, talvez, seja possível explicar através da convivência diária, somente percebida na intimidade. Ao mesmo tempo em que não há uma obediência geral às leis estabelecidas - o que favorece uma maior tolerância – observa-se, por outro lado, a comodidade de enfrentar situações aparentemente sem soluções, usando por vezes o bom humor.

A construção de uma maneira de ser e de pensar do povo brasileiro passa por uma visão baseada em pressupostos, sem a afirmação de um modo acabado de identidade. Não há, portanto, uma homogeneização de sentimentos e valores quando se trata de uma cultura baseada na diversidade. A sociedade brasileira vive em um sistema onde o valor fundamental é relacionar, mesclar, juntar, confundir e conciliar. Não funcionaria de forma diferente não fossem as relações muito próximas de afeto institucionalizado. Para o antropólogo Roberto DaMatta, mesmo fazendo parte de uma sociedade hierárquica, o povo brasileiro busca reduzir as disparidades decorrentes de sua estrutura econômica e política, criando saídas ou alternativas em nome da amizade. Mais importante que obedecer às instituições é manter o subjetivismo e a fidelidade às pessoas que o cercam, como forma de superar todos os obstáculos entre ele e as leis. Mas tal situação não vale para os inimigos, principalmente os de classe subalterna, porque, como ele defende, “Aos inimigos a lei, aos amigos, tudo!” (DAMATTA, 1993, p.217).

Existem, de fato, várias teorias fundamentadas em torno das diversas identidades do sujeito. Todas, indubitavelmente, estão relacionadas aos fatores histórico-sociais, que são interpretações mais que realidades, defende Helecion Ribeiro em seu artigo *A Identidade do Brasileiro*. (RIBEIRO, 1994, p.3).

Em países como Estados Unidos e Europa, governos populistas e ditaduras contribuíram, sobremaneira, para que haja uma aproximação maior do povo que, por manter sentimentos patriotas, passa a integrar-se em projetos consistentes. Segundo ele, no Brasil ainda sobrevive uma herança histórica de dependência, consequência da servidão durante os tempos remotos da era colonial. Talvez por isso exista uma luta diária, inclusive inconsciente, por manter uma emancipação em nível cultural. Essa situação de isolamento intensifica, de fato, as desigualdades sociais existentes. Para Ribeiro, o poder do governo veta, de certa forma, a ascensão social, o que desencadeia um grande número de marginalizados e excluídos.

Sob essa perspectiva, não é exagero pensar na figura do malandro transitando por diversas categorias culturais que, direta ou indiretamente, mantém uma relação intrínseca com o processo

histórico brasileiro. Movimentos artísticos e culturais manifestam seu interesse em exaltar - ou mesmo criticar - o malandro. É, particularmente, por meio da música (o samba, por excelência) e da literatura que ele irá criar alternativas para viver em um sistema social opressor e austero.

A propósito, um grande número de romances brasileiros serve de referência para mostrar as várias facetas de uma personagem que mantém um traço similar ao pícaro espanhol, ainda que adaptado ao clima dos trópicos. Quanto à literatura, há uma tendência a compará-la com a picaresca espanhola, por ambas apresentarem características ligadas à malícia e à esperteza, como atitudes de sobrevivência. (GONZALEZ, 1994, p. 177)

Entretanto, mesmo com alguns traços similares, há no anti-herói brasileiro um comportamento peculiar, que o faz ser distinto do modelo estrangeiro. Analisar os aspectos pertinentes a seu caráter é, sem dúvida, reafirmar sua identidade motivada por interesses ideológicos próprios da cultura do povo. Toda a vasta produção artística e os aspectos que compõem a construção dessa identidade (o futebol, o carnaval, o *jeitinho*, entre outros) são elementos dinâmicos dentro do imaginário coletivo.

Na literatura brasileira, por sua vez, predominam elementos pertinentes, como o humor, a irreverência e a vagabundagem, mas que dialogam com sérias situações de extremismo social, que ainda galgam na herança escravagista colonial. Esses aspectos geram uma inquietude sem igual, em torno da inversão de valores que a ficção - pela veia de um autor engajado - propõe, o que favorece uma interpretação crítica por parte de um narrador também engajado.

Nos romances de Jorge Amado, suas personagens convivem com os mais diferentes elementos que compõem o universo da malandragem. Entre eles se sobressaem os marinheiros apaixonados, as prostitutas, as *mães-de-santo*, os boêmios, os jogadores e contraventores do jogo do bicho e os charlatães de toda a espécie. Esses tipos expressam comportamentos ambíguos individuais, que desencadeiam na interpretação de um mundo carnavalizado, que se esconde por trás de uma máscara.

O autor divide o romance *Los pastores de la noche* em três partes distintas, mantendo as mesmas personagens principais, que vão se juntando a outras, incorporando-se às circunstâncias de cada novo episódio, todas ambientadas na cidade de Salvador, Bahia. Todos os malandros desse enredo carnavalizado possuem, em sua essência, um perfil de caráter bastante peculiar. Já na primeira parte da trama, surge cabo Martim, um malandro típico, que resolve experimentar a vida

do lar; Curió, muito sentimental, sofre por se apaixonar pela mulher deste seu amigo, mesmo que a amizade entre eles prevaleça; Pé-de-Vento é outro malandro, cuja ocupação é ser caçador de insetos para um laboratório de análise; e Cravo na Lapela é o sujeito que não aceita qualquer tipo de trabalho que seja difícil e laborioso. Na segunda parte, a mais voltada para o culto do misticismo, Negro Massu tenta, a todo custo, buscar um padrinho para seu suposto filho, e acaba escolhendo uma entidade do candomblé. Jesuíno Galo Doido, malandro mais experiente e sábio, tem um desfecho trágico, quando morre em conflito com a polícia, na terceira parte da história, que culmina na invasão do *Morro do Mata Gato*. O carácter das personagens vai sendo delineado aos poucos. No entanto, já desde o início da história percebemos a inclinação por inverterem os valores sociais tidos como convencionais.

Já a terceira parte da trama, a mais carnavalizada de todas, se destaca pela culminância de todas as personagens malandras, em um espaço sob medida para elas: o *Morro de Mata Gato*, um grande terreno despovoado.

Pouco a pouco as personagens principais vão construindo seus casebres, apossando-se do terreno e, com isso, tirando proveito da situação de viverem de graça, sem pagarem nenhum imposto. Há extremos que se enredam nessa complicada questão. De um lado a polícia, que tem como chefe o honesto doutor Albuquerque, que com esforço tenta expulsar os vagabundos da área e acabar de uma vez com o vício dos jogos de baralho (inclusive, persegue cabo Martim e seus companheiros); de outro lado, está o governo, que conta com o apoio de políticos inescrupulosos, além da participação da imprensa sensacionalista. Depois de seguidas batalhas, mesmo contando com a efetiva resistência do doutor Albuquerque, o governador decreta oficialmente a permanência dos desocupados, que antes viviam em condições miseráveis.

Na parte *La Invasión del Morro de Mata Gato o Los Amigos del Pueblo*, vários temas se desenham no enredo, em torno de questões sociais relevantes: a reforma agrária, vista com descaso por parte do governo; problemas alarmantes, como aliciamento de menores - como é o caso de Dona Fulô, que adota crianças de rua em troca de explorá-las -, além da corrupção nos órgãos públicos. Todos esses elementos presentes são motivos geradores de discussões mais amplas, se tomadas sob o enfoque estritamente social. No entanto, enxergamos, dentro do ambiente narrativo a que se propõe o estudo aqui, os efeitos que essa temática suscita, tendo à frente o carácter da malandragem, presente nas personagens, desde a primeira parte do romance. A carnavalização é

outra abordagem levada em consideração, haja vista os festejos em prol da invasão do *Morro do Mata Gato*.

Todas as personagens envolvidas na invasão fazem parte de uma espécie de mascaramento coletivo. É nítida a sensação de falso bem-estar, uma vez que compactuam com as trapaças do governo. A polícia cumpre seu papel, mas se mostra ineficaz no combate às infrações da lei. Um exemplo claro é a liderança ameaçada do delegado Albuquerque, que representa o lado grotesco da história. No final, ele é ridiculizado por suas convicções ideológicas mais radicais. Acaba perdendo o cargo, mas não a esperança de desmascarar a farsa existente entre os moradores e o governador. O governo, contando com o apoio da população do *Morro do Mata Gato*, triunfa.

Há, por trás dessa visão aparente de justiça e igualdade social, a tentativa implícita de destruição da máscara mantida pela cultura heterocêntrica. É o que se constata através da figura do delegado, única voz dissonante, em meio à maioria alienada. Enquanto os invasores comemoram a vitória, outros tantos, que eram flagrados em pequenos delitos, foram detidos, para depois, como é costume na região, voltarem às ruas. Todos queriam ganhar com a invasão dos habitantes miseráveis. Discursos demagógicos ressoavam por toda a parte, sobretudo vindos de políticos experientes, comuns nesse tipo de manifestação popular.

Por fim, a lei do mais forte prevalece, uma vez que o governador expede um documento permitindo que todos os invasores se apropriassem do terreno, podendo ali construir seus lares. É com essa conquista que acontece a grande festa, em um ato público digno de aplausos. Enquanto isso, o inconformado chefe de polícia, doutor Albuquerque, pensa em uma maneira de acabar com essa farsa que havia tomado ares de democracia. Ridicularizado e protagonista de uma cena patética, antes de sair do seu posto, ele esperou a ordem para invadir o *Morro* e expulsar os moradores, o que não aconteceu. Diante das ameaças à farsa institucionalizada, seu cargo é ocupado pelo primo da esposa e amigo pessoal do maior proprietário do jogo do bicho da região. No entanto, ele prefere a demissão.

Vemos, abaixo, a conivência do governo e da polícia, com relação aos jogos de azar, proibidos no país:

(...) había asesores dignos de confianza que aseguraban a su Excelencia el gobernador que no era mala táctica esa de empezar su gobierno repartiendo palos entre los bicheros. La actitud daría un brillo de honestidad al nuevo poder y haría más comprensivos a los

banqueros de bichos en el momento de aflojar los cordones de la bolsa, de negociar un acuerdo. (1970, p. 251).

A impunidade, portanto, estabelece-se nessa espécie de circo montado por desonestos, cujo palhaço é a figura do chefe de polícia. O antagonismo que reforça a hierarquia social é patente: a corrupção e a desonestidade mais uma vez triunfam, ante a fraqueza e a subserviência dos mais pobres. Sua fama de homem digno é motivo de provocação do riso por parte dos vitoriosos invasores. A carnavalização, aqui, resulta na inversão de valores, no momento em que o mal triunfa sobre o bem, mesmo que a alegria da população ganhe uma aparência de igualdade de classes.

O vilão é visto como herói e o herói como vilão, revertendo os papéis desse espetáculo desolador. Atos como o do chefe de polícia, por exemplo, são vistos dentro da trama como grotescos - em uma apropriação do conceito estabelecido por Bakhtín.

O desequilíbrio gerador das forças opostas se dá, portanto, na figura do chefe de polícia que, em uma visão bakhtiana, representa o *tonto* (ou o *otário* da história), que faz o contraponto com os *espertos* ou malandros, no caso as demais personagens da história. Todas exercem uma função específica e apresentam uma visão carnavalizada, porque rompem com a tradição de um modelo de herói que está acima do bem e do mal.

Na visão dos moradores do *Morro da Mata Gato*, a honestidade do chefe de polícia contraria os seus valores, por acharem que têm direito de invadir terras que são do governo e, por conta disso, também lhes pertencem. Também se acham no direito de serem amparados, porque, segundo eles, são vítimas do sistema e o que vale é a lei da sobrevivência.

Em meio a essas visões polarizantes, existe uma tendência ao reconhecimento de que as coisas não são boas ou más, mas uma contínua mistura de ambos os aspectos, em todas as possíveis combinações. Mesmo dando voz aos marginalizados socialmente, o autor Amado buscou vê-los como frutos de uma sociedade discriminatória e patriarcal. Já se sabe que na Bahia, particularmente, qualquer distinção entre classes se dá muito mais por questões econômicas do que por segregações raciais.

Em uma abordagem lukacsiana, a literatura de Jorge Amado elucida questões pertinentes, como a hierarquia e a desigualdade entre os homens. A corrupção e a malandragem, outros temas de cunho social, são um dos fatores que comprometem qualquer projeto sério de construção de uma real democracia.

Não se pode esquecer que durante a produção de suas obras literárias - em grande parte durante os anos 60 e 70 - a ditadura militar suprimiu muitas formas de liberdade intelectual e atividade política. Essa forma de repressão, sem dúvida, propiciou a criação desses anti-heróis problemáticos. (LUKÁCS, s/d). Suas criações são o resultado de uma desagregação do sistema político falho. Nele, cada indivíduo luta, de uma maneira ou outra, pela sobrevivência, e geralmente, ao contrário do chamado herói positivo, costuma ser vencido pelo poder no final. Através de uma ação, os anti-heróis buscam sua essência no mundo em crise, vivendo a contradição de uma realidade burguesa, ao desejar um mundo justo.

A ficção sublinha a decadência do homem e mostra a necessidade de atrair o trabalhador à luta, resgatando, a seu modo, o nascimento do herói positivo, no momento em que busca edificar uma sociedade sem classes. Mas essa visão da força do trabalho, particularmente, é ofuscada na obra *Los pastores de la noche*. A preguiça e malandragem são vistas como foco de interesse por parte dos protagonistas, o que nos leva a enxergar o que está por trás desses fenômenos identitários da cultura brasileira. E é justamente a malandragem no romance o ponto crucial para entendermos, nas entrelinhas, os valores que regem o trabalho.

Tomando como referência a relação entre os sujeitos da história - de um lado o marginalizado, de outro o governo opressor - na ficção de Amado, definimos, aqui, um modelo de indivíduo com características de malandro nacional, pela ausência de atitude e por encontrar na esperteza e na trapaça o seu lugar. De forma mais abrangente, enxergamos nesse perfil o anti-herói lukacsiano, que vê o indivíduo como vítima da sociedade excludente, que não lhe proporciona uma vida digna. Mas representa a resistência a toda e qualquer forma de dominação.

Ao se constatar, neste romance, a força dos sujeitos que compõem a narrativa, em diálogo uns com outros, elementos estes que se entrelaçam e se confundem, podemos inferir a presença de uma relação que se mantém de cima para baixo (autor → narrador), de dentro para fora (narrador → leitor), ou ainda ocupando caminhos paralelos (narrador ↔ personagens). Desse feixe, estão em uma situação extratextual o autor e o leitor, enquanto narrador e personagens estão imbricados na composição do texto, mesmo que se mantenham interligados e rompem seus limites de vez em quando.

Em meio ao discurso dialógico, em *Los pastores de la noche* percebemos a problemática em torno dos dilemas sociais de cada personagem, mas também a provocação do riso. Na parte

referente à invasão do *Morro de Mata Gato*, por exemplo, a visão do governo, como sistema repressor e alienante, é o resultado de uma teia de problemas ligados ao quadro político brasileiro, percepção esta que se sobrepõe a qualquer categoria cômica ou picaresca de seus heróis. Contra a literatura banalizada, sua obra resulta na força do discurso dos menos favorecidos socialmente e das palpitantes emoções que se coadunam com a realidade local. A forma de dar ao povo brasileiro uma identidade própria - principalmente da gente da Bahia, presente em sua obra - é resultado da composição de tipos com a cara do Brasil: alegres, simples, exóticos e, sobretudo, ambíguos.

Referências:

AMADO, Jorge. **Los Pastores de la Noche**. Traducción de Basilio Osada. Barcelona: Luis de Caralt, 1970.

BAJTÍN, Mikhail. **La Cultura Popular na Edad Media y en Renacimiento**. Madrid: Alianza Universidad Editorial, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem** (Caracterização das memórias de um sargento de Milícias). Revista do Instituto de estudos Brasileiros da Universidade São Paulo, 1970.

GONZALEZ, Mário M (1994) **A Saga do Anti-Herói**. Sao Paulo: Nova Alexandria. Embajada de Espana. Consejería de Educação.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1999.

LUKÁCS, Georg (s/d) **A Teoria do romance**. Trad. de Alfredo Margarido, Lisboa.

RIBEIRO, Helecion. **A Identidade do Brasileiro**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1994, p.3.

NILTO MACIEL: UM PROPAGADOR DE AUTORES CEARENSES

Rafael Barcelar CANECA
Eduardo Chaves Ribeiro da LUZ
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Autor profícuo, Nilto Maciel já publicou livros de contos, crônicas, novelas, romances, poesias e ensaios. Entre os anos de 1976 e 2008, editou as revistas “O Saco” e “Literatura”, importantes veículos difusores de escritores cearenses pelo Brasil e pelo mundo. O presente trabalho, usando de fontes e depoimentos (principalmente do autor, que ainda se encontra em pleno vigor produtivo), visou a analisar referidas revistas, com o escopo de apreender sua importância

para escritores do Ceará do final do século XX. Verificou-se que, em suas páginas, publicaram autores então em início de carreira e que hoje já se encontram consagrados, se não nacional, pelo menos localmente (alguns dos quais, no entanto, não haviam sequer publicado a primeira obra), como José Alcides Pinto, Carlos Emílio Correia Lima, Aírton Monte, Horácio Dídimo e Ana Miranda, sem esquecer ainda o próprio objeto de estudo deste trabalho e responsável pela edição das citadas revistas: Nilto Maciel.

Palavras-chave: Nilto Maciel; literatura cearense; revistas.

1 introdução

Nilto Fernando Maciel nasceu em Baturité, Ceará, no ano de 1945. Graduou-se em Direito na Universidade Federal do Ceará, tendo, então, após a conclusão desse curso, se mudado para Brasília, onde trabalhou na Câmara dos Deputados, Supremo Tribunal Federal e Tribunal de Justiça do Distrito Federal. Antes, no entanto, de ir para Brasília – mais precisamente em 1976 –, editou a revista literária “O Saco”.

Permaneceu em Brasília até 2002, ano em que retornou a Fortaleza. Na capital federal, editou grande parte de sua obra – que passa por livros de contos⁸¹, novelas⁸², crônicas⁸³, romances⁸⁴, poesia⁸⁵ e ensaios⁸⁶ –, bem como deu início a outra revista de grande importância para o cenário literário local, nacional e, quiçá, internacional: a “Literatura – revista do escritor brasileiro”, que foi editada entre 1992 e 2008.

Sobre a obra do autor, vale destacar que Nilto Maciel obteve o primeiro lugar em diversos concursos literários estaduais e nacionais, como o Prêmio da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará de 1981 (com *Tempos de Mula Preta*); o Prêmio Brasília de Literatura de 1990, categoria romance nacional (com *A Última Noite de Helena*); o Prêmio Eça de Queiroz de 1999, categoria novela (com *Vasto Abismo*), dentre outros.

81 *Itinerário* (1974), *Tempos de Mula Preta* (1981), *Punhalzinho Cravado de Ódio* (1986), *As Insolentes Patas do Cão* (1991), *Babel* (1997), *Pescoço de Girafa na Poeira* (1999) e *A Leste da Morte* (2006). As obras completas podem ser lidas no <http://www.niltomaciel.net.br/contosdeniltomaciel>.

82 *A Guerra da Donzela* (1982) e *Vasto Abismo* (1998).

83 *Luz Vermelha que se Azula* (2011) e *Como me Tornei Imortal* (2013).

84 *Estaca Zero* (1987), *Os Guerreiros de Monte-Mor* (1988), *O Cabra que Virou Bode* (1991), *Os Varões de Palma* (1994), *A Rosa Gótica* (1997), *A Última Noite de Helena* (2003), *Os Luzeiros do Mundo* (2005) e *Carnavalha* (2007). As obras completas podem ser lidas no <http://www.niltomaciel.net.br/romancesdeniltomaciel>.

85 *Navegador* (1996).

86 *Panorama do Conto Cearense* (2005) e *Contistas do Ceará: D'A Quinzena ao Caos Portátil* (2008).

Organizou, ainda, junto com Glauco Mattoso, a antologia *Queda de Braço – Uma Antologia do Conto Marginal*, tendo também participado de diversas coletâneas, como *Quartas Histórias – Contos Baseados em Narrativas de Guimarães Rosa*, *Capitu Mandou Flores* e *15 Cuentos Brasileños/15 Contos Brasileiros*. Neste tocante, teve contos e poemas publicados em outros idiomas, como espanhol, italiano, esperanto e francês.

Outrossim, estabelecendo um diálogo com outras artes, é digno de registro que seu romance *O Cabra que Virou Bode* foi adaptado para um curta-metragem dirigido pelo cineasta Clébio Ribeiro em 1993.

2 “O saco”

Com o aumento da repressão pela ditadura militar instalada no Brasil, os diretórios acadêmicos, tradicionalmente tidos como centros de contestação, foram paulatinamente fechados pelas autoridades. Os jovens, então, aproveitaram os mimeógrafos para confeccionar jornais literários, em substituição aos jornais contra a ditadura.

Foi nesse contexto que Nilto Maciel, já tendo publicado sua primeira obra (*Itinerário*, em 1974), decidiu confeccionar o “Intercâmbio”, uma espécie de jornaleco em que publicava poemas e contos – próprios e de outros escritores com os quais se correspondia (algumas, até mesmo, estrangeiras) –, bem como notícias desses. Em seguida, em conversa com o também cearense Carlos Emílio Correia Lima, surgiu a ideia de confeccionar outra revista, tendo em vista a grande dificuldade existente em publicar textos de autores novos, devido à extinção de grande parte dos suplementos literários e ao fato de que os jornais só se interessavam em publicar aqueles mais conhecidos.

Solicitaram o apoio de Manoel Coelho Raposo, que se responsabilizou pelo aporte financeiro necessário. Dessa forma, em abril de 1976, saiu o primeiro número da revista “O Saco” (com o subtítulo “revista mensal de cultura”). Com seus quatro cadernos (contos, poesia, jornalismo e imagens) soltos, totalizando 32 páginas, sem grampo, dentro de um saco – daí o nome da revista –, contou com publicações de Jackson Sampaio (que também era responsável pela sua edição), Aírton Monte, José Maria Mapurunga Filho, Mino, Hermó, Bartô, Frederico, Cartaxo, Jônio, José

Carlos Capinam, Edmundo de Castro, além dos três responsáveis pela publicação e de um artigo, sem assinatura, sobre a Padaria Espiritual.

O segundo número, publicado dois meses depois, aumentou em dez a quantidade de páginas e contou com as participações de José Alcides Pinto, Gilmar de Carvalho, Renato Saldanha, Yehudi Bezerra, Hugo Barros, Floriano Martins, Francisco Carvalho, Marly Vasconcelos, João Bosco Sobreira de Bezerra, Ricardo César Alcântara, Inaldo Pires Queiroz, Siegbert, Bathista Sena, Alano, Pedro Eymar, Ricardo Accioly, Nonato e Gonzaguinha. Vê-se, então, a ampla participação de artistas cearenses, o que veio a mudar no número seguinte, quando metade dos contistas e poetas foi baiana. Dos cearenses, constam contos de Barros Pinho, Moreira Campos, Francisco Sobreira e Carlos Emílio Correia Lima e poemas de Horácio Dídimo e Sérgio Mattos.

O quarto número (setembro de 1976) pode ser considerado um divisor de águas para a revista, pelo fato de a distribuição ter sido ainda mais ampliada – antes, só ia para poucas capitais do País –, bem como pela revista haver contado com colaborações até mesmo do exterior, passando a incorporar a produção nacional e latino-americana (*e.g.*, Julio Cortázar), forte indício do grande alcance que estava tendo. Nilto Maciel, Airton Monte, Roberto Aurélio, Jáder de Carvalho, Jackson Sampaio, Mário Galvão e Guaracy Rodrigues foram os escritores cearenses então publicados.

Dois meses depois, lançado o quinto número, reforçou-se o caráter nacional da publicação, notadamente diante do incremento do número de colaboradores de fora do estado do Ceará. Deste, participaram Manuel de Oliveira Paiva, Fran Martins, José Domingos Alcântara e Heloneida Studart, Juvenal Galeno, José Alcides Pinto e Roberto Pinto.

As duas últimas edições da revista (dezembro de 1976 e fevereiro de 1977) são provas do alcance a que chegou “O Saco”, pois contaram com autores de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia, Alagoas, Piauí-Paraná, Rio Grande do Sul, Pará – além dos cearenses. Apesar do grande alcance obtido, o problema financeiro foi o determinante para o final da revista, eis que a Superbancas, empresa que fazia a distribuição em todo o País, disse que não poderia mais fazê-lo, já que a tiragem era considerada pequena – ainda que tenha chegado a sete mil exemplares, distribuídos por todo o País.

No tocante, então, aos objetivos da revista, temos que, inicialmente, ostentando o subtítulo “revista mensal de cultura”, já na quarta edição passou a denominar-se “nordestina”, podendo, então, levar à errônea conclusão de que pleiteava alcance apenas regional. Nilto Maciel, em

entrevista a Henrique Araújo, elucidou a questão, asseverando que “tinha uma grande preocupação com a forma e em não ser regional. De ser mais universal, sem esquecer o regional. Não queríamos ser regionalistas. Queríamos uma linguagem mais universal.” (2008).

O fim de “O Saco”, felizmente, não foi suficiente para impedir a propagação e a difusão dos autores cearenses pelo resto do País e pelo mundo: a semente fora lançada, e das páginas da revista saíram grandes nomes que se destacariam posteriormente. Uma revista de alcance semelhante, no entanto, só voltaria a aparecer novamente das mãos do mesmo autor – desta feita, contudo, editada e publicada a partir da capital federal.

3 Literatura – revista do escritor brasileiro

Morando em Brasília há quinze anos, Nilto Maciel sentia falta de uma publicação voltada exclusivamente à produção literária do País. À época, era vice-presidente do Sindicato de Escritores e sugeriu que fosse editada uma publicação mensal pelos seus membros. Discussões ocorreram, mas não se chegou a nenhuma conclusão, de forma que o escritor voltou a se corresponder com escritores do resto do Brasil e montou uma cooperativa, em 1991, que contava com oito a dez pessoas do País inteiro.

Em 1992, essa cooperativa passou a editar “Literatura – revista do escritor brasileiro” (doravante, “Literatura”), que durou dezesseis anos (e exatos 35 números⁸⁷). Diferentemente d'O Saco, possuía uma formatação mais tradicional, sem aquela pretensão vanguardista que caracterizava a publicação dos anos 1970. Outra diferença entre ambas era que a “Literatura” era gratuitamente distribuída entre um público-alvo de escritores e leitores, e não comercializada para qualquer um que tivesse interesse em comprá-la, pois, como apregoa o próprio editorial da revista de número 1:

Mais uma revista? Sim. Mas com modéstia. Não imaginamos milhares e milhares de leitores. Nem as palmas de todos os professores, estudantes, críticos, escritores, jornalistas, etc. Também não nos sentimos descobridores de nada, nem pioneiros, nem iluminados. Em 1947 já houve uma revista denominada Literatura.

Temos objetivos claros. O primeiro deles é falar de livros. Principalmente dos bons livros fora do mercado. Aqueles que dificilmente aparecem nas listas dos mais vendidos. Não que

87 Todos os seus textos podem ser encontrados no endereço eletrônico
<<http://literaturarevistadoescritor.blogspot.com.br>>.

sejamos contra o mercado editorial. Se o fôssemos, não estaríamos aqui. Também fazemos parte deste mercado.

Outro objetivo: discutir temas como estes do parágrafo anterior. Em artigos, debates, entrevistas, etc.

Assim como pretendemos divulgar aqueles livros que a mídia desconhece, temos também o compromisso de resgatar do esquecimento alguns escritores e suas obras.

Em síntese:

a) literatura (livro, revista, jornal, etc.) pode ser mercadoria, porém preferimos ser pouco lidos a termos edições esgotadas (compradas), mas lançadas ao fogo, ao lixo, aos depósitos, etc;

b) qualquer publicação pode dar lucro financeiro, porém não aceitamos o “vender por vender” — mais vale leitor que não compra livro que comprador de livro que não lê;

c) literatura não é notícia, show, telenovela, etc — no Brasil não há milhões de leitores, talvez poucos milhares. (MACIEL, 1992).

Por suas páginas, passaram autores como Batista de Lima, Glauco Mattoso, Caio Porfírio Carneiro, Jorge Tufic, Nilto Maciel, Sérgio Campos, Jorge Pieiro, Dimas Macedo, F. S. Nascimento, Francisco Carvalho, Carlos d'Alge, João Carlos Taveira, Sânzio de Azevedo, Eduardo Luz, Moreira Campos, Enéas Athanázio, Carlos A. A. de Sá, Adriano Espínola, Pedro Henrique Saraiva Leão, José Alcides Pinto, Fernando Py, Ana Miranda e muitos outros, não só do Ceará, mas do Brasil inteiro.

A revista “Literatura” pode ser dividida em quatro fases, como apregoa o seu próprio editor no editorial do nº 33: a) a primeira delas conta com a edição de Nilto Maciel, do catarinense Emanuel Medeiros Vieira (entre os números 2 e 9) e do mineiro João Carlos Taveira (do número 5 ao 22); b) a segunda, por sua vez, começa no número 16 e se caracteriza pela publicação do foto do entrevistado na capa da revista; c) a terceira fase coincide com o retorno de Nilto Maciel a Fortaleza; d) a quarta – e última – pode ser comparada ao “último suspiro” da publicação: o número de páginas foi reduzido, com a intenção de reduzir-se o custo de sua impressão.

Nos seus 35 exemplares, o intercâmbio literário, com a divulgação de escritores cearenses pelo Brasil (e vice-versa), restou bem configurado, só se encerrando em 2008, notadamente diante de dificuldades financeiras e dos aborrecimentos de Nilto Maciel com os problemas na publicação da revista.

É oportuno ressaltar que, já após a publicação de número 32, Nilto Maciel resolveu encerrar a edição de “Literatura”, divulgando uma nota em que, após explicar como funcionava o método de autofinanciamento da publicação, apregoava:

Os principais colaboradores de cada edição garantiam a quitação das despesas com a gráfica e recebiam vinte exemplares. Os demais (a maioria) recebiam um exemplar e nada pagavam.

(...)

A gota d'água veio com a seguinte mensagem, de um colaborador mais ou menos antigo: “assim que tiver um exemplar disponível, por favor, me mande um urgentíssimo. Quero ver como ficou. Depois, conversamos, faço pedido. Se sair a contento, é claro”. E prosseguia: “conto com três coisas: a) Uma revista que me deixe bem; b) Um preço razoável; e c) um pouco de compreensão na maneira de fazer o pagamento”. Ora, de tudo ele já sabia: do preço do exemplar, da cota que lhe cabia, etc.

Cansado de tantos aborrecimentos, dou por concluída minha missão de divulgador literário ou editor de revista. Literatura chegou ao seu último número, o 32º. Como poucas no Brasil. (2006)

Como se viu, ainda publicou mais três números, encerrando definitivamente a publicação com a de nº 35, após dezesseis anos de profícua atividade, entremeada com a publicação de suas próprias obras individuais.

Ainda assim, o final da revista não implicou o fim do brilho dos autores cearenses, pois a semente, plantada ainda nos tempos d'O Saco, germinou forte e deu frutos que até hoje produzem resultado nas letras nacionais.

4 Conclusão

Nilto Maciel, com a edição das revistas “O Saco” e “Literatura”, colaborou decisivamente com a propagação e a divulgação de autores cearenses no cenário nacional e mundial, ao promover o intercâmbio entre esses autores e demais escritores e leitores interessados.

Duas revistas que duraram, respectivamente, sete e 35 números, tiveram frutos que perduram até hoje, tendo publicado autores da estirpe de José Alcides Pinto, Carlos Emílio Correia Lima, Aírton Monte, Horácio Dídimo e Ana Miranda, alguns dos quais em plena produção literária até hoje. Sem esquecer o objeto deste trabalho: Nilto Maciel.

Referências:

ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS. **Antologia da ACL – Edição do Centenário**. Disponível em:

<<http://www.ceara.pro.br/acl/revistas/Colecao_Diversos/ACL_Antologia_1994/ACL_1994_10_Antologia_da_Academia_Cearense_de_Letras_Horacio_Didimo.pdf>>. Acesso em 19 jun. 2013.

ARAÚJO, Henrique. A bolha ilumina-se. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 15 junho 2008, Vida e Arte Cultura, pp. 1-3. Disponível em: <<http://www.niltomaciel.net.br/node/1104>>. Acesso em: 8 dezembro 2013.

BARBALHO, Alexandre. **Cultura e Imprensa Alternativa**: a revista de cultura O Saco Fortaleza: Editora da Universidade Estadual do Ceará, 2000.

LIMA, Batista de. **O fio e a meada: ensaios de literatura cearense**. Fortaleza: UNIFOR, 2000.

LUZ, Eduardo. **Como fumaça erguidos**. Fortaleza: Premium, 2010.

MACEDO, Dimas. **Crítica Imperfeita**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2001.

MACIEL, Nilto. Editorial. **Literatura** – revista do escritor brasileiro, Brasília, ano 1, nº 1, janeiro 1992.

_____. Editorial. **Literatura** – revista do escritor brasileiro, Fortaleza, ano 16, nº 33, abril 2007.

_____. **Último número da revista Literatura**. Fortaleza, 21 outubro 2006. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/dp/dp08/dp080301.php>>. Acesso em 10 dezembro 2013.

RUFFATO, Luiz. Revistas literárias da década de 1970 (10). **Rascunho**, Curitiba, ano 10, 116, dezembro 2009. 32p. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2012/01/Book_Rascunho_116.pdf>. Acesso em: 8 dezembro 2013.

_____. Revistas literárias da década de 1970 (11). **Rascunho**, Curitiba, ano 10, 117, janeiro 2010. 32p. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2012/01/Book_Rascunho_117.pdf>. Acesso em: 8 dezembro 2013.

_____. Revistas literárias da década de 1970 (12). **Rascunho**, Curitiba, ano 10, 118, fevereiro 2010. 32p. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2012/01/Book_118.pdf>. Acesso em: 8 dezembro 2013.

TAVEIRA, João Carlos Taveira. **A arquitetura verbal de Nilto Maciel**. Brasília: Thesaurus, 2012.

O FEMININO SELVAGEM EM MARINA COLASANTI

Nathalia Bezerra da Silva FERREIRA⁸⁸

Isabela Feitosa Lima GARCIA⁸⁹

⁸⁸ Graduada em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Ceará. Pós-graduanda em Literatura e Formação de Leitores pela mesma instituição de ensino e em Coordenação Pedagógica pela Universidade Federal do Ceará.

Jaquelânia Aristides PEREIRA (Orientadora)⁹⁰
Universidade Estadual do Ceará

Resumo: A escritora Marina Colasanti destaca-se na literatura brasileira com a escrita de poemas, contos e crítica feminista, sendo também autora de uma vasta produção literária destinada ao público infanto-juvenil. Em seus contos, há uma grande variedade de personagens femininas. Essas personagens, muitas vezes, remetem ao arquétipo da mulher primeva apontado por Clarissa Pinkola. Para a realização deste trabalho, foi utilizado como metodologia a leitura e análise dos textos da referida autora, sob a perspectiva da teoria feminista. Dessa forma, o presente trabalho teve por objetivo analisar as personagens femininas nos contos *Entre as folhas do verde Ó*, inserido na obra *Uma idéia toda azul* (1978) e no conto *A mulher Ramada*, do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1998), observando os trajetos percorridos por essas personagens em busca do retorno para o "eu selvagem". Para tanto, utilizamos como referencial teórico as obras *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem* (1995), de Clarissa Pinkola, *O conto de fadas: símbolos e arquétipos* (2003), de Nelly Novaes Coelho.

Palavras-chave: Literatura. Gênero. Mulher Selvagem.

Marina Colasanti

A escritora Marina Colasanti nasceu em 26 de setembro de 1937 na cidade de Asmara, Etiópia, que era colônia da Itália. No ano de 1937 seus familiares retornam para a Itália, onde viverão pelos próximos 11 anos. Com o início da Segunda Guerra Mundial em 1948 Colasanti e sua família se mudam para o Brasil, onde a autora passará a viver até os dias atuais.

Em sua atuação profissional, Colasanti inicia seus estudos em Belas Artes no ano de 1952, passando depois, a se dedicar aos campos do jornalismo e da literatura. Atuou como colaboradora de periódicos, apresentadora de televisão e roteirista. Foi redatora do Caderno B no Jornal do Brasil. Atuou ainda como ilustradora, secretária de texto, colunista e sub-editora.

Na literatura, estreou com a obra *Eu Sozinha*, em 1968. E, desde então não parou mais de escrever. Escreve crônicas, contos, novelas, poesias, crítica feminista. Suas obras contemplam um vasto público, tendo obras para o público infanto-juvenil e adulto. Na poesia, Marina Colasanti iniciou com o livro *Cada Bicho seu Capricho*, em 1992. Na literatura infanto-juvenil, pelo livro de contos fantásticos *Uma idéia toda azul* em 1978, que conquistou o prêmio O Melhor para o Jovem,

⁸⁹ Graduada em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Ceará. Pós-graduanda em Literatura e Formação de Leitores pela mesma instituição de ensino.

⁹⁰ Professora do curso de Letras da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central- FECLESC da Universidade Estadual do Ceará UECE.

concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Nesta obra, a autora faz um resgate dos contos de fadas, trazendo figuras tradicionais, como príncipes, princesas, reis, unicórnios, entre outros personagens enigmáticos que compõem os contos.

Em 1976 ingressou na Editora Abril, na revista Nova da qual já era colaboradora, com a função de Editora de Comportamento. De seus textos publicados na revista, surgiu o livro *A Nova Mulher* (1980), obra na qual a autora volta seus textos para as questões do ser feminino, principalmente relacionadas com a identidade feminina, como a própria Colasanti ressalta na apresentação do livro na coleção do Círculo do Livro: “Por isso este livro é de amor. Amor por nossa espécie preterida, abafada, caluniada, mas também resistente e aguerrida. Amor pela nova mulher que juntas estamos construindo e que, espero, esses meus textos mais recentes ajudem retratar. ” (COLASANTI, p. 09, 1980).

Colasanti foi premiada duas vezes pelo Premio Jabuti, em 1993 pelo livro de poesias *Rota de Colisão* e, na literatura infanto-juvenil, e em 1999 pela novela *Ana Z aonde vai você*.

Além das obras citadas, destacam-se ainda de suas mais de 30 obras publicadas *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1978), *E por falar em amor* (1985), *Lobo e o carneiro no sonho da menina* (1985), *Contos de amor rasgado* (1986), *De mulheres, sobre tudo* (1993), *Eu sei mas não devia* (1995), *O leopardo é um animal delicado* (1998), *23 histórias de um viajante* (2005) e *Passageira em trânsito* (2010).

O maravilhoso

Para que haja a compreensão das características básicas que definem o que é o maravilhoso, é preciso que se entenda primeiro o que é o fantástico e o estranho. Esses três gêneros possuem uma tênue linha que os separam. Ao compreender o fantástico, primeiramente, permite-nos entender os outros dois gêneros vizinhos. Segundo Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2010):

“O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar em um gênero vizinho, o estranho e o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, p. 31, 2010)

Dá-se o fantástico quando algum acontecimento transpõe o limite do que chamamos de real. Para que o fantástico ocorra faz-se necessário que haja uma quebra das leis naturais. Essa quebra remete sempre ao sobrenatural. A hesitação constitui umas das características do gênero, pode surgir no leitor ou nas personagens, isso acontece porque o fantástico rompe com o que é considerado normal, padrão, para levar leitores e personagens a hesitação de acreditar ou não nos fatos narrados.

Assim como o gênero fantástico parte da hesitação, da dúvida, o estranho também encontra suas fundamentações nesses dois aspectos. Porém, o estranho, caracteriza-se pela tentativa de uma explicação racional para acontecimentos fantásticos e extraordinários em uma obra. O estranho caracteriza-se principalmente pela negação do sobrenatural. O estranho só reconhece as leis naturais e busca a partir dela mesma encontrar respostas para comprovar o equívoco do que, até então tinha aspectos de sobrenatural. Compete ao estranho utilizar-se de mecanismos racionais para solucionar acontecimentos que inicialmente parecem ser de ordem sobrenatural.

Assim, no gênero estranho, há inicialmente uma situação descrita, insinuada com aspectos de sobrenatural, mas em que se buscam explicações que nos levarão a conclusão de que, tais situações não têm nenhuma relação com um plano além do real.

Enquanto que no fantástico há uma dúvida e no estranho uma negação do sobrenatural, no maravilhoso encontra-se finalmente a aceitação de fatores além das formas do que chamamos de real. Como observa Todorov (2010): “No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.” (Pg.59-60)

O maravilhoso, assim, vai além da aceitação, uma vez que, a dúvida não é gerada. Nesse espaço o que compreendemos por sobrenatural não causa nenhum espanto no leitor, pois essa é a lei do normal. No maravilhoso as leis sobrenaturais correspondem ao real, ao normal, o leitor nem as personagens, em momento algum duvidam dos fatos que são narrados, pois não há espaço para isso.

O maravilhoso, aqui apresentado, é também chamado de maravilhoso puro, ou seja, com total aceitação do sobrenatural. Porém é necessário que se aponte para outras variações do gênero. Em *Introdução a literatura fantástica* (2010), Todorov chama a atenção para a existência do que podemos considerar subgêneros. O autor apresenta o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso-estranho. O primeiro, parte na dúvida, da hesitação em compreender leis de ordens além das

naturais, para que haja, no final da narrativa, uma aceitação total do maravilhoso, do sobre natural. No maravilhoso-estranho, narrador, personagens e leitor vivenciam experiências de ordem do maravilhoso, esses fatos tidos como sobrenaturais não são admitidos como. É nesse contexto do maravilhoso que as personagens femininas de Marina Colasanti surgem.

A mulher na sociedade: breve histórico

Ao longo da história da humanidade as mulheres foram trancafiadas em suas casas pelos homens. Desde tempos remotos, a sociedade vivenciou a exclusão da mulher em vários seguimentos, como por exemplo, na educação, refletindo assim, a desigualdade entre gêneros, restando às mulheres apenas duas opções: ser subserviente ou lutar contra essa exclusão.

Mesmo em momentos históricos favoráveis, as mudanças não se estendiam às mulheres, que permaneciam estagnadas no mesmo estado de submissão e restrição de direitos. A revolução Francesa, por exemplo, que tinha como lema Liberdade, Igualdade e Fraternidade, não conseguiu estender seus propósitos às mulheres, mesmo quando afirma que todo ser humano é igual. Observa-se então, que a igualdade estava garantida apenas aos seres humanos do sexo masculino, pois as mulheres continuaram submetidas aos mesmos problemas. A respeito da Revolução Francesa, Andrea Nye ao analisar o posicionamento de Mary Wollstonecraft sobre a Revolução mostra que o movimento não foi capaz de atingir a igualdade entre todos os seres humanos. “As mulheres não eram seres humanos?!” (NYE, p. 25,1995) e continua :” a mulher é um ser humano? A mulher é moral do mesmo jeito que os homens? Se as mulheres não são animais, mas humanos, se têm almas imortais e são moralmente perfectíveis, elas devem ter os mesmos direitos que os homens” (NYE, p. 26, 1995). Tidas como seres inferiores, pois cientificamente acreditava-se que a mulher tinha cérebro de menor tamanho que o homem; essa inferioridade justificava a “necessidade” das mulheres de ter um homem ao seu lado representando-as.

Para assegurar a igualdade, as mulheres depositaram no movimento sufragista todas as esperanças de alcançar esse direito. Acreditava-se que garantido o direito de escolha por seus representantes, as mulheres poderiam finalmente estar em igualdade de gênero. O que ocorreu, no entanto, não atingiu as expectativas. O direito ao voto foi obtido a partir de muita luta, mas esse direito não foi o suficiente para garantir o objetivo das feministas.

Observando o processo histórico da mulher ao longo das sociedades que surgiram na história, observa-se que, no período feudal, as mulheres foram duramente reprimidas em relação a sua sexualidade, pois se fazia “necessário”, para os grandes proprietários de terra, garantir herdeiros legítimos. Com a revolução Industrial, que resultou no surgimento do capitalismo, algumas mulheres conseguiram se libertar da opressão familiar, mas começavam a ser exploradas pelo sistema que as submetiam a longas horas de trabalho e, que não as valorizavam, pagando-lhe salário inferior pelas mesmas funções que eram exercidas por homens. Surge então, no movimento Socialista, “um novo modo de conceptualizar as causas profundas do sexismo e, o que é mais importante, novas estratégias para a mudança.” (NYE, p. 55, 1995). Porém, em relação às mulheres essas mudanças, mais uma vez, fracassaram.

Dessa forma, observa-se que, embora o movimento feminista tenha alcançado significativas conquistas, ainda há muito que mudar em relação à sociedade que mesmo que indireta e disfarçadamente se mantém sexista.

O feminino selvagem

Nos contos *Entre as folhas do verde o* e *A mulher Ramada*, de Marina Colasanti apresentam como característica comum personagens femininas que estão divididas entre serem moldadas por um ser masculino e a necessidade de deixarem aflorar a mulher selvagem.

Mulher selvagem é um termo utilizado pela analista junguiana Clarissa Pinkola Estés em seu livro *Mulheres que correm com os lobos* (1994). A autora usa esse termo para se referir a uma mulher primeva, ou seja, uma mulher sem as imposições feitas pela sociedade patriarcal. A mulher selvagem é a essência do ser feminino. À ela estão atribuídas características que eram peculiares as mulheres, e que ao longo da história, à essas características foram atribuídas um sentido negativo. A mulher sem despertar o selvagem que está dentro de si, vive, segundo Pinkola, angustiada, amargurada com as inúmeras tarefas que acumula, visto que muitas mulheres ao procurarem sua emancipação, adquiriram uma jornada de trabalho dupla: trabalho e atividades domésticas. Entretanto, com a autora adverte selvagem não é pejorativo: “[...] o termo não é usado em seu sentido pejorativo de algo fora de controle, mas em seu sentido original de viver uma vida natural,

uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis. [...]” (ESTÉS, p 21, 1994)

Clarissa Pinkola compara as mulheres aos lobos. Para ela, tanto os lobos quanto as mulheres apresentam características em comum, entre elas, pode-se destacar a curiosidade, a resistência, a força, a percepção aguçada entre outras. Outra semelhança é o fato que ambas as espécies foram injuriadas com a fama de serem trapaceiras, vorazes e agressivas. Dessa forma, nota-se que houve em relação às mulheres uma domesticação, na tentativa de aprisionar esses elementos natos a elas. Por outro lado, embora haja essa imposição a domesticação, a mulher selvagem sempre encontra uma forma de se sobressair, pois mesmo sem espaço para expor sua essência, esse lado insiste em aparecer, como a escritora exemplifica:

Por isso, igual a muitas mulheres antes e depois de mim, passei minha vida como criatura disfarçada. À semelhança da parentela que me precedeu, andei cambaleante em saltos altos e fui à igreja usando vestido e chapéu. No entanto, minha cauda fabulosa muitas vezes aparecia por baixo da bainha do vestido, e minhas orelhas se contorciam até meu chapéu sair do lugar, [...] (ESTÉS, p. 18, 1994)

Ao citar a “calda fabulosa” e as orelhas, Pinkola mais uma vez remete as semelhanças entre a mulher selvagem e a loba. Para ela, a mulher para que se cure de todas as angustias que a aflige, precisa retornar ao seu modo primevo, precisa retornar a mulher selvagem, que se dá através da volta a vida instintiva e a sabedoria profunda, que por sua vez, só pode ser encontrado através do contato com os contos de fadas e histórias antigas que, muitas vezes, possibilitam o acesso ao desenvolvimento psíquico das mulheres.

Marina Colasanti, na apresentação da 2ª edição de *Uma ideia toda azul* (1978), justifica seu trabalho com os contos de fadas e rebate a ideia de esse texto ser alienante. Para ela, o conto de fadas remete ao inconsciente: “importante esclarecer que meu interesse e minha busca se voltam para aquela coisa intemporal chamada inconsciente”. (COLASANTI, p. 2, 1978).

No conto *Entre as folhas do verde O*, deparamo-nos com o universo maravilhoso na presença de uma personagem que é metade mulher e metade corsa: “Foi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no regato. A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar.” (COLASANTI, p. 21, 1978). O príncipe ao se deparar com a mulher corsa apaixonou-se por ela mais não consegue aceita-la como ela realmente é, seu desejo, como destaca a citação, é de matar o lado selvagem dela.

Quando está presa no palácio a mulher corsa também se apaixona pelo príncipe, mas a linguagem é algo que os distanciam. Ele só sabe falar a língua que aprendera no palácio, ela, por outro lado, desconhecia essa língua, sabendo apenas a que aprendera na floresta. Essa falta de uma linguagem comum não permite que eles demonstrem suas intenções para com o outro:

Ele queria dizer que a amava tanto, que queria casar com ela e tê-la para sempre no castelo, que a cobriria de roupas e jóias, que chamaria o melhor feiticeiro do reino para fazê-la virar toda mulher.

Ela queria dizer que o amava tanto, que queria casar com ele e levá-lo para a floresta, que lhe ensinaria a gostar dos pássaros e das flores e que pediria à Rainha das Corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pêlo castanho. (COLASANTI, p. 21/22, 1978).

Observa-se que cada um traça planos diferentes para eles. O Príncipe deseja inseri-la em seu mundo cheio de riquezas, enquanto que a mulher corsa, só deseja a simplicidade de uma vida na floresta.

O enredo do conto se dá nessa tentativa do príncipe em moldar a mulher corsa ao seu mundo. Quando acredita que tem o retorno de seu amor chama um feiticeiro que a transforma em toda mulher. Agora, ela é vestida com roupas de princesa e coberta de jóias, mas a linguagem do palácio ela ainda não aprendera nem desenvolvera o desejo de ser totalmente mulher. Por essa razão, quando aprende a caminhar, ela foge do castelo e retorna a floresta:

Sete dias ela levou para aprender sete passos. E na manhã do oitavo dia, quando acordou e viu a porta aberta, juntou sete passos e mais sete, atravessou o corredor, desceu a escada, cruzou o pátio e correu para a floresta à procura de sua Rainha.

O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio. (COLASANTI, p. 22, 1978)

A mulher corsa prefere manter-se selvagem, longe das domesticações que o príncipe a submete. Quando procura sua Rainha e retorna as proximidades do castelo apenas como corsa há a afirmação da mulher selvagem perante a domesticada.

No conto *A mulher ramada* temos como personagem um jardineiro, que cansado de sua solidão cria uma companheira para ele. O personagem cria sua companheira a partir de duas mudas. Ele dedica um longo período a sua criação, mas para ele que já vivera tanto tempo sozinho a espera para que sua amada florescesse não tinha pressa alguma. Assim, com suas próprias mãos e com o auxílio de uma tesoura o jardineiro molda sua criação, que recebe o nome de Rosamulher.

Depois de Rosamulher estar pronta, o jardineiro tem enfim uma companheira para espantar sua solidão. Mas, observa-se a necessidade do jardineiro em impor sua vontade sob Rosamulher. A personagem feminina é constantemente podada pelo jardineiro que não permite que ela floresça. Sempre que seus botões de rosa começam a florir ele os corta, com medo de que isso a torne menos bonita.

O ato de podar Rosamulher, não permitindo que ela assuma sua verdadeira forma, pode ser associado às constantes tentativas da sociedade em moldar a mulher. A filósofa francesa Simone de Beauvoir no segundo volume de *O segundo Sexo* afirma: “Ninguém nasce mulher. Torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico, define a forma que a fêmea humana assume no meio da sociedade” (BEAUVOIR, p. 13, 1949). Para a filósofa, são as tradições culturais e sociais que fizeram da mulher o que ela é atualmente. Ou seja, a mulher perdeu ao longo das civilizações sua verdadeira identidade.

Embora haja essa tentativa de repressão da identidade de Rosamulher, de acordo com o narrador do conto, o jardineiro é punido por tentar impedir a roseira de florescer com uma doença. Após dias e dias sem ver rosa mulher e sem podá-la o jardineiro recupera-se e a encontra novamente:

Parado diante dela, ele olhava e olhava. Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar. Mas do seu amor nada se perdia. Florida, pareceu-lhe ainda mais linda. Nunca Rosamulher fora tão rosa. E seu coração de jardineiro soube que nunca mais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho. (COLASANTI, p. 28, 1999)

O jardineiro ao deparar-se com o esplendor da Mulher Ramada florida, ele não consegue mais a separar dessa beleza natural que ela possui. Parece-nos que quando o jardineiro reconhece a verdadeira identidade de Rosamulher ela se torna mais bonita.

Rosa mulher ao assumir sua verdadeira identidade torna-se Mulher rosa, a personagem assim, reafirma sua independência do ser masculino e adquire as características da mulher primeva.

Considerações finais

Nos dois contos analisados percebemos a intenção de um personagem masculino de impor suas preferências às personagens femininas que se relacionam com eles. Nota-se a tentativa de manter as personagens femininas dependentes de um ser masculino.

Segundo Ruth Silviano Brandão em *A mulher escrita* (1989), a representação do feminino na literatura não é verdadeiro, pois foi construído a partir de ideologias masculinas: “A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, neste espaço privilegiado que a ficção torna possível.” (BRANDÃO, p. 17, 1989). No entanto, temos neste caso, personagens que foram produzidas a partir de uma autoria feminina. Além da autoria feminina, é importante ressaltar que Colasanti é feminista. Sendo mulher e feminista, a autora atrela à sua escrita características diferentes das apontadas por Brandão (1989), pois embora haja uma tentativa de anulação da independência feminina as personagens encontram caminhos alternativos para deixarem aflorar sua independência. Essas personagens conseguem manter viva a mulher primeva, que insiste em aparecer. Elas conseguem viver de acordo com a sua natureza feminina sem as imposições da sociedade patriarcal.

Referências:

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo I** – Fatos e Mitos. Circulo do Livro.

_____ **O Segundo Sexo II** – A Experiência Vivida. Circulo do Livro

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC- Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

COLASANTI, Marina **Uma idéia toda azul**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

_____ **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 8ªed. São Paulo: Global, 1999.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: os mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correia Catello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

**O MEDO DA MORTE PRESENTE NO DISCURSO DA PERSONAGEM EURÍBATES, NA
PEÇA AGAMÊMNON DE SÊNECA**

Leticia Freitas ALVES
Francisco Edi de Oliveira SOUSA (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Examinando a peça *Agamêmnon* de Sêneca, este trabalho tem como objetivo analisar o medo da morte presente no discurso de Eurílates. Esta personagem, um mensageiro, possui um

longo discurso no terceiro ato da peça (v. 421-578), no qual narra à rainha Clitemnestra o retorno dos heróis gregos da Guerra de Troia, um retorno permeado de perigos. Durante o seu discurso, Euríates deixa transparecer, através dos mais diversos recursos, vários posicionamentos acerca de conceitos como morte, medo da morte e vida pós-morte, conceitos estes trabalhados por muitos autores como Platão, Lucrécio e Cícero. À luz de dois filósofos epicuristas, Epicuro, o fundador da doutrina, e Lucrécio, seu mais famoso discípulo, analisaremos a narração de Euríates na tentativa de compreender quais conceitos foram utilizados por Sêneca em seu texto e, desta forma, descobrir o posicionamento deste autor acerca destes temas que há tanto tempo inquietam as sociedades antiga e contemporânea, fornecendo, por conseguinte, uma boa contribuição aos estudos filosóficos e aos estudos clássicos.

Palavras-chave: Sêneca. Euríates. Medo da morte.

Desde a Antiguidade, temas como o medo da morte, a morte e a vida pós-morte vêm sendo estudados pelo fascínio que causam, uma vez que são temas sobre os quais as sociedades não chegaram a um consenso. No presente trabalho, objetivamos analisar rapidamente a manifestação destes tópicos no discurso da personagem Euríates, na peça *Agamêmnon* de Sêneca, sob a luz de dois expositores da doutrina epicurista, Epicuro, o fundador da doutrina, e Lucrécio, o mais famoso propagador desta escola em Roma.

Epicuro nasceu, segundo E. Joyau (1985), na ilha de Samos, em 341 a.C.. Aos dezoito anos, chega em Atenas, permanecendo aí cerca de um ano até ser expulso com sua família e indo viver em Cólofon. Retorna, apenas em 306 a.C., a Atenas, onde compra uma ampla casa que será conhecida como *O Jardim de Epicuro*, a qual servirá de sede para a afamada escola epicurista. A doutrina fundada por este pensador prega a busca pelo prazer, que, para ele, seria a ausência de dor, conseguida através da libertação do medo. O maior dos medos seria, segundo Epicuro, o medo da morte, que levaria os homens a pautarem grande parte de suas atitudes em vida e a viverem sob constante temor. Infelizmente, pouco chegou do próprio Epicuro à contemporaneidade, apenas 3 cartas e quarenta máximas.

Sobre Lucrécio, o pouco que sabemos é nebuloso. Segundo G. Ribbeck (1985), o filósofo latino viveu entre 96 e 55 a.C., no entanto, as datas de nascimento e morte são questionadas por muitos autores (Hutchinson, 2001, p.150). Apesar do parco conhecimento sobre a vida de Lucrécio, restou-nos a sua obra prima o *De rerum natura*, no qual, nos seis livros em que está dividido, o filósofo tenta explanar a doutrina epicurista. O terceiro livro do *De rerum natura* será caro a nossa pesquisa, pois é nele que Lucrécio debaterá sobre a morte, explanando sobre conceitos como alma e

espírito.

Desta forma, debruçemo-nos sobre o discurso de Euríbates e analisemos, do ponto de vista epicurista, o medo e os anseios que perturbam o mensageiro.

A narrativa desta personagem se encontra no terceiro ato da peça *Agamêmnon* de Sêneca, e trata da narração à rainha Clitemnestra sobre o retorno dos heróis gregos da Guerra de Troia, um retorno permeado de perigos, no qual Euríbates mostra, através de diversos recursos, o seu temor da morte. Reportamos, assim, a efabulação da narrativa.

Agamêmnon chega a Argos, e Euríbates, o mensageiro, leva a notícia da chegada deste à Clitemnestra. O longo discurso do mensageiro (v. 421-579) é motivado pela curiosidade da rainha em tomar conhecimento das façanhas ocorridas durante o retorno dos gregos. Os primeiros versos do relato (v. 421-459) abordam o júbilo da tropa em seu retorno ao lar (v. 444-448); em seguida, Euríbates começa a narrar a mudança no tempo, primeiramente, a parada súbita dos ventos, para, na sequência, ter início uma tempestade, na qual muitos barcos naufragam (v. 464-506). Neste momento, os homens nas naus estão apavorados; em meio a tudo isso, eis que surge Palas Atena, munida dos raios de Júpiter, com o intuito de matar Ajax, para vingar-se, assim, da profanação feita a seu templo, em Troia. A morte deste personagem é concretizada por Netuno, que destrói a rocha na qual ele se segurava após o naufrágio do barco em que se encontrava (v. 528-556); para finalizar a narração, Euríbates diz que algumas naus se prendem nas rochas, naufragando na costa da Eubeia, em função de uma artimanha de Náuplio. Por fim, a noite se dissipa e com ela leva embora o furor que os envolvia (v. 571-578).

Segundo Lucrécio, são as atitudes, falas e pensamentos de um homem nas horas de desespero que mostram quem ele é e o que sente, pois, nesses momentos, os fingimentos não são mais necessários, “arranca-se a máscara e surge a realidade”⁹¹ (Lucrécio, 1985, III, v. 58). Nesta perspectiva, não há momento mais propício para observarmos Euríbates, uma vez que este, imbuído do valor de verdade intrínseco aos mensageiros, nos narrará a história da forma que se passou, mostrando-nos as suas aflições e as de seus companheiros.

Como pudemos ver no resumo acima, o retorno da guerra não foi uma tarefa fácil, causando em Euríbates fortes sentimentos negativos. Podemos perceber isso, mesmo antes do início de sua narrativa, na tentativa fracassada de se desvencilhar da tarefa de narrar à rainha argiva sobre o

91 Todas as traduções do *De rerum natura* de Lucrécio presentes neste trabalho são de autoria de Agostinho da Silva (EPICURO, 1985).

retorno:

É amargo narrar. Mandas unir funesta
notícia a uma alegre. Furta-se a falar
minha alma aflita, e sente horror de tantos males.
(Ag., v. 416-418)

No início da narrativa, todos estão felizes com a vitória na guerra e com o retorno para casa. Por isso, o discurso dos primeiros versos é construído com palavras que suscitam toda essa felicidade (Ag., v.427-429):

*Signum recursus regia ut fulsit rate
et clara laetum remigem monuit tuba,
aurata primas prora designat uias*⁹²
(Na régia nau, brilhando o aviso de retorno, e instruindo, a tuba clara, o alegre remador,/
dourada proa aponta os primeiros caminhos)⁹³.

Quase todo o léxico latino aqui utilizado remete a estados de alegria. Primeiramente, o verbo “brilhar” (*fulsit*) nos traz essa noção de reluzir, algo que é tarefa primeira do sol, mas que, aqui, o “aviso de retorno” (*signum recursus*) passa a realizar. Logo após, o adjetivo “clara” (*clara*), que concorda com o substantivo “tuba” (*tuba*) e modifica o sentido negativo deste, uma vez que a tuba era o instrumento utilizado na épica para exortar à guerra, e agora, de maneira oposta, passa a instruir o retorno para casa, pois o som que agora sai dela passa a ser claro. Em seguida, temos a “proa dourada” (*aurata prora*) que nos remete a tempos prósperos, a vencedores que voltam para casa, com as próprias riquezas, que não foram perdidas, somadas às riquezas dos inimigos. Até o estado explícito de espírito no qual se encontra o remador, “alegre” (*laetum remigem*), expressa, metonimicamente, não só o sentimento deste, mas o sentimento de todos os que estavam no navio, vitoriosos, retornando à pátria.

Não só nessa passagem, mas nas demais até o início da tempestade, temos, a todo momento, a utilização de um léxico que reforça a alegria compartilhada pela tropa. Aqui, o Euríbates não faz menção sobre a morte, e aproveita, assim como os demais, o período da bonança ao máximo, como se este não pudesse chegar ao fim. No entanto, comprovando a máxima exposta no coro de argivas,

92 Todas as citações em latim da peça *Agamemnon* presentes neste trabalho são de SÊNECA (2009).

93 Todas as traduções da peça *Agamemnon* de Sêneca presentes neste trabalho são de autoria de José Eduardo Lohner (SÊNECA, 2009).

ao fim do primeiro ato: “O que para o alto/ a Fortuna levou há de arruiná-lo” (Ag.100-101), chegam as desgraças, as quais o mensageiro tem pavor de narrar.

Epicuro defende na carta que escreve a Meneceu que: “Nunca devemos nos esquecer de que o futuro não é nem totalmente nosso, nem totalmente não nosso, para não sermos obrigados a esperá-lo como se estivesse por vir com toda certeza, nem nos desesperarmos como se não estivesse por vir” (EPICURO, 2002, p.33). O que vemos em Euríbatos e nos seus companheiros é exatamente o oposto, quando felizes, pensam-se totalmente donos de seus destinos, mas, quando em momentos de tribulações, se questionarão, culparão o destino por seus infortúnios. Desta forma, alegram-se em demasia nos períodos de bonança, como vimos através do léxico utilizado no discurso, e se desesperam quando chegam os períodos de desgraça, como veremos a seguir.

Na sequência da narrativa, chega, então, a tempestade. É quando podemos ver a mudança lexical, Euríbatos substitui as palavras com significação positiva, pelas de significação negativa, mostrando ao leitor/espectador/ouvinte a mudança do tom do discurso (Ag. v.456-459):

*Iam litus omne tegitur et campi latent,
et dubia parent montis Idaei iuga;
et iam, quod unum peruicax acies uidet
Iliacus atra fumus apparet nota*

(Já todo o litoral se encobre e os campos somem,/ e os altos do monte Ida mostram-se indistintos;/ e o que já um só persistente olhar avista,/ parece, em Ílio, a fumaça, negra nódoa).

As palavras que anteriormente indicavam claridade, alegria, prosperidade são substituídas por outras com significados mais densos e obscuros. É o que nos indica a utilização dos verbos “encobrir” (*tegitur*) e “sumir” (*latent*). Ambos possuem uma significação próxima, indicam o distanciamento do que está a mostra e a aproximação ao que está escondido, ou seja, distante da luz pelo menos na perspectiva de Euríbatos. Já quando ele afirma que os altos do monte Ida “mostram-se indistintos” (*dubia parent*) traz consigo a ideia de que já não se pode mais ver com clareza, que está tudo no plano obscuro da incerteza. Com a utilização de “fumaça, negra nódoa” (*atra fumus nota*), vemos o fechamento desse quarteto de versos com uma imagem emblemática do fim do período de bonança pelo qual passa a tropa. Fumaça, negra e nódoa se complementam para maximizar a ideia de que o tempo de claridade, prosperidade e alegria se foram, restando apenas um tempo indistinto, incerto e cheio de pavores.

As palavras com significação negativa permearão todo o resto do discurso.

Após narrar a tempestade, o mensageiro passa a narrar a reação dos que estão vivendo estes momentos pavorosos (Ag. v. 508-511):

O horror detém os braços e, largada a faina,
todo nauta se assombra, o remo escapa às mãos.
Aos votos o temor supremo força os míseros
e mesma prece fazem, troianos e dânaos.

O que podemos perceber aqui é o intenso medo da morte entre a tripulação. As palavras horror (*horror*) e temor (*timor*) nos dão a clara noção de que os homens a bordo estão apavorados com a perspectiva de morte, principalmente quando o mensageiro diz: “o temor supremo força os míseros”. Com o decorrer do discurso, percebemos que o temor supremo ao qual Euríbates faz referência é ao medo da morte e que este faz com que os homens não sejam mais senhores de si, mas que cedam a ele, não agindo mais de forma racional, mas apenas entregando suas vidas aos deuses.

Segundo Epicuro, a morte não deve ser temida nem esperada, pois ela não passa da privação das sensações:

É tolo [...] quem diz ter medo da morte, não porque a chegada desta lhe trará sofrimento, mas porque o aflige a própria espera: aquilo que não nos perturba quando presente não deveria afligir-nos quando esperado. Então, o mais terrível de todos os males, a morte, não significa nada para nós, justamente porque, quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é que não estamos. A morte, portanto, não é nada, nem para os vivos, nem para os mortos, já que para aqueles não existe, ao passo que estes não estão mais aqui. E, no entanto, a maioria das pessoas ora foge da morte como se fosse o maior dos males, ora a deseja como o descanso dos males da vida. (EPICURO, 2002, p. 27-29)

Na sequência da narrativa, Euríbates citará os heróis gregos e a inveja que sentem dos heróis já mortos na Guerra de Troia, como Príamo e Aquiles, pois estes tiveram a chance de morrer com glória, durante uma batalha, não no mar, sem glória. Lucrécio defende no *De rerum natura* que toda essa vontade de se eternizar, todo esse objetivo de alcançar dinheiro e poder nada mais é do que o medo da morte e que ele, uma vez extirpado, colocaria fim a grandes males que afligem a sociedade.

No terceiro livro do *De rerum natura*, Lucrécio se propõe a explicar a morte, explanando, fisicamente, sobre alma e espírito, do que são formados, onde ficam no corpo, além de ser

categorico ao explicar que, após a morte, nada resta de vida, pois alma e espírito são materiais, só existindo enquanto há vida no corpo.

Vemos, de forma contrastante, que, para Lucrécio: “É, portanto, necessário que venham dissipar este terror do espírito e esta escuridão, não os raios do sol, nem os dardos luminosos do dia, mas os fenômenos da natureza e a sua explicação” (Lucrécio, 1985, III, v. 91-93). Enquanto no discurso de Eurílates: “Com a luz (*in lucem*) cessou o furor” (Ag. v. 576).

Diversos outros aspectos da morte e muitos outros autores podem ser abordados neste discurso, pois muitos foram os filósofos da Antiguidade que se debruçaram sobre estas questões que tanto inquietam as sociedades até hoje. Aqui, tentamos ver o medo de Eurílates e seus companheiros através da ótica epicurista, mas, dentro desta mesma perspectiva, muito mais há a ser abordado, apenas delineamos algumas ideias analisadas durante nossos estudos.

Referências:

EPICURO. **Carta sobre a felicidade: (a Meneceu)**; tradução e apresentação de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____; LUCRÉCIO; CÍCERO; SÊNECA; MARCO AURÉLIO. **Antologia de textos**. Trad. e notas de Agostinho da Silva [et al.]. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

HUTCHINSON. G. O. **The Date of *De rerum natura***. *Classical Quarterly* 51, 2001, p.150-162.

SÊNECA. **Agamêmnon**; tradução, introdução, posfácio e notas de José Eduardo Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

O POUSO DESATENTO DE UMA INCOMPREENSÃO EM ALÉM, JERICOACOARA (O OBSERVADOR DO LITORAL)

Raul Victor Vieira Ávila de AGRELA
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Essa pesquisa tem por objetivo analisar a obra do escritor cearense Carlos Emílio Corrêa Lima, *Além, Jericoacoara (O observar do litoral)*, publicada em 1982. Nossa análise se detém em duas perspectivas que estão direcionadas a dois substantivos: imaginação e incompreensão. No primeiro momento a averiguação trata a obra em si, no seu interior. Segundo Gaston Bachelard o imaginário é “o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação” e acrescenta que o

verdadeiro poeta “quer que a imaginação seja uma viagem”. Baseado nesse pensamento, percebemos que o romance-poema de Carlos Emílio é fundamentalmente imaginário, como podemos captar nesse trecho: “No interior de um diamante aéreo, cúpula de nuvens, rastreador de estrelas, minha bagagem é observar o que se dilata à minha frente, ilhas, ilhas, ilhas e um continente”. A posteriori estudaremos a obra fora de si, no seu exterior, cujo objetivo é refletir acerca da situação da obra frente à crítica. Ao afirmar que poucos compreenderam esse “desafio literário”, Dimas Macedo indica que é nessa falta de compreensão que “reside o silêncio da crítica”. Desse modo, a pesquisa se pauta numa análise do “reino da imaginação” – usando as palavras de Bachelard – no romance-poema de Carlos Emílio e sua posição diante da crítica, problematizando, portanto, as relações existentes entre ambas: a crítica literária e a obra aqui citada.

Palavras-chave: Carlos Emílio, romance-poema, imaginação, crítica.

Considerações iniciais

Em 1982 o escritor Carlos Emílio Corrêa Lima lança sua obra *Além, Jericoacoara (O Observador do Litoral)*. Esse é seu segundo livro, seu segundo romance. Na verdade, esse é seu romance-poema. No entanto, acredita-se como fundamental para composição desse trabalho uma legítima consideração que diz respeito aos dados biográficos do autor aqui estudado.

Carlos Emílio Barreto Corrêa Lima nasceu em Fortaleza em 24 de fevereiro de 1956. É autor de oito livros⁹⁴. Carlos Emílio é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará. Além do mais ele tem sido editor de inúmeras publicações, como: revista *O Saco Cultural*, *Cadernos RioArte*, jornal *Letras&Artes*, revista triangular *Arraia Pajéube* e foi correspondente da revista espanhola *El Passeur* no Rio de Janeiro (cidade essa na qual morou muitos anos). Como ativista cultural foi idealizador do programa Rodas de Poesias no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza; e também um dos idealizadores do CEP 20.000 no Rio de Janeiro. Desse modo, portanto, o leitor desse trabalho sentir-se-á situado cada vez mais com o autor em si, suas produções literárias e culturais.

⁹⁴ Publicou os livros de contos: *Ofos* (Nação Cariri Editora, 1984) e *O Romance que Explodiu* (Editora da Universidade Federal do Ceará, 2006), *Solário* (livro de contos, publicado no site Cronópios de Literatura). Publicou também os romances: *A Cachoeira das Eras: A Coluna de Clara Sarabanda* (Editora Moderna, 1979), *Além Jericoacoara (O Observador do Litoral)* (Nação Cariri Editora, 1982), *Pedaços da História Mais Longe* – com prefácio de José J. Veiga e apresentação de Bráulio Tavares (Editora Impressões do Brasil, 1997), *Maria do Monte: O romance inédito de Jorge Amado* (Tear da memória Editora, 2008). Tem sua dissertação de mestrado publicada, o livro ensaístico *Virgílio Várzea: os olhos de paisagem do cineasta do Parnaso* (coedição da Editora da Fundação Cultural de Santa Catarina e da Universidade Federal do Ceará, 2002).

Tendo como base para o método de análise crítica do romance-poema aqui em questão o pensamento do filósofo francês Gaston Bachelard em sua obra *A Poética do Espaço* (1974), pode-se compreender algumas considerações relevantes acerca da obra de Carlos Emílio que, sem sombra de dúvidas, está “esquecida” pela crítica literária. Como já foi ressaltado, apenas em dois momentos ela foi percebida de algum modo, com Nilto Maciel e Dimas Macedo. Assim, os fatores para esse “esquecimento” possuem fundamentos compreensíveis de ser apontados, como a questão da circulação da obra literária de forma geral – que não será aprofundada aqui como deveria ser –, das características da crítica literária contemporânea brasileira e, suplementarmente, do caráter do mercado editorial.

Bachelard é fundamental, pois através de sua fenomenologia como método crítico de análise, têm-se mais amplas as possibilidades de considerações acerca do romance-poema, de modo que as confrontações de resultados, de percepções, de admiração, de aprofundamento, são mais consistentes e reais.

O Romance-poema

Um observador que observa um litoral. O litoral da praia de Jericoacoara⁹⁵: o rochedo, o povoado, as dunas, a aurora, as nuvens, as ondas, a arquitetura, as falas, os gestos, os objetos, enfim e sobretudo, as pessoas dessa localidade são observadas pelo “narrador principal” do romance-poema *Além, Jericoacoara (O Observador do Litoral)* de Carlos Emílio. O chamado “narrador” se posta em um espaço pelo qual ele capta tudo aquilo que seus olhos podem apreender.

Esse meu diamante me serve de microscópio e de telescópio. Talvez ele seja mais do que tudo isso. Seja o ar circulando como do volteio de mãos aéreas. Não é sólido. Não é mágico. É puro, incosubstancial, é além do espírito e é mil vezes a minha tentativa calma de recapturar os viventes, depois de tantos séculos. Sim, os viventes se movem. Ainda se moviam quando eu ainda não os observava (LIMA, 2000, p. 14).

Dessa forma, aquele que passa a mirar o povoado do litoral através de seu “diamante aéreo”, de seu “barco” ou de sua “casa”, definida como “um templo incólume do tempo dos ventos”, revela-o pelo olhar; o emergir de um povoado através do olhar do narrador. No entanto, não se sabe

⁹⁵A praia de Jericoacoara fica no município de Jijoca, no estado do Ceará. Ver mais em: <http://www.jijocadejericoacoara.ce.gov.br/hist%C3%B3ria-de-jijoca-de-gericoacoara>.

se esse observador está perto das pessoas comuns do litoral (e, por isso mesmo, atuando ativamente entre e com eles), ou ele apenas – ao longe –, através de seu olhar descritivo, revela toda a gente do povoado de Jericoacoara, dando singularidade aos seus gestos, vozes e feitos, possibilitando ao leitor uma verdadeira viagem imaginativa⁹⁶. Assim, um exemplo característico do romance-poema pode ser visto entre as páginas 48 e 51 da segunda edição: um “rapaz que veio da floresta”, uma moça “que veio do mar”, um noivo, um coro, animais e o observador. Esse rapaz é Gabriel, um dos personagens, que é levado por um grupo de meninos para um local. O local é uma igreja, “a igreja dos adolescentes”. No altar, o noivo recebe a moça que “veio do mar”, ela está montada em um cavalo e nua. Enquanto isso, as crianças tiram todas as roupas de Gabriel, jogam pássaros brancos em roda, ascendem fósforos; galinhas, gatos e outros meninos veem de cima do telhado a realização do casamento. Enfim:

a noiva, o noivo, o vento, o rapaz da floresta, nus no altar do amor da nave da igreja dos ecos dentro do contemplar das crianças da cidadezinha da noite de todas as constelações (...). O amor unido ao amor do amor. Os três formando uma flor, uma flor de aromas no ar (...). O pão, o vinho, o mar e a luz. O altar da nudez. A floresta e o mar. (LIMA, 2000, p. 51)

O que não se pode passar despercebido é que o observador cósmico que perpassa por todo esse romance-poema está presente aqui, nesse momento da narrativa, e ele vê tudo “por uma fresta no telhado cheio de mato, de ervas”. Não se pode negar que a captação imaginária profunda que o leitor tem ao ler tal momento não será realizada pela descrição e análise aqui feita. Outra destacável afirmação que aqui podemos pensar, é que esse momento da obra (o casamento) é profundamente composto por características proveniente do cinema, comparado a traços presentes do cinema surrealista, mais especificamente a Frederico Fellini em seu filme *Satyricon* (1969). O profano e o religioso, o corpo e o espírito, o pão e o vinho, a pureza, o sexo, a inocência, a natureza, o fogo, são indiscutivelmente interligados, surrealisticamente situados. E isso só é possível, acredita-se, no caso do romance-poema, ao fato de o observador através de seu olhar, estar, também, presente nesse momento acima referido. Dando, portanto, uma conotação mítica ao fato, o observador pode ser visto como um deus, um deus que revela a essencialidade humana em todas as instâncias, com todos os seus afetos, atos, dizeres, gestos.

⁹⁶ Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos* (1990) afirma que a verdadeiro poeta é aquele que proporciona ao seu leitor uma viagem; o poeta, o verdadeiro poeta “quer que a imaginação seja uma viagem”.

Isso também não nos censura de afirmar que esse mesmo deus invocado em *Além, Jericoacoara (O observar do litoral)* prometa aos seus observados uma condição teleológica de futura salvação. Porque eles, os homens, detêm um castigo, e esse castigo é a sua própria angústia, e de toda humanidade, pois há a certeza do dia em que a morte tornar-se-á uma presença. Ou seja, uma afirmação de que em algum instante a humanidade morrerá, todos os homens morrerão. Isso parece invencível no senso comum, mas a presença do deus-observador torna tal circunstância reversível, ou seja, de que é possível salvar a humanidade da morte; isso é uma característica fulcral no poema-romance.

O escritor cearense Carlos Emílio soube mesclar tais características ao ponto de tornar aquele observador, que pelo seu olhar inscreve e descreve a revelação puramente humana de seus personagens, em um verdadeiro ser mítico e que ninguém, nem leitor nem os personagens, sabe quem ele é, suas definições e traços em todos os sentidos. Apesar de que em algumas circunstâncias esse narrador-deus interage com os personagens como, por exemplo, no caso de Gabriel.

O jovem Gabriel se encontra na beira-mar com seu amigo Lin ouvindo música. Gabriel, entretanto, ouve outro tipo de música, a música do litoral. Assim, ele parece predeterminado para algo, pois sua postura modifica-se, nesse momento. Segundo o narrador-deus, Gabriel precisa ir até o mar, pois “se ele fizer um gesto em falso, se ele continuar escutando a música à força, contrário à sua atenção que se extravasa ameaçadora do centro do violão, ele morrerá”. Precipitado em uma “correnteza de si mesmo”, Gabriel está psicologicamente indefinido, apenas o narrador-deus, o observador, sabe o que ele tem que fazer: ir até o mar, pois lá algo será revelado não apenas para ele, mas também para toda a humanidade. Nesse novo estado sensorial e espiritual de Gabriel, que pode ser tido como uma espécie de “possessão”, ou simplesmente o fato de ele estar bêbado, ou até mesmo imbuído de substâncias alucinógenas, ou algo que não se sabe ainda, ele sofre uma espécie de visão, uma vez que Gabriel “ouve a música, vê as imagens, os leões nos céus, as formas dos castelos, dos reis, dos monstros, das bestas transmigrando para sempre para o nunca mais acima do mar”. E acrescenta o narrador-observador:

Registro em minhas lunetas nossas de todo o mundo em círculo ao redor da ilha verde o movimento de Gabriel até o mar, o que ele vê é máxima produção de angústia de todo o universo no espaço do mar. São as nuvens da humanidade, criadas por todos os pensamentos do mundo, o impacto total saindo pela fenda, os universos quase no ponto de se chocarem. Sinto. Tudo vibra (LIMA, 2000, p. 53).

Inegavelmente essas imagens lembram a narrativa apocalíptica bíblica, porém, no caso aqui, é correto dizer que toda a humanidade depende desse encontro entre ambos, dessa ligação que parece próxima por um fio de indefiníveis sentimentos, um fio que interliga um representante humano, Gabriel, e o desconhecido e mítico deus-narrador-revelador; esse, além de descrever o essencial dos seres humanos através do povoado, procura salvar os mesmos. Assim, há contato entre “o observador do litoral” e Gabriel, isso é perceptível.

Todo o peso do universo está no corpo de Gabriel dançando, estremecendo seu corpo suavemente. Ouço a litania, o canto, a voz desprendida, vejo toda a beleza se irradiando dele. Ele pressente-me, vê minha imagem por detrás dessas nuvens que passam, que têm que passar. Ele me vê, suas lágrimas deslizam. Todo o ferro desfaz-se, ele vê, o meu sorriso por detrás das nuvens róseas do terror. Boiando no céu sobre o mar (LIMA, 2000, p. 53-54)

Convém considerar que o ser observador é o guia de Gabriel em sua caminhada até o mar. Ele é o seu salvador, busca salvá-lo, porque o ama. “Amo-o, o amarei”, afirma. Ambos, Gabriel e o deus-observador, precisam cantar juntos, necessitam estar diante do mar e cantar, pois, assim, todo o perigo de morte, de angústia, de desordem, passará. E é o que se dá:

O perigo todo passou. A onda bate na praia. Sua voz e a minha cantam em coro a canção diante do mar depois da passagem de todas as dinastias em suas nuvens suspensas transmigando sobre todo o mar. Mas não projetavam sombras na superfície das águas, mas já não vibravam, apenas passavam, passavam... (LIMA, 2000, p. 54).

Realiza, dessa forma, o escritor Carlos Emílio, em seu romance-poema *Além, Jericoacoara (O observar do litoral)*, uma linguagem poética avançada: o imaginário é dominado e estruturado de forma encantada ao seu leitor. Bachelard propõe que a “verdadeira viagem da imaginação é a viagem pelo país do imaginário” e que, além do mais, para o filósofo “a imanência do imaginário no real, é o trajeto contínuo do real ao imaginário” (1990, p. 4).

Destarte, há um aprofundamento no romance-poema para as causas humanas e sua essencialidade. Há, indiscutivelmente, um problema proposto por Carlos Emílio (consciente ou inconscientemente) acerca das coisas humanas. Bachelard questionava-se:

Como o acontecimento também singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir – sem preparação alguma – sobre outras almas, sobre outros corações apesar de todos os empecilhos do senso comum, apesar de todos os pensamentos sábios, felizes por sua imobilidade? (BACHELARD, 1974, p. 342-343).

Partindo da ideia de que esse texto em si não é múltiplo, mas algo único, pois trata do ser humano em sua profundidade, tem-se que destacar uma questão: o romance-poema de Carlos Emílio foi publicado em 1982 e republicado em 2000. Desde sua primeira edição ele foi referido em apenas dois momentos: em *Leitura e Conjuntura* (1984) de Dimas Macedo e em *Panorama do Conto Cearense* (2005) de Nilto Maciel. Ambos são escritores cearenses, portanto, pode-se afirmar que as alusões à obra de Carlos Emílio não ultrapassaram o espaço geográfico do estado do Ceará. Dimas, para explicar o “esquecimento” da obra, diz que essa é, para os leitores com os quais ele se informou, uma obra “inteligível”; ora, acreditando que a proposta da obra é o recôndito e o desconhecido do ser humano, a própria legibilidade e apreensão de tudo isso torna-se complexa; pois o ser humano não sendo simples em sua própria essência faz com que o leitor torne-se um estranho frente a estranheza humana, como está destacado na obra, porém uma estranheza que é bela, complexa e profunda. “Inteligível”, portanto, não é a obra, mas a situação da mesma frente à crítica.

Contudo, tomar uma postura de análise que não esteja presa à qualquer tipo de teoria, é libertar-se para o âmago do texto em si. Poderia muito bem caber aqui: Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Vicente Jouve entre outros; não deslegitimando as contribuições dos mesmos, mas apenas percebendo que as escolhas teóricas de análise primeiramente devem emergir do próprio caráter da obra. Desse modo, tratar o texto como não-múltiplo não nos prende à multiplicidade que permeia o atual campo da crítica literária contemporânea, segundo Fabio Akcelrud Durão em seu ensaio na revista *Cult* chamado *Crítica da multiplicidade* (2013). Para Durão, o interpretar, atestando e confirmando uma teoria, através da crítica da multiplicidade, é um lugar-comum na crítica atual brasileira.

O que se pretende nesse artigo é apreender a possibilidade de uma singular e profunda análise de uma obra, e que tal análise não seja considerada como autoritária, mas essencial e completa em seu interior. Usando as palavras de Bachelard, pode-se captar o que realmente se entende por crítica: “Sentimos que a atitude “objetiva” do crítico sufoca a “repercussão”, recusa, por princípio, a profundidade, de onde deve tomar seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo” (1974, p. 346). A “repercussão”, segundo Bachelard, é aquela sensibilidade fenomenológica pela qual o ser é aprofundado em sua própria existência, o poema é nosso, “parece

que o ser do poeta é nosso”. Por isso, o pensamento do já citado filósofo francês, acredita-se, proporciona uma análise distinta das obras literárias como um todo. No caso do romance-poema aqui estudado do escritor cearense Carlos Emílio, uma obra que está interessada nas causas profundas do ser, do ser humano e, até mesmo, da humanidade, merece uma análise que possibilite emergir tal interesse. Uma obra que, usando as palavras de Gaston, determina “um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor” (1974, p. 345).

É interessante também observar que não houve desejo de suprimir a imagem do escritor, e, também, não se desejou tornar os enunciados aqui feitos num algo maior que a própria obra do romancista Carlos Emílio. Um posicionamento contrário a esse, é tido como uma característica fundamental da crítica contemporânea brasileira, segundo Akcelrud Durão.

Tratando disso tudo acima relatado, é que podemos pensar nos motivos reais do “esquecimento” acerca da obra de Carlos Emílio C. Lima, *Além, Jericoacoara (O Observador do Litoral)*, apesar de alguns pontos já terem sido destacados. Luís Antônio Giron é jornalista e escreve às quintas-feiras no site da revista *Época*. E, num artigo publicado em 12 de setembro de 2013, ele afirma que: não houve nenhum grande romance no Brasil nos últimos 20 anos; nenhum autor gera discussão, revolta, escândalo, enfim. Acrescenta ainda que há ausência de assunto nas obras literárias contemporâneas, nem há estilo, nem qualidade. Além do mais ele diz que nós, brasileiros, “sofremos de superprodutividade e hiperatividade”. No entanto, o certo é que a própria utilização do verbo “sofre” na afirmação gera incômodo e, “superprodutividade” não diz respeito a uma condição de sofrimento. Produzir, portanto, não é uma característica maléfica para o vasto campo literário brasileiro, ou seja, a produtividade é um ponto positivo. Enquanto a qualidade das obras, que Giron põe em questionamento, cabe ao papel da crítica funcionar, pois é essa que tem uma espécie de “missão” para selecionar aquilo que é qualitativamente considerável. Afirmar fixamente uma prerrogativa, uma análise da situação da literatura contemporânea brasileira de forma simplista e leviana é, indubitavelmente, um ato de irresponsabilidade e incapacidade de análise crítica aprofundada, visto que o colunista Luís Antônio Giron usa o método da generalização para fazer emergir um diagnóstico da literatura brasileira contemporânea como um todo. Luís Antônio Giron escreve às quintas-feiras e parece não estar atento às suas próprias afirmações. Busca unicamente legitimar seu pensamento acerca das atuais obras literárias, mas não cita sujeitos (escritores). É um texto sem sujeitos. Ou, considerando a “literatura contemporânea”

como o seu sujeito, e levando em consideração que essa é vastíssima, porque produz muito. Pode-se concluir que essa vastidão quantitativa da literatura não pode, consideravelmente, ser criticada (analisada) em poucas páginas ou até mesmo numa coluna de um site.

Como anexo da edição primeira do livro, há uma mensagem endereçada especificamente ao leitor, de título “Caro Leitor (E Como)”. Nesta, Carlos Emílio explicita de forma irônica o percurso pelo qual ele passou para conseguir publicar o livro. Foram várias as editoras que o negaram: Moderna, Codecri, Civilização Brasileira, Nova Fronteira, entre outras. Desde 1980, em São Paulo, que o livro tinha sido completado através das mãos de Carlos Emílio. Em entrevista, o escritor afirmou que uma das citadas editoras, depois de elogios sobre o livro, dizendo que o mesmo possuía uma considerável e relevante linguagem poética, negou a publicação por motivos financeiros, afirmando que *Além, Jericoacoara (O Observador do Litoral)* é um livro para poucos leitores e de pouca tiragem e que não daria lucro ao escritor. Assim, tal atitude, já em 1981, época da carta-resposta, pode ser apreendida como fundamental para se pensar questões latentes acerca do mercado editorial brasileiro. O econômico estaria à frente do talento, da obra e suas qualidades? O que é fundamental na literatura, sem dúvidas, é o talento do autor e a relevância da obra para literatura brasileira, além das questões que a mesma traz para os leitores e o compromisso da mesma para o meio social em que o escritor se situa. Silviano Santiago, em 1989, é que nos apreende a questão principal acerca disso. Para ele a editora tornou-se uma empresa assim como toda e qualquer indústria do país, visando apenas o lucro visto que está inserida em uma sociedade capitalista. Assim, pode-se colocar em questão todo o circuito literário e sua específica forma de divulgação e circulação da obra, assim como também toda a literatura que “vende”, que possibilita lucro, ou seja, há realmente conformidade entre a literatura brasileira em questão, aquela que, transformada em mercadoria, atende aos anseios mercadológicos das editoras, e a qualidade propriamente dita da escrita literária brasileira?

Considerações finais

O presente artigo buscou, sobretudo, propor uma análise crítica de uma obra que possui seu valor, qualitativamente falando. Isso só foi possível pelo desprendimento do mecanicismo do atual (preponderante) instrumento de estudo da literatura brasileira, principalmente, segundo Fabio

Akcelrud Durão, no âmbito acadêmico. Em sua crítica ao pensamento da multiplicidade, ele afirma que essa multiplicidade “funciona assim com um óleo lubrificante, não só para a maquinaria universitária, como para a indústria da cultura como um todo”. Destarte, os temas abordados pela literatura são amplos: felicidade, amor, paixão, glória, ódio, sonho, decepção, fidelidade, luta, verdade, universo, homem, natureza, realidade, sociedade, etc. Todos podem vir mesclados entre si e com as características singulares de cada autor em seu processo de criação. Negar e não levar em consideração isso é errôneo.

Analisar *Além, Jericoacoara (O Observador do Litoral)* é um ponto de partida que revela a situação, também, de inúmeras obras literárias que não recebem suas críticas necessárias nos meios comuns de onde provém essa mesma crítica. Dizer isso não é afirmar que todas essas obras “esquecidas” são semelhantes em suas qualidades, mas sim que o movimento dessa crítica até o contato com tais obras literárias não acontece de forma ampla. Por isso, a incompreensão se instala, pois não se pode aceitar que a qualidade de uma obra seja relegada pela incapacidade da crítica literária contemporânea exercer sua função; além do mais, há fatores como circularidade da obra (divulgação) e mercado editorial (que caberia uma discussão mais longa) que infelizmente reforça a situação de “esquecimento” de algumas peculiaridades literárias do Brasil contemporâneo.

Referências:

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. In: **Os Pensadores XXXVIII**. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. **O ar e os sonhos**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DURÃO, F. A. Crítica da multiplicidade. **Cult**. São Paulo, n. 182, p. 34-37, agosto de 2013.

GIRON, Luís Antônio. **Pobre romance brasileiro**. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/luis-antonio-giron/noticia/2013/09/bpobre-romanceb-brasileiro.html>. Acesso em: 16 de setembro de 2013.

LIMA, Carlos Emílio Corrêa. **Além, Jericoacoara (O Observador do litoral)**. 2. ed. Fortaleza: quê?editora, 2000.

MACEDO, Dimas. **Leitura & Conjuntura**. Fortaleza: Sec. de Cult e Desporto do Ceará, 1984.

MACIEL, Nilto. **Panorama do Conto Cearense**. Fortaleza/Brasília: Editora Códice, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas da Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

O TEATRO DO ABSURDO ONTEM E HOJE: UM FENOMENO PÓS-GUERRA

Isabela Feitosa Lima GARCIA ⁹⁷

Nathalia Bezerra da Silva FERREIRA ⁹⁸

Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central – FECLESC/UECE

Resumo: Samuel Beckett (1906-1989) é considerado um dos pioneiros do "Teatro do Absurdo", teatro que buscava uma expressividade inovadora, propondo uma reflexão sobre o absurdo da condição humana. Após a Segunda Guerra Mundial, o mundo estava destruído e dividido pela Guerra Fria. Os valores e crenças haviam sido destruídos, a humanidade vivia um pesadelo em que não havia certeza alguma, nem esperanças. A sociedade vivia um estado de apatia, em que a "vida" perdera todo seu sentido. A impotência humana diante do caos gerou uma crise espiritual, pois as

⁹⁷Graduada em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Ceará – UECE (2011). Pós- Graduada em Literatura e Formação do Leitor pela mesma instituição.

⁹⁸ Pós-Graduada em Coordenação Pedagógica pela Universidade Federal –UFC e em Literatura e Formação do Leitor pela Universidade Estadual do Ceará-UECE. Graduada em Letras / Inglês pela mesma Instituição de ensino. Contato: nathalia.bzr@gmail.com

peças desiludidas questionavam a existência de um ser "superior" que poderia salvá-las. Nesse contexto, surge então, o "Teatro do Absurdo", sua construção altamente racional, visava criticar a estupidez humana instalada no pós-guerra. Ele retrata a absurdidade, refletida em ações de suas personagens; ao expor essa situação, abre espaço para a tomada de consciência pelo homem, da falta de sentido (ou, portanto, do sentido absurdo) da sua condição. Assim sendo, o presente trabalho tem como objetivo principal traçar uma análise hermenêutica do "Teatro do Absurdo" relacionando-o ao contexto sócio histórico do seu surgimento e, mostrando ainda o impacto que o mesmo causou no período. Para tanto, recorreremos aos conceitos de teatro presente em *Dicionário de Teatro* (2005), de Ubiratan Teixeira, "absurdo" em *O mito de Sísifo* (1989) de Albert Camus e "Teatro do Absurdo" em *The theatre of the absurd* (2001) de Martin Esslin.

Palavras – chave: Teatro. Absurdo. Teatro do Absurdo.

1 Sobre o pós-guerra e o Modernismo

Pouco mais de duas décadas após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando as pessoas ainda estavam recuperando seus bens materiais e suas forças espirituais, e muitos não haviam sequer superado o trauma causado pela destruição e matança de outrora, momentos que desejavam apagar da memória por terem sido tão dolorosos, explode a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Em *A Era dos Extremos* (1995), Hobsbawm discorre acerca da situação de determinadas pessoas ao final da Segunda Guerra Mundial e ainda expõe fatos de uma Terceira Guerra, que seria o que é conhecido por Guerra Fria.

A partir do pós-guerra as relações entre Estados Unidos e União Soviética vão se tornando cada vez mais tensas. As disputas pelas áreas de influências se intensificam e começa o período que ficou conhecido como Guerra Fria. A guerra é dita fria porque as duas superpotências jamais se enfrentaram diretamente. Foi um longo período de tensão entre estes dois países que repercutiu em todo o mundo e o fato político internacional de maior importância da segunda metade do século XX. Muitos foram levados a concluir que a vida era irracional e miserável. A guerra é uma das piores ações que o homem exerce e, o faz porque é livre para tal. Para Sartre:

[...] o indivíduo está condenado a ser livre – livre, no sentido de que ele se torna o autor de seu próprio ser; condenado no sentido de que essa liberdade acarreta as mais pesadas responsabilidades. E esses deveres são tão mais onerosos porque não existe nenhum Deus a guiar e a refrear as ações humanas. [...] (SARTRE apud GAY, 2009, p. 437).

Determinadas pessoas questionavam o sentido da vida. Por um lado a vida não faz o mínimo sentido, pois em meio a tantas guerras e revoluções e, conseqüentemente miséria, medo da morte e sofrimento não havia porque continuar vivendo. Por isso, Sartre ao discorrer a respeito da liberdade do homem afirma que esta é também uma condenação, uma vez que este é responsável por todos os seus atos.

Desse modo, surge o que Peter Gay (2009) chama de Modernismo e, segundo o autor, o fascínio pela heresia e o cultivo da subjetividade são os dois elementos essenciais desse movimento cultural do século XX marcado pelos grandes avanços científicos e tecnológicos na época, além da supervalorização do progresso e enaltecimento das máquinas, e em conseqüência a desvalorização do trabalho manual. O Modernismo trouxe a necessidade de interpretar a realidade de maneira inédita, pois foi um período de inquietação, contradição e insatisfação; como também descrença nos sistemas políticos, sociais e filosóficos, o que possibilitou o surgimento de um novo homem, norteado por um pensamento moderno, que buscava a realidade, e não mais pelo romântico, que era idealizador.

Neste período, após a Segunda Guerra Mundial, os artistas passaram a ver a literatura de outra maneira, pois ao produzirem suas obras expressavam seus princípios, fossem estes autônomos, revolucionários ou mesmo individualistas. Recriaram a mesma, escreveram de outro modo, pois tudo havia mudado, inclusive a mente das pessoas. A forma de fazer arte, por exemplo, não era mais a mesma. Na música criou-se novos sons, e o século XX foi um dos períodos mais empolgantes da história da música, pois ela mostrou-se como uma mistura complexa de muitas tendências. Na pintura misturou-se as delicadas e elegantes formas do gótico com o simbolismo romântico de dois grupos importantes da Europa do século XIX, o que resultou em uma pintura de um erotismo e uma naturalidade surpreendentes. Já a arquitetura modernista se caracterizou pela estrita coerência entre as formas sinuosas das fachadas e a ondulante decoração dos interiores. Adotou-se a chamada construção honesta, que permitia vislumbrar vigas e estruturas de ferro combinadas com cristal.

E no teatro, Samuel Beckett (1906-1989) inovou com o que preconizou-se de antiteatro, um teatro que buscava uma expressividade da realidade, o Teatro do Absurdo. De acordo com o *Dicionário de Teatro* (2005), de Ubiratan Teixeira, o termo teatro significa expressão estética, a arte específica transmitida de um palco para uma plateia, a arte de representar. Como gênero literário ou

forma dramática, traduzida em gestos e sons, o teatro tem sido reconhecido por diversos nomes, obedecendo à voga política, os hábitos sociais ou à escola literária em moda, bem como o estilo de sua representação. O teatro permite ao espectador enxergar as dificuldades, a realidade, visto que os autores expõem sua preocupação com a realidade da humanidade, muitas vezes, comicadamente, outras, tragicamente.

Portanto, com o Modernismo, várias inovações surgiram em diferentes áreas, inclusive na mente de algumas pessoas, pois a fé de determinados indivíduos já não era tão intensa diante de tanta destruição, de tudo se duvidava. Nada era seguro, estável. O desmoronamento, agora psicológico, parecia ter chegado para ficar.

Inserido neste panorama, o romancista Albert Camus tinha como parte de sua filosofia: o absurdo, o sentido da existência, a revolta e o amor pela vida. É o criador do termo “absurdo” e, *O Mito de Sísifo* (1989) é a sua representação na constituição desse termo, em constante uso no teatro e na realidade de muitos, em que problematiza a vida filosoficamente refletindo a esse respeito. O homem que vai à guerra e não questiona o porquê é posto a realizar tal ação, parece estúpido, pois revoltar-se diante de tarefas como esta, é impor-se. Para Camus (1989) conquista ou o jogo, o amor inumerável, a revolta absurda, são homenagens que o homem rende à sua dignidade num campo onde está antecipadamente vencido. O homem é responsável por seus atos, livre e prisioneiro ao mesmo tempo, uma vez que está aprisionado às adversidades da vida que o vence a cada dia, às imposições da sociedade e, ao o sistema que o mutila.

[...] Se há absurdo, é no universo do homem. A partir do momento em que a sua noção se transforma em trampolim de eternidade, deixa de estar ligado à lucidez humana. O absurdo já não é essa evidência que o homem constata sem consentir. A luta está sofismada. O homem integra o absurdo e faz desaparecer nessa comunhão o seu caráter essencial, que é oposição, discórdia e divórcio. (CAMUS, 1989, p. 49-50.)

Aquele que não se rebela, que é alienado crendo que a eternidade virá, não conhece a lucidez da humanidade, porém, a ilusão humana o norteia e, extingue o caráter da revolta. Este necessita se afirmar e, só é possível pela revolta e ausência de esperanças, pois para Camus a esperança é dos males o pior, uma vez que ela impede a revolta ao negar o absurdo.

Para Camus (1989), a razão lúcida que constata seus limites é o absurdo e, viver é fazê-lo viver, pois o absurdo morre quando deles nos afastamos, sem a chance de arrependimento. Quando vive-se, faz-se viver o absurdo e este limita o ser, não permitindo que o homem liberte-se e seja

responsável por seus atos. Quando pratica determinadas ações, o sujeito não pode mais desfazê-las, pois uma vez feitas, só resta as consequências e a redenção.

Ao usar *O Mito de Sísifo* (1989) como exemplo para explicar a condição da humanidade, Camus expõe o mito grego como representação do humano, pois o castigo dado a Sísifo, nada mais é do que uma ação enfadonha, um trabalho cansativo. Assim procederam os deuses por saberem que não havia castigo pior do que o trabalho sem perspectivas, nem utilidades. A ação é constante e inútil, pois se repetirá eternamente e torturará o herói, por este ser consciente de sua realidade e por não ter esperanças:

O operário de hoje trabalha todos os dias nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo. Mas só é trágico nos raros momentos em que ele se torna consciente. Sísifo, proletário dos deuses, imponente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: é nela que ele pensa durante sua descida. [...] Não há destino que não se transcenda pelo desprezo. (CAMUS, 1989, p. 149).

A ação realizada por determinados indivíduos todos os dias é considerada cansativa e sem sentido, afinal, repetir constantemente as mesmas tarefas é angustiante e, faz cair no desespero.

O Teatro do Absurdo

A partir do momento que o homem torna-se consciente de sua existência, sua sobrevivência passa a ser trágica, pois até então, tudo parecia normal, fazia sentido. Todavia, a descoberta o fez desesperar-se e o desespero maltrata e paralisa. Quando o indivíduo conhece o absurdo, ele se revolta. E essa revolta é o entendimento do que está ao seu redor.

Nesse contexto, surge então, um teatro que buscava uma expressividade inovadora, propondo uma reflexão sobre o absurdo da condição humana. A construção do teatro do absurdo quebra valores, visando criticar a estupidez humana instalada no pós-guerra. Ele retrata a absurdidade, refletida em ações de personagens; ao expor essa situação, abre espaço para a tomada de consciência, pelo homem, da falta de sentido da sua condição. É a tentativa de trazer para o palco a crise espiritual de uma humanidade sem apoio nos sistemas transcendentais:

Critic Martin Esslin coined the term “Theatre of the Absurd”, relating these plays based on a broad theme of absurdity, roughly similar to the way Albert Camus uses the term. The absurd in these plays takes the form of man as a reaction to a world apparently without meaning or man as a puppet controlled or menaced by an invisible outside force. (SAMUEL BECKETT IN BOOKS LLC, 2010, p. 369)

O autor considera o termo “Teatro do Absurdo” como um “esquema” pelo qual tentou trazer atenção a certos traços fundamentais discernidos nos trabalhos da cadeia dos dramaturgos, esses que agrupados sob o termo absurdo tentavam convir o senso de perplexidade, ansiedade e desejo ao enfrentar um universo inexplicável. De acordo com Esslin (2001), os cinco dramaturgos que definem o movimento são [Eugène Ionesco](#), [Samuel Beckett](#), [Jean Genet](#), [Arthur Adamov](#), and [Harold Pinter](#). Embora eles não gostassem do termo utilizado e preferissem muitas vezes usar termos como “Antiteatro” ou “Teatro Novo”. Suas obras estavam condizentes com esse novo teatro, num sentido que fugia totalmente da representação do teatro tradicional e adentravam uma nova maneira de representar.

Conforme mencionado, o termo absurdo foi criado por Camus, conceituado por Martin Esslin e posto em prática por Samuel Beckett (1906-1989), o último que é considerado um dos pioneiros do Teatro do Absurdo. Nascido em Dublin, Irlanda, Beckett escreveu novelas, romances, peças, ensaios, poesias, contos, dentre outros, tendo se destacado no drama. Sua peça mais conhecida e estudada é *Esperando Godot* (2005), que apesar de ter sido escrita na década de 50, durante o século XX, causa impacto até os dias atuais nos espectadores que vão ao teatro para conhecer, muitas vezes, rever e também aos leitores que apreciam a leitura da mesma. O referido autor tem como característica primordial dizer muito em poucas palavras e assim ser compreendido, o que nem sempre acontece, uma vez que suas peças apresentam traços que exigem do leitor/espectador uma ampla leitura de mundo. Esslin usa a peça *Esperando Godot* (1952) para explicar características e aspectos apresentados nas peças desse fenômeno pós-guerra.

As temáticas discutidas por Samuel Beckett continuam bastante atuais. O autor inovou nesta perspectiva pessimista do ser humano, sendo considerado um dos principais autores do Teatro do Absurdo. Além do escritor irlandês, está entre os principais autores deste teatro que revolucionou o drama do século XX, Artur Adamov (1908-1970), dramaturgo russo que começa a escrever peças depois da Segunda Guerra Mundial. São características marcantes em suas obras elementos políticos, surreais, quiméricos. O fato de que a morte é inevitável, causa angústia e o leva a entrar no desespero. Outra temática de Adamov é a busca sem esperança pelo significado da vida, que parece ser impossível encontrar. *Le Ping-Pong* é uma das obras primas de Adamov para o Teatro do Absurdo, pois há um balanço entre os aspectos curável e o incurável da condição da humanidade. Eugene Ionesco (1909-1994) também é considerado um dos dramaturgos mais

importantes do Teatro do Absurdo. Suas peças são conhecidas por ridicularizar as situações mais banais e pelo modo tangível de representar a solidão e insignificância da existência humana, além de declarar que as palavras não tinham significado e que a comunicação entre os humanos era impossível.

Jean Genet (1910-1986), um dos autores mais polêmicos de sua geração e um dos principais dramaturgos do século XX, escreveu poesia, prosa narrativa e drama, este último o permitiu ser inserido no tipo de teatro conceituado por Esslin. Dentre suas obras destacam-se *Nossa Senhora das Flores* (1944), *Querelle – Amar e Matar* (1947), e *Diário de Um Ladrão* (1949), e as peças de teatro *Haute Surveillance* (1949), *O Balcão* (1956), *Os Negros* (1958) e *Les Paravents* (1961). Sua temática principal é a hierarquia do crime. Esslin (2001) em suas palavras afirma: “o teatro de Genet é num sentido muito real, uma Dança da Morte. [...] No teatro de Genet o mundo do ser existe apenas como uma memória nostálgica da vida, num mundo de sonho e fantasia”.

Harold Pinter (1930-2008), autor e crítico da literatura mundial traz para suas obras o pitoresco, intrigando o público por escrever peças tão complexas e por construir personagens tragicômicos, que interpretam a solidão, o medo das relações humanas, considerando a vida absurdamente engraçada, assim como o fez Ionesco e Beckett, o último porque afirmava que não existia nada mais cômico que a infelicidade alheia. Entre suas obras mais reconhecidas estão *Festa de Aniversário* (1957), *O Porteiro* (1959), *Traição* (1978) e *Volta ao Lar* (1965), todas adaptadas ao cinema. Para o autor, tudo é engraçado, até o horror da situação humana.

Outro autor de bastante relevância do Teatro do Absurdo é Edward Albee (1928), dramaturgo norte-americano que se destacou por seu estilo e suas obras bem elaboradas, agrupadas, e por discorrer acerca da condição moderna do homem. Dentre suas principais obras destacam-se *Quem tem medo de Virginia Woolf* (1962) e *A Estória do Zoológico* (1958), sendo a última uma das primeiras obras dramáticas a focar a solidão e a violência como produtos das grandes cidades e da estratificação social. Obras que tratam da relação entre os seres humanos, a falta de comunicação nos dias de hoje, temáticas recorrentes no Teatro do Absurdo.

Dentre os dramaturgos desse teatro, destaca-se ainda Fernando Arrabal (1932), espanhol radicado na França desde 1955; representante singular da América Latina que escreveu em espanhol e em francês. *O cemitério de automóveis* (1966) e *O jardim das delícias* (1969) são obras que o vinculam ao Teatro do Absurdo, pois fazem relevante alusão à política. Além dos autores citados,

outros dramaturgos associados com esse tipo de teatro são de origem diversa: França, Romênia, Rússia, Espanha, Inglaterra, Estados Unidos, Polônia, Itália, Alemanha, Índia, Egito, Israel, Portugal, Bulgária, República Checa e Eslováquia. Em suma, o estilo se expandiu para outros países influenciados por dramaturgos que faziam parte desse teatro na França.

Grandes nomes da literatura mundial fazem parte do que se convencionou chamar de Teatro do Absurdo, embora alguns não se sintam inseridos nessa forma inovadora de teatro, afirmando não pertencer a tal grupo. Todos os autores citados escreveram suas principais peças teatrais no período pós-segunda guerra, o que esclarece as questões existencialistas presentes na obra de cada um, a busca pela verdade, a preocupação existencial, a busca incessante pelo ser, a tentativa de explicar a essência das coisas, mesmo sem muito êxito, uma vez que as correntes existencialistas trazem a tona que o mundo é vazio e sua existência é irracional, sem sentido algum. São obras que intrigam os espectadores, visto que são repletas de insatisfação, revolta, desespero, dor, desilusão, perdas, sofrimento e também por mostrar a decadência do homem, sua caminhada sem rumo, um destino de incertezas, pois este aparenta está desamparado num mundo de hostilidade. Por conseguinte, os autores do Teatro do Absurdo intencionavam expressar a visão pessoal que tinham do mundo, embora esses tipos de peças, segundo alguns críticos, fossem consideradas abominavelmente ruins, não podendo nem serem chamadas de drama por serem tão diferentes das clássicas, tradicionais.

Quando o Teatro do Absurdo surgiu, não causou admiração, porém críticas, pois as peças representadas provocavam aqueles que iam ao teatro visando diversão. O Teatro do Absurdo tem muito em comum com o existencialismo de Heidegger, Sartre e Camus, uma vez que estes refletem, ou ainda, discutem as mesmas preocupações que os dramaturgos, a realidade. Penha (1987) em *O Que é Existencialismo* afirma: “O existencialismo, conseqüentemente, é a doutrina filosófica que centra sua reflexão sobre a existência humana considerada em seu aspecto particular, individual e concreto.” Logo, quando nós seres humanos refletimos a respeito da existência, normalmente questões filosóficas são levantadas.

As principais temáticas abordadas pelo existencialismo são: o absurdo do mundo e da barbárie injustificada, a solidão, o silêncio, a vida após a morte, questionamento sobre a origem do homem e a injustificabilidade das suas ações. Se existe uma força superior que move as coisas e os seres, por que existe sofrimento, destruição? Contanto, se não há quem explique a origem de tudo e de todos, então não é problema cometer suicídio e ser livre do sofrimento que aflige a mente, uma

vez que se é consciente que independente do que se faça na vida, não se poderá ter a eternidade. O pensamento existencialista é de uma dimensão peculiar. O simples posicionamento que determinados indivíduos tem de não acreditar, de não agir, é uma escolha mediante a filosofia existencialista de Sartre. Decidir não agir, não questionar, não fazer as escolhas necessárias é uma posição, que pode ser positiva ou negativa, dependendo das situações, isto é, atividades diárias. Para alguns indivíduos ser o autor de todas as decisões, ações, responsabilizar-se por suas consequências é tarefa difícil de realizar.

Peças estáticas deixam o leitor/expectador na expectativa de que algo aconteça, todavia a peça finaliza e a ação não acontece. Tudo expressa e fala, até mesmo o silêncio, pois o silêncio de alguns personagens, em dadas situações, dizem mais que seus diálogos; o figurino e os gestos também dizem muito e, a linguagem, costumeiramente inconsistente, parece denotar perda de valores e desilusão de determinadas pessoas no que veem e ouvem. As peças absurdistas não têm enredo consistente, há apenas uma livre associação de fatos; a linguagem possui um ritmo musical, e os diálogos parecem não ter sentido, nem nexos. Não havendo conflito, logo não há clímax, afinal não há um início, meio e fim como no teatro tradicional. O cenário designa um mundo comum após uma guerra; suas personagens são figuras angustiadas, depressivas, encurraladas, imóveis, frágeis, "encarcerados por forças invisíveis". Mas aparentemente, é um teatro que provoca riso, mesmo que amargo. Martin Esslin (1969) resume:

Sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história habilmente construída, mas essas [peças do Absurdo] quase que não têm história nem enredo; a boa peça sempre foi julgada pela sutileza da caracterização ou da motivação, mas essas muitas vezes não têm personagens reconhecíveis e colocam diante do público quase que bonecos mecânicos; a boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e finalmente resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos; a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes. (ESSLIN, 1969, p.18)

O Teatro do Absurdo parece ser a representação mais realística da realidade. Para tanto, ele enfatiza a absurdidade da condição humana e pretende mostrar quão absurda é essa condição, com nada acontecendo. Desse modo, o Teatro do Absurdo conquistou espaço e se difundiu na sociedade do século XX gradativamente, à medida que determinadas pessoas entendiam sua essência, e que alguns estudiosos passaram a compreender a intenção desse tipo de peça, afinal, conscientizar-se de

que a existência para alguns não é mais que um absurdo, tendo em vista que muitos vivem em ilusão contínua, às vezes fadados de sua realidade, não é fácil.

Referências:

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

BLOOM, Harold. **O cânone Ocidental.** Tradução Marcos de Santarrita. Rio de Janeiro – Objetiva, 2010.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo.** Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

ESSLIN, Martin. **The Theatre of the Absurd.** New York: Editora Vintage Books, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** Coordenação Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. Curitiba : Editora Positivo, 2009.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco.** Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOBBSAWN, Eric: **A Era dos Extremos O breve Século XX: 1914-1991.** Tradução de Marcos Santarrita. Revisão técnica de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PENHA, João da. **O que é existencialismo.** 7º edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de Teatro.** 2ª Edição. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.

The Theatre of the Absurd: Samuel Beckett, Edward Albee, Tom Stoppard, Waiting for Godot, theatre of the absurd, Vaclav Havel, Eugene Ionesco. Books LLC. Published by BOOKS LLC, Memphis, Tennessee, USA in 2010.

OS QUADRINISTAS VEEM COISAS: MOREIRA CAMPOS E A NARRATIVA GRÁFICA SEQUENCIAL

Marcos Renato Blaque LIMA
Universidade Estadual do Ceará

Resumo: As obras literárias possuem uma riqueza tal que permitem a muitas delas serem transpostas para outros suportes: o que chamamos de tradução intersemiótica. O presente estudo tem o objetivo de estudar a adaptação para as histórias em quadrinhos do conto “Dizem que os cães veem coisas”, do escritor cearense Moreira Campos, feita pelo roteirista e quadrinista Paulo Amoreira. Para tanto, foram utilizados os conceitos oriundos tanto da análise literária como da comunicação e também da tradução de textos (aplicados ao contexto da tradução entre diferentes manifestações artísticas). A opção de Amoreira por aproveitar elementos do real, utilizando a figura do contista Moreira Campos em sua adaptação, além de referências a esculturas de Michelangelo (*Davi* e *Pietá*) também são estudadas e potencializam as opções criativas. As escolhas do quadrinista são coerentes levando a tradução intersemiótica já que além de transpor o texto literário para a narrativa gráfica sequencial, utiliza referências de outras artes para intensificar este diálogo, fazendo assim com que sua transposição, independente do texto de Moreira ainda que o tendo por base, seja algo novo, mas que dialoga constantemente com o texto do sobredito contista.

Palavras-chave: Literatura Cearense; Histórias em Quadrinhos; Tradução Intersemiótica.

Da literatura para os quadrinhos

As histórias em quadrinhos, ou narrativas gráficas sequenciais, ganharam grande destaque na última década como meio para possibilitar aos leitores mais jovens o conhecimento de textos clássicos da literatura que por vezes são de difícil acesso. Para além desta função inicialmente vista facilitadora, as adaptações de literatura para histórias em quadrinhos evoluíram muito e, atualmente, os quadrinistas procuram captar elementos importantes e fundamentais do texto, por vezes nas entrelinhas, para montar as suas versões configurando não mais adaptações literárias, mas verdadeiras traduções intersemióticas.

Historicamente, as adaptações de obras literárias para quadrinhos no Brasil tiveram seu início formal no final da década de 1940 quando a editora EBAL compra os direitos e começa a publicar a coleção estadunidense *Classics Illustrated* que tinha por objetivo a tradução de clássicos da literatura mundial. Sofrendo questionamentos pela ausência de autores nacionais na coleção, a EBAL publicou, em 1950, uma adaptação de *O Guarani*, de José de Alencar, e então passaria a publicar esparsamente também os clássicos nacionais – em um primeiro momento com foco na obra de José de Alencar e depois abrindo espaço para outros autores, em geral, românticos.

Neste período, existia ainda uma grande resistência não somente ao contexto do quadrinho como adaptação literária, mas sim a leitura dos quadrinhos em si. A década de 1950 marca, nos Estados Unidos, a publicação do livro *Seduction of the Innocent*, do psiquiatra Fredric Wertham, que ataca frontalmente a linguagem dos quadrinhos associando o gênero aos índices de delinquência juvenil. A repercussão da obra acabou extinguindo os quadrinhos de terror e fazendo com que as editoras estadunidenses criassem o *Comics Code Authority* – um selo que identificava que os quadrinhos obedeciam a uma série de regras morais, muitas aludidas no livro de Wertham.

Voltando para o âmbito das adaptações literárias, depois da iniciativa da EBAL, salvo esparsas tentativas ao longo dos anos, temos escassas adaptações até o início dos anos 2000 quando os quadrinhos foram incluídos nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) e a subsequente inclusão destes no Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), do governo federal, que distribuiu obras para as bibliotecas de escolas públicas de todo o país.

O *boom* de adaptações dos anos 2000, muitas voltadas para o novo mercado que se abriu a partir dos incentivos governamentais sobreditos, gerou uma multiplicidade de adaptações, e

diferentes processos de adaptação, para textos literários. Desde versões que procuram ser mais fiéis literalmente ao livro, reproduzindo a maior parte de suas falas, por exemplo, até aquelas que procuram recriar na linguagem dos quadrinhos os meandros metafóricos do texto literário de partida, ou seja, recriar as entrelinhas do texto literário.

Ganha destaque a adaptação, feita pelos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá, de *O Alienista*, clássico do escritor Machado de Assis, que ganhou o Prêmio Jabuti, principal prêmio literário do país, na categoria paradidático, em 2009. Moon e Bá utilizam uma série de recursos presentes nas entrelinhas do texto machadiano para a sua adaptação como representar a protagonista Simão Bacamarte sempre com uma luz enquanto os outros estão em cantos escuros (a luz da ciência que iluminaria o alienista) ou ainda representar a sua impessoalidade nunca mostrando os olhos da personagem, apenas ao final do conto quando esta percebe que a loucura pode estar em si e decide internar-se.

Tais procedimentos evidenciam um novo processo de adaptação que está muito mais para a tradução do que para a mera transposição do texto em prosa para balões e imagens. Os recursos dos quadrinhos, autônomos, são considerados em sua plenitude para recriar as realizações do original:

Na transposição de um lugar (a literatura) para o outro (a HQ) torna-se imperativo conseguir no texto-alvo aquilo que se realizou imagética e poeticamente no texto de partida. (...) Ora, se ao tradutor cabe compor um poema análogo ao original em outra linguagem e com signos diferentes, isso é factível com a transposição da linguagem literária para a HQ.(...) O que se sugere é uma empreitada/tarefa crítica, refletida e estudada no sentido de detectar uma 'configuração verbal subliminar', a partir da estrutura fonológica e gramatical que 'desenha' o objeto, o processo e a situação.
(BARBOSA; GUERINI, 2013, p. 25)

Sendo assim e pensando nos quadrinhos não como facilitadores, mas sim como tradutores de um texto de um suporte para outro, vejamos um pouco sobre a adaptação, em específico, de alguns contos do escritor cearense Moreira Campos para a linguagem das histórias em quadrinhos.

Moreira campos em quadrinhos

Em 1995, por iniciativa do projeto Oficina de Quadrinhos, da Universidade Federal do Ceará (UFC), criado e coordenado na época pelo professor Geraldo Jesuíno, foi produzida uma obra, intitulada *Moreira Campos em Quadrinhos*, que reúne oito contos do mestre cearense

adaptados para a linguagem dos quadrinhos. Dada a própria data da iniciativa, anterior ao *boom* das adaptações que se daria na década seguinte, de antemão vemos como o projeto foi pioneiro na retomada de adaptações de obras literárias para a narrativa gráfica sequencial.

Na ordem de aparecimento na obra, os contos *Visita ao filho*, *Os anões*, *A gota delirante*, *As corujas*, *Dizem que os cães veem coisas*, *Os três retratos*, *O peregrino* e *O preso* foram os escolhidos como material de trabalho para a iniciativa. Dentre os contos adaptados, ganha destaque e, por este motivo, é objeto deste estudo, a adaptação do conto *Dizem que os cães veem coisas* – que ficou a cargo do desenhista e roteirista Paulo Amoreira. Para darmos prosseguimento ao conteúdo da análise, passemos brevemente pelo enredo do conto antes de trabalharmos a mudança de suporte.

Dizem que os cães veem coisas conta a história de uma festa de aniversário na beira de uma piscina. O conto começa com a apresentação de uma personagem que não é notada por nenhum dos presentes na festa, mas que passa por todos eles e fica sentada na beira da piscina. As ações das personagens da festa são descritas, como que num vislumbre geral da festa, quando se dá o clímax: percebe-se que uma das crianças sumiu. A criança, Netinho, é encontrada afogada na piscina e os esforços para socorrer o garoto são em vão. No desfecho, a figura que apareceu no começo do conto é retomada, como que a sugerir que esta era a figura da morte e o conto se encerra.

Vejamos agora quais foram os procedimentos usados para a adaptação, ou como sobredito a tradução intersemiótica, de Paulo Amoreira do referido conto de Moreira Campos. Para tanto, vamos pensar a tradução de textos literários para histórias em quadrinhos de um ponto de vista ainda não pensado: o da transcrição – teoria de Haroldo de Campos para a tradução de textos criativos.

Da transcrição como método para traduções intersemióticas

Haroldo de Campos – poeta, tradutor e ensaísta –, elaborou uma teoria para a tradução criativa de textos poéticos ou textos em prosa com carga poética chamada transcrição. O termo transcrição, um neologismo hoje dicionarizado pelo Houaiss, nasceu da fusão das palavras que compõem a expressão “transposição criativa”.

Na transcrição, Campos une o conceito de língua pura, que aparece em Walter Benjamin, com as teorias sobre a função poética da linguagem, de Roman Jakobson, para criar um aporte

teórico para o seu pensamento sobre a tradução – a teoria deste seria a física para a metafísica teórica daquele. Em um artigo chamado *Da tradução como criação e como crítica*, o autor expõe a problemática da transposição de um texto de uma língua para outra:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.

(NÓBREGA; TÁPIA, 2013, p.4)

Campos cita Max Bense que faz referência aos tipos de informação. Bense divide as informações em documentária, semântica e estética. As duas primeiras são passíveis de modificação em sua estrutura, a última não. Quando se tenta alterar uma informação estética, que é vinculada não somente a uma informação ou a um conceito, mas a própria estrutura que passa esta informação, existe uma perda informativa irremediável. Portanto uma informação estética não pode ser traduzida, o que em tese atesta a impossibilidade, como Campos afirma, da tradução.

O mesmo processo ocorre quando pensamos, no nosso caso, na tradução de obras literárias para a linguagem da narrativa gráfica sequencial. De igual forma, mostra-se impossível recriar na linguagem dos quadrinhos os meandros que foram pensados por um autor para um texto em prosa, como no caso do referido conto de Moreira Campos. Campos propõe então a transcrição, uma forma de tradução que, desobrigada da fidelidade literal ao original, tenta recompor a estrutura dos textos e assim traduzir aquilo que o original tentou construir, mas de forma diferente.

Para exemplificar o processo, o poeta e crítico pega emprestado um conceito da química, mais precisamente da cristalografia, a ideia de isomorfismo. Original e tradução seriam como o grafite e o diamante, ambos possuem os mesmos componentes químicos, mas dispostos de maneiras diferentes. Um texto transcrito seria um novo cristal, um novo objeto que fora criado a partir do original.

Pensando agora na aplicabilidade desta teoria nas traduções intersemióticas, podemos constatar que este conceito se encaixa nos recursos usados por Amoreira para a adaptação de *Dizem que os cães veem coisas*. A seguir, explicitaremos alguns destes procedimentos.

O enredo do conto de Moreira começa focalizando a personagem que representa a morte e sua chegada na casa em que a festa ocorre na beirada da piscina. Para traduzir este recurso que

focaliza a passagem da personagem pela casa, no quadrinho temos o começo da narrativa gráfica também focalizando apenas esta personagem, por meio de quadros de uma página em esta é introduzida e caracterizada, processo que, de outra forma, também é feito no conto.



Imagem 1

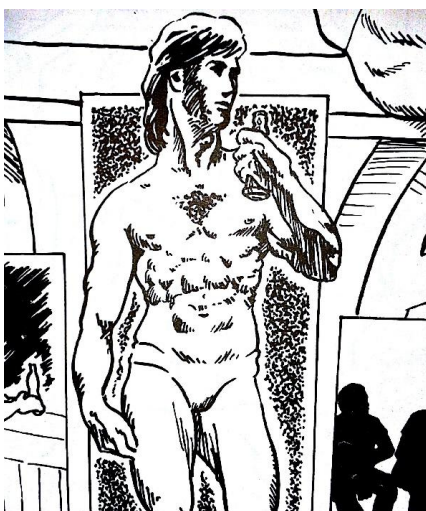


Imagem 2

(Páginas iniciais da versão em quadrinhos do conto de Moreira Campos)

Na primeira parte deste artigo, citamos alguns recursos usados em uma premiada adaptação de *O alienista*. Tais recursos faziam parte de escolhas dos quadrinistas e roteiristas para traduzir as peculiaridades da narrativa machadiana. As páginas compostas por apenas um quadro, que vimos na adaptação de Moreira Campos, são um recurso que ajuda a ressaltar a dramaticidade da entrada da personagem.

Outra escolha importante é a incorporação de elementos do real dentro da narrativa. Tais elementos são usados para compor a formação visual do conto e, a despeito de não fazerem parte do texto literário da forma como são dispostos nos quadrinhos, traduzem os conceitos que ficam vagos no campo linguístico. Um destes exemplos é a descrição de um dos homens que faz parte da festa. O narrador o define, no conto, da seguinte forma: “A mãe não lhe dava atenção em flerte com o recente campeão vôlei, uma estrutura de tórax (a mãe da menina contrariava-se apenas com o tufo de pelos que ele tinha no meio do peito, quase imoral).” (CAMPOS, 1996, p.402). Vejamos, a seguir, como esta representação é dada no quadrinho.



2015, v. ú

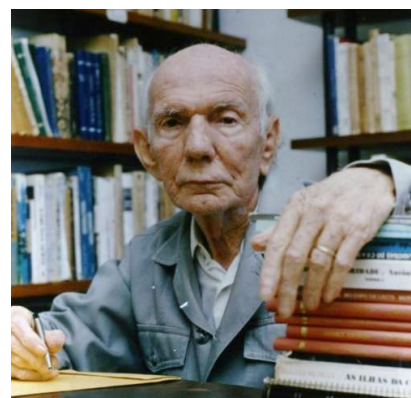


Imagem 3
(Desenho de Paulo Amoreira)

Imagem 4
(*Davi*, de Michelangelo)

Para representar o ideal físico que Moreira narra, a tradução quadrinística utiliza uma conhecida imagem que faz referência à perfeição física: a escultura *Davi*, de Michelangelo. O conto, obviamente, não faz referência ao trabalho de escultura, mas a tradução intersemiótica optou por buscar um referencial para traduzir o conceito estético, “campeão de vôlei”, passado na narrativa e encontra na escultura do artista italiano uma adequada inspiração. Tal recurso enriquece a narrativa do conto e corrobora com o conceito de transcrição, torna a adaptação para os quadrinhos um “novo cristal”, com referências ao original, mas também possuindo um brilho próprio e traduzindo aquilo que existe de implícito, e não somente o literal, na narrativa.

Em outro momento do conto, algumas pessoas estão conversando, descritos como “homens graves” (CAMPOS, 1996, p.402), sobre a situação do país. Para a adaptação deste trecho, Amoreira faz outra escolha incorporando elementos fora do texto, mas que ajudam a realizar a narrativa.



Na imagem 6, temos uma foto do escritor Moreira Campos e comparando esta imagem com a anterior, imagem 5, já fica evidente mais um procedimento narrativo adotado na história em

quadrinhos. Amoreira opta por incluir uma versão quadrinizada do escritor dentro de sua visão da história como um dos homens que discutem a situação do país na beira da piscina. Colocar o autor como expectador da narrativa, sendo focalizado pelo narrador que o cria e ganhando a fala, discurso direto, é uma forma também de homenageá-lo na adaptação.

Por fim, mais uma das importantes escolhas da transcrição para os quadrinhos que pode ser citada é a cena do final do conto. O conto termina no mesmo ponto em que começa, na descrição da personagem misteriosa que se senta na beira da piscina e observa a festa. Com a diferença, nos quadrinhos, que o lembrar das características da personagem ganha um novo contorno.



Imagem 7

(Desenho de Paulo



Imagem 8

(*Pietà*, de Michelangelo)

Amoreira escolhe a *Pietà*, outra escultura de Michelangelo, para representar a figura da morte. É algo que está implícito nas primeiras aparições e que aproveita da descrição do narrador que representa a personagem dizendo que ela possui um rosto semelhante a de uma máscara e que talvez ele seja de gesso. Aproveitando esta descrição, a clássica escultura é evocada para representar a figura da morte que “colheu” o garoto Netinho ao final do conto.

Concluimos que, antes de ser adaptação, a proposta de tradução de um suporte para outro, feita por Paulo Amoreira, é uma tradução intersemiótica que, estudados os elementos, pode também ser classificada como uma transcrição do conto de Moreira Campos para as histórias em quadrinhos, traduzindo não somente a parte textual e seus elementos mais descritivos, mas procurando traduzir as entrelinhas da narrativa – algo fundamental em um escritor de narrativa tão arguta como Moreira Campos.

Referências:

AZEVEDO, Sânzio de. “Moreira Campos e a arte do conto”. *In*: CAMPOS, Moreira. **Obra completa: Contos I**. São Paulo: Maltese, 1996.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; GUERINI, Andréia. “HQ como tradução”. *In*: BORGES, Renata Farhat. (org.) **Clássicos em HQ**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

BARROSO, Fabiano Azevedo. “Quadrinizar a literatura ou literaturizar o quadrinho?” *In*: BORGES, Renata Farhat. (org.) **Clássicos em HQ**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

CAMPOS, Moreira. **Dizem que os cães veem coisas**. 4.ed. Fortaleza: Edições UFC, 2002.

_____. **Obra completa: Contos II**. São Paulo: Maltese, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 22.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

JESUÍNO, Geraldo. (org.) **Moreira Campos em Quadrinhos**. Fortaleza: Edições UFC, 1995.

NÓBREGA, Thelma Médiçi; TÁPIA, Marcelo. (orgs.) **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAZ, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.

SALGUEIRO, Pedro. (org.) **O cravo roxo do diabo: O conto fantástico no Ceará**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.

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

_____. **Introdução à literatura fantástica**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIXAÇÃO: A ESCRITA DO NÃO-LUGAR

Nataly Pinho CHAVES
Cid Ottony Billardt (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Através da apreciação do documentário *PIXO*, de JooWeiner e Roberto Oliveira (2009), temos o testemunho da prática e da visão social e artística dos pichadores. Com isto, vemos vir à lume questões que tocam incisivamente os problemas estéticos ligados à literatura, às artes visuais e às suas implicações éticas, políticas, sociais, culturais, históricas e ideológicas. Instigada pela supracitada produção cinematográfica, a pesquisa ora apresentada objetiva abordar as polêmicas ligadas à pixação, tendo por base as contribuições do pensamento conhecido como pós-estruturalista. O fato de as condições de produção desta escrita, ora chamada de “alternativa”, ora chamada “de protesto”, estarem estreitamente ligadas aos significados que são criados no meio onde ela está difundida, criam condições propícias a várias problematizações fenomenológicas que consideram, dentre outros conceitos, o conceito do fora, que Maurice Blanchot cria abrangendo os novos contornos que a literatura e a arte de sua época apresentava. Tanto a dimensão estética como ética da literatura e da arte presentes no fora ganham, no evento da pichação, lugar de explanação interdisciplinar e oportunidade de novas avaliações sobre a crítica de arte, suas relações com a arte e sua institucionalização e as estruturas de poder intervenientes nas reconstruções conceituais da arte.

Palavras-chave: Pixação. Arte. Literatura. Fora.

O documentário *PIXO*, de JooWeiner e Roberto Oliveira (2009), trouxe a oportunidade de conhecer mais sobre o território proibido dos pixadores (escrito aqui com “x”, tomando de empréstimo a distinção feita por eles próprios: a pixação seria a escrita que se utiliza do código restrito ao grupo que a cria, diferentemente de pichação, que usa o código convencional, construído a partir do nosso alfabeto). Este aspecto, o da escrita e o que nela interfere na literatura e na arte, é a tônica do que desenvolveremos neste texto, ainda que sejam apreciadas, também e por necessidade mesma do tema investigado, outras acepções advindas de outras áreas do conhecimento.

De início, já é possível perceber que é uma difícil tarefa sintetizar os diversos aspectos da questão da pixação em prol de uma assertiva favorável ao que, para muitos, parece óbvio: a pixação é uma arte.

Tentemos, no entanto, localizar os pontos de toque nos quais as diversas ciências nos dão possibilidade de aprimorar, ao menos, uma proposição sobre nosso objeto.

Politicamente, podemos encontrar um ponto em comum entre arte e pixação considerando que:

[...]Exaltando o imaginário, fazendo existir no presente, com a potência empírica que se liga a seu exercício, um mundo irreal que tem todas as virtudes da realidade, a Arte rompe a imagem da história enquanto encadeamento necessário de momentos sucessivos. O choque que ela provoca desarticula as certezas mais solidamente estabelecidas e induz a uma crítica que supera em radicalidade as refutações lógicas, já que ela procede não de uma opinião oposta, mas de um olhar inteiramente *diverso*. (CHÂTELET, François e PISIER-KOUCHNER, *Éveline*. 1983, p. 63 e 64, grifo dos autores)

O que nos indica as linhas de Châtelet e Pisier-Kouchner aponta para o que, quanto à concepção (a)histórica e também política da arte, nos diz Blanchot:

(...) a partir do dia em que o absoluto se tornou, conscientemente, trabalho da história, a arte deixou de ser capaz de satisfazer a necessidade de absoluto: tudo o que ela tinha de autenticamente verdadeiro e vivo pertence agora ao mundo e ao trabalho real do mundo. (2011, p. 233)

Com base nesta concepção, passamos a entender que a experiência da pixação, além de ser uma afronta ao que, no espaço da cidade, se configura como espaço de identidade historicamente construído e a favor de uma massa hegemônica de indivíduos (através de seus monumentos, prédios

histórico etc.), ela se afirma do mesmo modo que a arte o faz: tornando-se “trabalho real do mundo”, ela indica as temporalidades individuais dos pixadores e a sua construção histórico-espacial através da escrita ininteligível registrada nas edificações urbanas. O fato de esta escrita se manifestar apenas com o significante puro, ou seja, sem significado para quem adota o código comum, desafia não só a convenção social da escrita e da comunicação, mas também todos os acordos simbólicos que definem as relações, os valores e os conceitos basilares da suposta ordem coletiva.

Susan Sontag acrescenta à nossa visualização um cruel quadro do modo como se engendra nossos sistemas de entendimento:

[...] a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. [...] Este convencionalismo da interpretação é mais evidente na literatura do que em qualquer outra parte. [...] A interpretação, baseada na teoria extremamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, constitui uma violação da arte. Torna a arte artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias. (1965, disponível na internet – edição esgotada)

A autora alerta, ainda, para o fato de que “a interpretação também precisa ser avaliada no âmbito de uma visão histórica da consciência humana”.

Isto posto, vemos que há um sério comprometimento da consciência e de outros caracteres humanos quando, com o advento da pixação, a categoria de crime e a angustiante ausência de conteúdo prevalece sobre as ricas elaborações artísticas presentes na pixação. É nítida e preocupante a anulação da percepção estética de quem a vê e, antes, é muito grave o que, ao longo da história, têm se determinado sobre o sentido e a produção do mesmo. O sentido é imperativo social do nosso momento. Os pixadores, dentro desta compreensão, devem ser entendidos como artistas por excelência, já que exaltam a liberdade da linguagem frente aos modelos de compreensão.

A pixação sinaliza que há quem não compartilhe, concorde ou reproduza estes padrões. Não por coincidência, a literatura e o ato de escrever, segundo Blanchot, se configuram na insurgência:

Escrever jamais consiste em aperfeiçoar a linguagem corrente, em torná-la mais pura. Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir. (2011, p. 43)

A pixação, desse modo, interfere em vários campos de interação social com o silêncio (ou vazio) do seu significado e no modo como isto abre lacunas tanto nas concepções funcionalistas acerca da escritura que, frente a este acontecimento, perdem efeito.

Entende-se, neste estudo, que a pixação explicita uma realidade na qual tanto artistas quanto pixadores se inserem: o sectarismo. Os pixadores, entretanto, sofrem-no de modo diferente, já que, embora haja diferentes concepções de arte, do modo como empreendê-la e de seu resultado, eles não se encaixam em nenhum dos parâmetros estabelecidos e aceitos em galerias ou outros sítios de irradiação artística, embora tenha sido feita a tentativa em várias exposições de arte pelo mundo. Isto expressa que outra batalha, de contornos mais sutis, é travada no ato de pixar:

Trata-se de uma ofensiva tão ‘selvagem’ quanto as revoltas, mas de um outro tipo, uma ofensiva que mudou de conteúdo e de terreno. Estamos face a um novo tipo de intervenção na cidade, não mais como lugar do poder econômico e político, mas sim como espaço/tempo do poder terrorista dos media, dos signos e da cultura dominante’ [...] ‘a revolta radical, nestas condições (de escrever nomes sobre o metrô), está inicialmente em dizer: ‘eu existo, eu sou tal, eu habito esta ou aquela rua, eu vivo aqui e agora.’ Mas isso ainda seria apenas a revolta da identidade: combater o anonimato reivindicando um nome e uma realidade próprios. Os grafites vão mais longe: ao anonimato eles não opõem nomes, mas pseudônimos. Eles “buscam sair da combinatória” para voltar à indeterminação contra o sistema – transformar a indeterminação em exterminação. Retorsão, reversão do código segundo a sua própria lógica, no seu próprio terreno. [...] uma matrícula simbólica feita para derrotar o sistema comum das apelações. (...) é que os grafites são mais ofensivos, mais radicais – eles irrompem na cidade branca, e, sobretudo, eles são transideológicos, transartísticos. (BAUDRILLARD, 1996, p.101-102)

As dos pixadores, suas criações, recusas e as relações entre seusfeitos e a sociedade são aqui observadas à luz do que Maurice Blanchot chama de *fora*, que consistiria basicamente em uma espécie de experiência estética em que o sujeito percebe, através do contato com a arte que não é mais representação, “o outro de todos os mundos” em que ela pode constituir “uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos”. (PELBART, 2000, p.62).

O que Baudrillard chama de transideológico e o que Blanchot conceitua como *fora* faz conexão com o que, na fenomenologia heideggeriana, nos faz saber que a pixação, enquanto fenômeno, deve ser visto como o que já se mostra totalmente como é e não depende da consciência humana sobre ela mesma, ou seja, é possível que investiguemos a vida dos pixadores e toda a variedade de circunstâncias de criação e recepção da escritura em questão, mas isto será acessório ao que realmente interessa e já se mostra: a pixação não é destinada a tempo, espaço ou sujeitos

determinados. Ela é mais o isolamento, a solidão propositada e amplamente territorializada de quem a produz, expressa por meio da linguagem.

A desconstrução histórica, ideológica e artística que ela instaura e incita lança mais um questionamento de cunho ético, estético e político do que uma frente de batalha contra exclusão social uma luta por reconhecimento artístico. Alguns artigos de revistas especializadas em arte insistem em sugerir que os pixadores buscam visibilidade enquanto artistas e que eles a estão conquistando por serem convidados a eventos de importância, digamos, institucional para a arte. Porém, ao mesmo tempo em que isto acontece, acontece também o esquecimento do que os torna participantes das exposições. A 28ª Bienal de São Paulo, invadida por pixadores que, depois de presos e criminalizados, foram convidados a participar da edição seguinte de um dos salões mais importantes do país, explicita a contradição entre o que os poderes institucionais pertencentes a aparelhos legitimadores da arte entendem como arte e o que eles são capazes de reproduzir enquanto coercitividade. Este detalhe parece ser tão alheio aos próprios pixadores que ainda que alguns deles tentem aliar um discurso militante à pixação, não há aproximação destes grupos a correntes ou organizações políticas, sociais ou culturais.

O meio e o fim do ato de pixar é a linguagem, pela violência e crueza da linguagem e do processo emancipação do sujeito frente à representatividade ou o estereótipo que o dão.

Em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor. (BARTHES, 2004, p. 2)

Cada pixador se amplia no espaço urbano enquanto individualidade em forma de inscrição única, toma o poder sobre o espaço, mas sem propósito e, se não há o objetivo primeiro de ser lido, não há negociação sobre este espaço e nem definição dos sujeitos desta não-negociação. Há a posse simbólica contra a posse material, legalmente e gramaticalmente instituída.

Aqui temos a oportunidade de salientar que, apesar dos controversos posicionamentos dos pixadores e dos críticos de arte sobre este fenômeno, podemos compreender melhor a causa da recorrente rejeição da pixação enquanto arte, considerando que, entre a ação e a aceitação da pixação, há o seguinte:

Se passarmos agora às esferas do valor, vemos que onde a intuição é menos discutida é na esfera estética. Quase nunca se discutiu a sério que o valor estético de uma imagem, de uma obra de arte [...], seja apreendido por nós de um modo imediato, emocional, ou seja, que haja uma intuição estética.

[...] Os valores estéticos não podem aperceber-se nem intelectual nem discursivamente, mas só emocional e intuitivamente.[...]

Já a coisa não é tão simples na esfera *ética*. Quando valorizamos as intenções e as ações humanas, dando a um fato o predicado de “bom e a outro de “mal”, este juízo de valor tem lugar, segundo uma concepção muito generalizada, aplicando uma unidade de medida, uma norma moral, às ações correspondentes [...]. Os nossos juízos morais e de valor assentam, assim, num conhecimento discursivo racional. [...] Mas não são os primeiros nem os fundamentais. (HESSEN, 1978. p. 141 e 142)

Intuitivas são a criação e a recepção da escrita estranha. Sem adentrarmos as instâncias em que a normatividade e a coerção infiltram-se na subjetividade, é possível constatar que é uma primeira análise, e análise preconceituosa, a que fundamenta as constantes tentativas governamentais e populares de limpar as pichações e rechaçá-las, assim como a seus produtores.

Dividindo-se constantemente em espaços definidos a partir da lavra da crítica ou da percepção de algumas instituições e seus princípios, tanto artistas quanto pixadores se inserem na mesma realidade: o sectarismo. Os pixadores, entretanto, sofrem-no de modo diferente, já que, embora haja diferentes concepções de arte, do modo como empreendê-la e de seu resultado, eles não se encaixam com permanência em nenhum dos parâmetros estabelecidos e aceitos em galerias ou outros sítios de irradiação artística, ampliando, então, sua arte ao espaço urbano comum, à rua, inserindo seu anti-código, associando sua feitura a formas de violência contra o meio-ambiente, a propriedade privada, o espaço público, a segurança etc., para citar as acusações mais correntes.

Quanto à violência *strictu sensu*, que, admitamos, está intimamente ligada à pichação; e o âmbito ético desta pesquisa, encontramos, em Lévinas, a seguinte reflexão:

O mundo moderno está antes de tudo em ordem – ou uma des-ordem – em que as elites não podem mais deixar os povos a seus males e em suas ilusões, nem mesmo em seus sistemas redentores que, abandonados à sua própria lógica, invertem-se implacavelmente. Elites que se chamam por vezes “intelectuais”. (1974, p. 232, Traduzido por Rafael Haddock-Lobo)

Afirma ainda o estudioso de Lévinas, Rafael Haddock-Lobo:

(...) mais do que uma responsabilidade pelo outro, a filosofia precisa tornar-se responsável pelo seu próprio saber(...). Como também, (...) assumir para si uma práxis que admita que a violência disseminada lhe concerne e que seu empreendimento urge em assumir a vontade de enfraquecer o quanto ainda há de violento neste mundo. (2006, p.160,161)

Blanchot, tratando da literatura e dos efeitos de leitura tão importantes às nossas ideias, define e funde as linhas fenomenológicas e éticas de nosso trabalho:

Ter acesso ao outro lado seria, portanto, entrar na liberdade do que é livre de limites. Mas não somos, de certa maneira, esses seres emancipados do aqui e agora? (...) Sim, é verdade, mas também é nosso infortúnio. Pela consciência, escapamos ao que é presente mas somos entregues à representação. Pela representação, restauramos, na intimidade de nós mesmos, a limitação do face a face; mantemos-nos diante de nós, mesmo quando olhamos desesperadamente para fora de nós. (...) “O outro lado” situa-se onde deixaríamos de ser, numa só coisa, desviados pela nossa maneira de olhá-la, desviados dela pelo nosso olhar. (BLANCHOT, 2011, p. 142)

Este discurso blanchotiano encontra, curiosamente, lugar também na fala do pichador “Pixobomb” que, entrevistado no documentário, afirma que a pixação “É questão de conviver. De ter uma percepção sobre ela. (...) Eu comecei a ver o belo nela.”

Seria pretensão defender alguma solução para os impasses que até hoje ainda nos fazem perguntar o que fazer com a pixação, todavia, é importante considerar que, provavelmente, deixá-la ser vista possa oportunizar a quem vê os multissignos espalhados pelas cidades o pensar sobre o porquê do incômodo ao tentar ler essa linguagem sem voz ou que mais se assemelha a uma mudez gritante. Por que teríamos que dar lugar à pixação? Os lugares que ela ocupa, sumidouros, já não são seus? Poderíamos ter diversas respostas ou nenhuma, mas já seria mais ético oferecer a todos a escolha sobre o que entender e até que ponto conhecer o que propulsiona a difusão da pixação e, acima de tudo, o que há de comum (este mistério que também não se deixa falar ou ouvir) no ser ou/e na linguagem de quem pixa e de quem lê.

Referências:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES Roland, **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo-SP: Edições Loyola, 1996.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHÂTELET, François e PISSIER-KOUCHNER, Éveline. **As concepções políticas do século XX**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1983.

FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso (na transversal da cidade)**. São Paulo: SP. T.A. Queiroz Editor, 1986.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Da existência ao infinito**. Ensaio sobre Emmanuel Lévinas. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, Edições Loyola, 2006.

HESSEN, Johannes. **Teoria do conhecimento**. Coimbra, Portugal: Arménio Amado – Editor, 1978.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira, 2011.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras/ Fapesp, 2000.

PIXO, Brazil, 2010, 61 minutos. João Wainer e Roberto T. Oliveira. Documentário.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Arquivo disponível na internet (em falta no mercado).

Links consultados

<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070,0.htm> (Acesso em 6/11/2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=mTR3AXyMsrc> (Agnaldo Farias sobre a presença da PM na USP) (Acesso em 6/11/2013)

<http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/fui-la/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao.html> (Acesso em 4/11/2013)

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/688709-curadores-da-29-bienal-de-sp-debatem-os-rumos-da-mostra.shtml> (Acesso em 6/11/2013)

QUADRILHA NA SALA DE AULA: UMA PROPOSTA DE LETRAMENTO LITERÁRIO

Karla Michele Estevão HURTADO

Antônia Juliana Batista da SILVA

Priscila Kelly de LIMA

Jaquelânia Aristides PEREIRA (Orientadora)

Universidade Estadual do Ceará

Resumo: O presente trabalho consiste na reflexão sobre o letramento literário e suas metodologias de aplicação na escola, tendo como centro o texto poético, concebido como objeto lúdico e estético, tecido na confluência de outras artes e outras linguagens. O objetivo central dessa pesquisa foi elaborar uma proposta didática a partir do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, para ser aplicada em turmas do Ensino Fundamental II, da escola municipal Deputado Portela, em Quixadá, explorando sua relação com a dança. Utilizamos como referencial teórico e metodológico os princípios do letramento literário defendidos por Cosson (2006), especialmente sua sequência básica e as ideias gerais dos métodos criativo e recepcional de Bordini e Aguiar (1988), entre outros estudos. Como resultado de aplicação da proposta, percebemos uma maior interação dos alunos com o poema, sobretudo porque a metodologia utilizada instigou o prazer, a curiosidade e a criatividade dos alunos e respeitou o caráter lúdico e híbrido do texto poético.

Palavras-chave: Letramento; Poesia; Dança.

Considerações iniciais

Gostaríamos de iniciar nossas reflexões sobre o texto poético a partir do pensamento de Huizinga, quando este afirma: “O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as

palavras. Ordena-se de maneira harmoniosa e injeta mistério em cada uma delas de modo que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.” (Huizinga, 2007, p. 149).

Seguindo esse pensamento de que a poesia é um jogo que guarda segredos, cabe a nós leitores decifrá-los, respondendo a pergunta: “o que o poema quer dizer”, nas palavras de Bosi (2003, p. 462). Esses mistérios que norteiam a tessitura do poema se tornam ainda mais instigantes quando há a interação com outras artes, como podemos perceber em “Quadrilha”, poema de Carlos Drummond de Andrade, inserido no livro *Alguma Poesia*, o qual mantém relações de intertextualidade com um tipo de contradança muito popular no Brasil: a quadrilha junina.

Nesse artigo nos propomos a fazer uma leitura crítica do poema “Quadrilha” à luz dos estudos de Bosi (1997, 2003) e apresentar sugestões metodológicas de como trabalhar esse texto literário em turmas da educação básica, a partir da proposta de letramento de Cosson (2006), Bordini e Aguiar (1988) e outros.

1 Leitura do poema “Quadrilha”

A relação do poema “Quadrilha”, com a dança está explícita já no título, paratexto importante para a compreensão do texto. Quadrilha é uma contradança de origem inglesa, muito em voga nos salões dos séculos XVIII e XIX, em alguns países da Europa como Inglaterra, França e Portugal em que os pares de dançarinos, dependendo do tipo de contradança, dançam numa grande roda, em quartetos ou dispostos em duas grandes filas, defronte um para o outro. No geral, os pares dançam em consonância, no entanto, há um determinado momento em que os pares de origem são desintegrados, experimentando novas formações, num entrançar de possibilidades.

Há, pelo menos, duas possibilidades de interpretar a referência à dança no poema de Carlos Drummond. Pensamos que a ligação do poema com a contradança se dê de forma parodística, uma vez que em “Quadrilha” há um eterno desencontro entre as pessoas na formação de um par romântico, enquanto que na dança quadrilha, no geral, cada casal se move em sintonia, numa reverência e sedução entre si. Vale ressaltar que o tom parodístico percebido no poema se coaduna com o fato desse texto ser considerado um poema piada, através do qual Drummond expõe, em tom de brincadeira e de crítica, a incompletude do homem no mundo capitalista em que as pessoas se relacionam entre si movidas por interesses materialistas.

Outra possibilidade de interpretação do poema é aquela em que a troca de pares na contradança e a execução de movimentos contrários no interior de cada par, em algumas situações da dança, tenham orientado o desencontro no poema de Drummond:

Quadrilha

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.
(DRUMMOND, 2007, p. 43).

Além do significado de quadrilha como “Contradança de salão que forma figuras”, o verbete é também definido pelo Dicionário Aurélio como “Bando de ladrões ou malfeitores” (FERREIRA, 2010, p. 627). Considerando também esse significado, percebemos que o título do poema condiz perfeitamente com o fato narrado, na medida em que os personagens da história podem ser vistos como um grupo de ladrões onde cada um rouba o coração do outro.

Outro enigma que intriga o leitor no poema é o fato de Lili, a pessoa que não amava ninguém, ter sido a única que chegou ao matrimônio. Isso ajuda a corroborar a ideia de que não há espaço para o amor em nossa sociedade e as pessoas que amam estão mais propícias a fracassos e desencontros amorosos do que aquelas que não amam. A esse respeito vale lembrar o que diz Silva (2009):

Podemos dizer que Lili é o ponto de convergência dos elementos expressivos do texto. Ela, ao mesmo tempo em que está presa à sequenciação dos amantes, é a única que não amava ninguém - não fica claro no poema se J. Pinto Fernandez a amava. Então, concluímos que Lili funciona como um canal, um instrumento de que se vale o poeta para deixar vazar, escoar o sentido geral do poema. Por este meio, o poema nos revela gestos poéticos de desencontro, de desafeto, solidão, de não troca, de impossibilidade amorosa, de desvinculação afetiva, em contraposição ao significado de quadrilha que, para nós, está ligado à idéia de encontro(s), festa, união, troca e alegria” (SILVA, 2009, p. 142, 143).

Subjaz nessa interpretação permitida pelo texto de Drummond a crítica ao casamento como contrato social que pouco ou nada tem a ver com o amor em nossa sociedade capitalista.

É inevitável questionarmos: Lili se casou por que não amava ninguém? Por que, com o passar do tempo, mudou e abriu o coração para o amor? Ou por que o seu pretendente se tratava de J. Pinto Fernandes, um rapaz que nem havia entrado na história, possivelmente, rico e de status social? O poema nos permite fazer tal afirmação sobre a condição financeira de J. Pinto Fernandes, não por ele ter sido uma personalidade real, mas pelo simples modo como o poeta menciona o nome do rapaz, diferenciando-o do nome dos demais. Enquanto João, Teresa, Raimundo, Maria, Joaquim e Lili são tratados apenas pelo nome, J. Pinto Fernandes é mencionado pelo sobrenome com o nome abreviado; ou seja, há uma ênfase no sobrenome “Pinto Fernandes”. Isso geralmente acontece com pessoas que tem um alto poder aquisitivo, pessoas de grande consideração na sociedade e que, portanto, são mais conhecidas pelo sobrenome. Provavelmente, foi esse o motivo pelo qual Lili não correspondeu aos sentimentos de Joaquim, por esse ser um rapaz “sem sobrenome” e ela, uma mulher que, possivelmente, almejava uma boa condição de vida, preferiu esperar pela chegada de algum J. Pinto Fernandes em sua vida para concretizar seus ideais.

Outra coisa que nos intriga no poema e que confirma a leitura que fazemos de Lili é o fato dessa moça ser referida por seu apelido. Há certa infantilização no nome que não se confirma nas atitudes de Lili no final do poema, quando a mesma se casa por interesse.

2 Sugestões de letramento literário para o poema “Quadrilha”.

Com o cuidado de aproximar a poesia dos jovens em sala de aula, procuramos, não apenas trabalhar temáticas consonantes com seus interesses, como tivemos a preocupação de eleger uma metodologia que, de fato, ajudasse na consubstanciação desse objetivo, buscando condições favoráveis para realização do trabalho com a leitura literária, conforme orienta Pinheiro (2002, p.23).

Seguimos, para tanto, a metodologia sugerida por Rildo Cosson (2006), a qual traz sugestões de trabalhar a leitura do texto literário mediante a realização de atividades executadas em etapas, lembrando que “a leitura demanda uma preparação, uma antecipação [...] e essa preparação requer que o professor a conduza de maneira a favorecer o processo da leitura como um todo.” (COSSON, 2006, p. 54).

Cosson propõe que se comece o trabalho de letramento literário com uma motivação. Como o próprio nome já diz, esta se trata de uma atividade que motiva o leitor a trabalhar com o texto escolhido pelo professor. Essa primeira etapa é importantíssima, pois nela o professor deve utilizar-se de artifícios para atrair a atenção e despertar o interesse dos alunos, instigando-os para uma boa e proveitosa recepção da obra a ser trabalhada, independente deles já a conhecerem ou não. Essa atividade motivadora pode se realizar através de uma música, um vídeo, um documentário curto, uma reportagem, uma conversa informal acerca da temática da obra a ser trabalhada, etc.

No caso de nossa proposta com o poema “Quadrilha”, sugerimos a música “Me adora”, da Pitty (2009), por consideramos que, tanto a música quanto a cantora, com seu estilo jovial, esteja no horizonte de expectativas dos alunos, ou seja, no repertório de músicas que eles, provavelmente, costumam ouvir. Outro fator que influenciou na seleção da música foi a sua temática voltada para os conflitos de uma relação amorosa. No poema “Quadrilha” são mencionados vários nomes, e a música “Me adora” faz uma referência a questão do nome, fazendo uma relação com o poema de Drummond:

Tantas decepções eu já vivi
Aquela foi de longe a mais cruel
Um silêncio profundo e declarei:
“Só não desonre o meu nome!”
Você que nem me ouve até o fim
Injustamente julga por prazer
Cuidado quando for falar de mim
E não desonre o meu nome
Será que eu já posso enlouquecer?
Ou devo apenas sorrir?
Não sei mais o que eu tenho que fazer
Pra você admitir
Que você me adora
Que me acha foda
Não espere eu ir embora pra perceber
Que você me adora
Que me acha foda
Não espere eu ir embora pra perceber
Perceba que não tem como saber
São só os seus palpites na sua mão
Sou mais do que o seu olho pode ver
Então não desonre o meu nome
Não importa se eu não sou o que você quer
Não é minha culpa a sua projeção
Aceito a apatia, se vier
Mas não desonre o meu nome.
(PITTY, 2009)

Após a música, o professor pode iniciar uma breve discussão entre os alunos sobre a temática da música. Ele pode fazer alguns questionamentos orais em relação aos sofrimentos que o amor pode proporcionar.

A próxima etapa diz respeito à introdução, nela o autor é apresentado de forma resumida. É importante levar em consideração aspectos da vida e da obra do escritor que sejam relevantes para a interpretação do poema “Quadrilha”. Deve-se explorar o poeta acerca de suas temáticas e estilo. Pode-se ressaltar que Carlos Drummond, além de poeta, também foi cronista e contista e que seus poemas são muito próximos da prosa e abordam várias temáticas relacionadas à infância, ao amor e à vida em sociedade, numa verve bastante crítica dos problemas do homem de seu tempo.

Em seguida, o professor entrega aos alunos o poema. Antes de iniciarem a leitura propriamente dita, seria interessante fazer previsões sobre o poema a partir de seu título. Após as inferências dos alunos, é chagado o momento da leitura do poema, que no mínimo, deve ser feita três vezes: primeiramente a leitura acontece de forma silenciosa, para que o aluno, no primeiro contato com o texto, se familiarize com sua linguagem e estrutura; a segunda leitura é a oral, em voz alta, em que os alunos adequam o ritmo e as entonações de sua leitura ao tom do poema, na acepção de Bosi (2003, p. 468, 469); por fim, a terceira leitura, que deve ser atenta aos possíveis significados do texto, pode ser realizada de forma solitária, isto é, ainda não compartilhada.

A atividade de interpretação pode se dar através de perguntas como: o que é quadrilha? Por que Carlos Drummond colocou esse título? Que relação há entre o título e o resto do poema? Nesse momento, seria interessante o professor discorrer e, se possível, exibir um vídeo sobre a quadrilha, para que os alunos percebam de que forma ela acontece; isso os ajudaria a entender a relação que o poema faz com esse tipo de dança. O professor também pode perguntar: por que Lili, que não amava ninguém, foi a única que se casou? Por que somente o sobrenome de J. Pinto Fernandes aparece no poema? Que pensamento sobre o amor Carlos Drummond deixa transparecer no poema? Que mensagem o poema pode nos transmitir sobre o destino das pessoas que amam em nossa sociedade capitalista?

A culminância da leitura literária é o momento em que o aluno, de acordo com Bordini e Aguiar (1988), exterioriza a sua reflexão sobre a obra lida, ele põe em prática a sua criatividade e dá forma concreta a sua interpretação do texto. A exteriorização da leitura pode se dar de várias formas: através de trabalhos com músicas, vídeos, desenhos, dramatizações e performances,

resenhas, produções textuais, reprodução de cenários em maquetes, júri simulado, feiras culturais, saraus poéticos, etc.

Em nossa proposta, para a culminância, sugerimos que o professor solicitasse aos seus alunos criações de paráfrases para o poema “Quadrilha”. Para uma melhor orientação aos alunos, sugerimos que lhes seja apresentado o seguinte texto, o qual foi retirado de uma paródia do poema “Quadrilha”, intitulada de “Quadrilha virtual”, de Alice Campos, disponível no site do You Tube:

João abraçava Teresa que beijava Raimundo
que paquerava Maria que cantava com Joaquim que rodopiava Lili
que não cutucava ninguém.
João foi para o Facebook, Teresa para o My space,
Raimundo deletou o Buddy Poke, Maria ficou para tia,
Joaquim saiu do Orkut e Lili se apaixonou pelo rapaz da janela ao lado
que ainda não tinha entrado na rede.
(CAMPOS, 2008)

Finalizadas as atividades, feitas em duplas ou trios, conforme nossa sugestão, voluntariamente, os alunos poderiam apresentá-las para o resto da turma.

Considerações finais

Em linhas gerais, podemos afirmar que é possível a realização de um bom trabalho com a poesia na sala de aula, desde que haja planejamento e interesse do professor em ser o mediador entre os alunos e os poemas. Esses são, no geral, textos que instigam a nossa curiosidade e renovam o nosso olhar sobre a vida e o mundo no qual habitamos. É fundamental que o professor não os veja apenas como pretexto para trabalhar gramática ou algo sem sentido, no entanto, como objetos lúdicos, estéticos e humanizadores e saiba potencializar a sua comunicação com os alunos em sala de aula. Acreditamos que a leitura literária pode ajudar no desenvolvimento de pessoas mais criativas, participativas e críticas, contribuindo na realização de uma educação mais promissora para os dias atuais e futuros.

Referências:

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira. **Literatura: a formação do leitor** (alternativas metodológicas). 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. A interpretação da obra literária. In: **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2003.

CAMPOS, Alice. Quadrilha virtual. In: <http://www.youtube.com/watch?v=cO7f9MUpeG4>, 2008.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PINHEIRO, Helder. **Poesia na sala de aula**. João Pessoa: Idéia, 2002.

PITTY. Me adora. In: **Chiaroscuro**: Microservice, 2009. Faixa 2.

SILVA, Andréia Anhezini da. Quadrilha: uma análise da relação poesia e música. In: **Celli** – Colóquio de estudos lingüísticos e literários. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009, p. 138- 149.

**QUANDO MENOS É MAIS – ANÁLISE DAS SENTENÇAS PROVERBIAIS EM
TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS) DE GUIMARÃES ROSA**

Sarah Maria Forte DIOGO

Marli FANTINI

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: João Guimarães Rosa aproveitava formalmente sentenças proverbiais, ou na íntegra, reproduzindo-as oracionalmente, ou inserindo alterações no plano formal, motivadas pelo próprio tema a ser expresso, constituindo expressões verbais destituídas de sentidos cristalizados. Tal procedimento relaciona-se ao projeto estético-literário do autor, uma vez que este procurava estabelecer com a língua uma relação de desautomatização mediante o manuseio discursivo de recursos fonológicos, morfológicos e sintáticos com a finalidade de elaborar narrativas que dinamizam as potencialidades paradigmáticas e sintagmáticas da língua. O objetivo deste estudo é examinar doze expressões proverbiais constantes em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967) e analisar as estratégias para a construção de provérbios empregadas por Rosa. Para tanto, selecionamos onze excertos escolhidos entre as quarenta narrativas que compõem a obra e procuramos lê-los como a desconstrução de sentenças proverbiais tradicionais. Como resultado da análise, podemos afirmar que o escritor mineiro opta pela produção de pensamentos encapsulados, para injetar nas estórias tensões narrativas, as quais aumentam em virtude da concisão dos provérbios alterados ou dos provérbios criados.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; Linguagem; Provérbios.

Tutaméia – terceiras estórias (1967) é uma obra que se caracteriza pelo intenso uso da metalinguagem e de experimentações verbais. Apresentando quatro prefácios – “Aletria e Hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos”, “Sobre a escova e a dúvida” – *Tutaméia* é composto por quarenta narrativas curtas e ágeis, mas nem por isso fáceis à primeira e mesmo à segunda leituras. Os contos versam sobre casos diversos: viagens de vaqueiros, encontros com ciganos, homicídios por vingança e honra, violência na comunidade, forasteiros de passado incerto, valentões redimidos, que configuram uma série de conflitos entre ordens culturais distintas num sertão cuja balizagem, algo intemporal, com substratos históricos do Brasil de fins do século XIX e meados do século XX, momento de inserção do Brasil no processo de modernização ocidental.

Em entrevista concedida a Günter Lorenz, realizada durante o Congresso Internacional de Escritores em Gênova, em 1965, Rosa afirma que: “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. [...] A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar idéias” (COUTINHO (Org.), 1991, p.88). A partir desse fragmento, observa-se que para o escritor mineiro, para que a língua engendre novos sentidos, ou mesmo desestabilize os sentidos já cristalizados, faz-se necessário um processo de desautomatização da linguagem habitual, o que implica a quebra de estruturas facilmente reconhecidas por seguirem paradigmas adotados e sedimentados pelo uso nas comunidades linguísticas. Essa renovação discursiva pode ocorrer por meio de vários procedimentos: criação de neologismos, uso de arcaísmos, alteração dos termos componentes de um parágrafo, inversões vocabulares no seio de um período e a construção ou alteração de provérbios populares.

O processo de engendrar ideias mediante neologismos se faz presente em todas as obras de Rosa. Porém, não é apenas a construção de novos vocábulos o procedimento que servirá ao propósito de “renovar o mundo”, ou melhor, de expressar sentidos diferenciados mediante formas linguísticas aparentemente novas, mas calcadas nos paradigmas e potencialidades da língua portuguesa. Imbuído da crença de que a língua é um sistema ativo de representação, capaz de, a partir de estruturas já conhecidas gerar estruturas infinitas por meio do manejo de recursos fonológicos, morfológicos, sintáticos, oracionais, estilísticos e semânticos, Guimarães Rosa também lançará mão de recursos da linguagem oral e mudança de provérbios tradicionais.

Leonardo Arroyo, em *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas* (1984), afirma que:

“Toda a obra de João Guimarães Rosa traz forte contingente de cultura popular, principalmente no que diz respeito ao aproveitamento formal de adágios, provérbios ou anexins” (ARROYO, 1984, p.30). Guimarães Rosa aproveitava formalmente sentenças proverbiais, ou na íntegra, reproduzindo-as oracionalmente, ou inserindo alterações no plano formal, motivadas pelo próprio tema a ser expresso, constituindo expressões verbais destituídas de sentidos cristalizados.

Vejamos a seguir, a fim de tornar essa ideia compreensível, uma série de exemplos de provérbios extraídos de narrativas de *Tutaméia* (ao lado, consta o nome do conto):

- I) A alegria de Deus anda vestida de amarguras (Arroio-das-Antas, p.46).
- II) Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala (Arroio-das-Antas, p.46).
- III) O gênio é punhal de que não se vê o cabo (Azo de almirante, p.54).
- IV) “*Felicidade se acha só em horinhas de descuido...*” (Barra da Vaca, p.60).
- V) Deus querendo, come (Como ataca a sucuri, p.65).
- VI) Mulher, o que quer, ouve, tão mal, tão bem; todo-o-mundo neste mundo é mensageiro (Curtamão, p.70).
- VII) Todo abismo é navegável a barquinhos de papel (Desenredo, p.72).
- VIII) Os tempos se seguem e parafraseiam-se (Desenredo, p.73).
- IX) O trágico não vem a conta-gotas (Desenredo, p.73).
- X) O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima (Desenredo, p.75).
- XI) A gente tem de temer a gente (Droenha, p.79).

Os onze exemplos, retirados de algumas narrativas, não se configuram as únicas sentenças proverbiais presentes em *Tutaméia*. Observa-se que o procedimento habitualmente adotado na construção dos textos consiste em inserir a sentença proverbial como eixo fundamental para o desenvolvimento das estruturas narrativas. Narrador, personagens, espaço, tempo, desfecho, relações entre os personagens, modulação discursiva, todos os elementos constituintes de uma narrativa ficcional são tocados pelo provérbio que se configura enquanto integrante da macroestrutura formadora do texto. Sem sua presença, o texto torna-se, por assim dizer, falho. Em correspondência com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, Rosa destaca que: “[...] como uma composição musical, [as frases que iniciam as novelas] têm de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus subtons. [...] Nelas, nada foi deixado ao acaso” (ROSA,

2003, p.243).

Essas composições em que nada está fora do lugar são notadas em todas as narrativas de *Tutaméia*. No exemplo (I), de “Arroio-das-Antas”, a sentença proverbial – a alegria de Deus anda vestida de amarguras – é colocada ao início, a fim de caracterizar a triste narrativa da moça Drizilda, viúva. Ao invés de desdobrar o pensamento em minúcias, com um esquema oracional constituído por hipotaxes, por exemplo, o narrador opta por uma forma sintética, capaz de, inserida nesse contexto, exprimir a ampla ressonância de Drizilda sobre os velinhos habitantes daquele inóspito local – “trás a dobrada serrania, ao último lugar do mundo, fim de som, do ido outro-lado. Arroio-das-Antas – onde só restavam velhos, mais as sobejas secas velhinhas, tristilendas” (ROSA, 2001, p.47). O princípio da seleção tanto formal quanto temática corporifica-se na utilização da sentença proverbial, pois, além de apresentar um pensamento encapsulado, maximiza pela síntese o conteúdo manifesto.

Quanto maior a contensão formal, maior a tensão temática, conforme se pode observar em (III) – o gênio é punhal de que não se vê o cabo. Nessa sentença, de “Azo de almirante”, observa-se a indicação de que o personagem – Hetério, homem de gloriosos feitos pretéritos – pode estar a guardar silenciosamente o germe de outro grande feito, no entanto, o desenvolvimento da narrativa contraria essa expectativa, uma vez que o personagem, portador apenas de uma glória antiga, tenta conquistá-la novamente, mas não consegue, pois morre. Nesse caso, é notável que o provérbio penetra na estrutura textual como elemento que serve de contraponto às demais ocorrências narrativas.

Os demais exemplos fornecidos funcionam guiados pela lógica de sintetizar um pensamento que poderia ser diluído em vários itens lexicais e nexos oracionais. Antonio Candido em “O mundo-provérbio” (*O discurso e a cidade*, 2004), em análise ao romance italiano *I Malavoglia* (1881), assim define provérbio: “o provérbio é na verdade o lugar-comum elevado pela repetição a um alto grau de formalidade” (CANDIDO, 2004, p.94).

Para Candido, a inserção de provérbios em determinadas narrativas funciona como a medula espinhal do texto, a partir da qual se irradiam as demais células significativas para a composição da estória, ou seja, as sentenças proverbiais funcionam como matrizes semânticas que espraiam sentido para todos os níveis do texto, tanto o nível linguístico, quanto o nível social, constituindo-se como a instância oracional em que social e linguístico se amalgamam numa síntese produtiva. Candido

prossegue e assinala que: “No limite, o dito proverbial reveste um caráter freqüentemente semi-religioso de sentença e oráculo, quase sacralizando as normas de sustentação do grupo. Assim, podemos estabelecer no plano da análise literária uma certa convergência entre a estrutura social e a linguagem” (CANDIDO, 2004, p.94).

Observa-se o caráter sentencioso e oracular no provérbio (I), em que a alegria de Deus vestida de amarguras prenuncia um evento duplo: a introdução de Drizilda num espaço triste, configurando-se essa personagem como a alegria de Deus para os velhinhos, num primeiro momento e partindo do ângulo dos anciãos, e a vinda do outro personagem para levá-la daquele local, partindo do ponto de vista de Drizilda, celebrando assim um final à maneira de um conto de fadas; e também no provérbio (V) – Deus querendo, come – em que além do tom oracular, temos também uma notação ameaçadora: está na vontade divina o sujeito ser ou não devorado, e não em habilidades específicas de defesa.

A opção por sentenças proverbiais liga-se à cultura popular, uma vez que falas proverbiais, senão facilitam a compreensão, pelo menos economizam as palavras, investem-se de concisão e essa concisão imprime aos textos bastante tensão, a qual será desatada mediante paradoxos, o que se observa, por exemplo, em “Azo de almirante”: não tendo um feito heroico do qual ser autor, Hetério envolve-se numa contenda amorosa vulgar e morre num heroísmo inútil. Estaria embutida no provérbio (III) alguma ironia?

Meditando sobre a indagação, é possível responder que não. A ironia não está dentro do provérbio, mas nos nexos a partir dele construídos. Conforme se salientou em outra passagem, as sentenças proverbiais funcionam como matrizes significativas, centrais elétricas geradoras de sentido: aparentemente concisas, mas geradoras de tensão com o mínimo de elementos. Ainda Candido, no mesmo ensaio, destaca:

Os provérbios costumam o mundo segundo um corte definitivo, que imobiliza a vida, os sentimentos, a ação; ou aparecem como símbolos de uma vida, de uma ação ou de sentimentos já imobilizados. A ironia, que vai do provérbio ao enredo e do enredo ao provérbio, é que este é quase sempre uma verdade apenas aparente, sendo no fundo um equívoco, que só aparece certo na medida em que exprime o mundo ideal das expectativas, sem correspondência com o real. A existência dos indivíduos acaba dando a impressão de um contra-senso monstruoso e alienador (CANDIDO, 2004, p.98).

O fragmento acima destaca o aspecto de equívoco presente em sentenças proverbiais. Em (III), poder-se-ia esperar de Hetério uma nova ação grandiosa, mas não é isso que ocorre ao longo

da estória. Ele não é um gênio. Seu heroísmo inútil se desenvolve em meio a uma paisagem em franco processo de modernização: o espaço transforma-se, usinas são construídas, o curso do rio é desviado, não há mais lugar para Hetério e seu heroísmo. Solapado pelo progresso e pela tentativa impossível de recuperar a glória, a canoa do personagem vira e ele falece à beira de um rio.

Em (VI), temos um provérbio extraído de “Curtamão”, narrativa que metaforiza o processo de escrita ficcional por meio da imagem da construção de um edifício em meio a um povoado. Nesta estória, um dos personagens é abandonado pela mulher, mas mesmo assim pretende prosseguir na construção da casa. O provérbio remete em parte à citação bíblica “Quem tem ouvidos, ouça”, constante no Apocalipse, mas desvia o sentido constante na linguagem bíblica, pois em (VI) todo mundo é mensageiro, tudo pode ser um sinal importante – *todo-o-mundo neste mundo é mensageiro*. É necessário ouvir não em virtude de uma possível sanção moral, mas em função de que todos são mensageiros no mundo. Nota-se que o excerto (VI) procede a um desvio de sentido, tendo sua leitura enriquecida, uma vez justaposto à citação bíblica.

Em (VII), presente em “Desenredo”, narrativa sobre um homem traído algumas vezes por sua companheira de personalidade duvidosa e triplamente nomeada – Livíria, Rivília ou Irlívia –, anuncia um modo de escapar a uma tragédia anunciada: todo abismo é navegável a barquinhos de papel, ou seja, qualquer situação, por pior que seja, é possível de ser atravessada, até de maneira leve, haja vista a referência aos barquinhos de papel. A narrativa apresenta um argumento que poderia desencadear um enredo com vários crimes passionais e uma considerável dose de sofrimento para o homem traído. No entanto, o que se lê é uma bem humorada estória, narrada por uma voz que acompanha Jó Joaquim em seu calvário de homem traído até seu desfecho, de homem que perdoa. Mais que perdoar, Jó Joaquim opera no eixo na desconstrução do enredo de traição e intrigas no qual a mulher se envolveu e foi envolvida. Ele constrói uma nova estória, de modo que a comunidade, e também o próprio Jó, passa a acreditar que a traidora redimiu-se pelo abandono e que nunca nada ocorrera. Um dos provérbios que fecha esta narrativa aponta para a necessidade de se fiar somente no que é visível, palpável: “O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima” (Desenredo, p.75). Ou seja, setas descendentes não interessa, o que importa no fechamento deste conto é a ascensão mediante o amor e a reconstrução discursiva do passado. A verdade está no que se conta, não no que de fato possa ter ocorrido no pretérito da enunciação.

Em (XI), temos um fragmento extraído de “Droenha”. No conto em questão, desenvolve-se a estória do fugitivo Jenzirico, suposto assassino, escondido num lugar ermo com o auxílio do amigo Izidro. Jenzirico foge da possível represália dos parentes do morto. Toda a narrativa se passa num espaço solitário, silencioso, que evoca ideia de desolação, opacidade e abandono:

Amanhecendo o sol dava em desverde de rochedos e pedregulhos, fazia soledade, de repente, silêncio. Ventava, porém. Era ali lugar para pasmos; estava-se também perto das nuvens. Ele é que não podia retroceder. Voavam gaviões. Jenzirico nunca imaginara ter de matar um homem e vir se esconder na Serra. De noite Izidro ao topo escalvado o guiara, dizendo que lá em seguro viviam certos fugidos criminosos; surpreendia-o agora ser um deles. Muito fino respirava. Tinha de resguardar mochila e saco, para descanso, dormir mesmo que pudesse; numa reentrância, quase gruta, se agasalhara do ar. Diante avistava penhasqueira, a pique, prateleiras de pedra. Só perigos o esperassem, repelia pensamentos, ninguém está a cobro da doideira de si dos outros. Ali era um alpendre. Das fendas do paredão, a intervalos, apareciam pequenos entes, à espreita, os mocós. [...] Mesmo a Serra estava nos arrabaldes do mundo. Seu ânimo se sombreou (ROSA, 2001, p. 76-77).

A descrição da Serra como um lugar “nos arrabaldes do mundo” sugere um espaço ermo, distante do mundo rural de onde Jenzirico saíra. Uma instância de rochedo e pedregulho, silenciosa, produzindo a sensação de que o espaço impõe-se ao homem e o domina. Jenzirico, incerto criminoso, está na Serra apenas por um tempo, um tempo indeterminado. O provérbio “A gente tem de temer a gente”, inserido nessa narrativa, sintetiza uma reflexão que poderia ser explicada por meio de longos raciocínios: a ideia de que o pior inimigo não são os outros, mas sim nós mesmos. Rosa sintetiza essa reflexão numa sentença proverbial, constituindo um pensamento encapsulado.

Em *Tutaméia*, é patente a utilização dos recursos de construção proverbial, os quais se conxionam à extrema concisão das narrativas. A adoção de sentenças proverbiais, seu cultivo em pontos determinantes dos contos, não facilita a leitura das estórias, mas antes tensiona ainda mais as leituras, pois ao sintetizar reflexões, Rosa inocula nos contos bastante tensão narrativa, uma vez que encapsula pensamentos, constituindo desse modo provérbios que dialogam com citações já existentes e que encarnam as tensões dos personagens, aumentando-as por meio da síntese linguística e ideológica.

Referências:

ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande Sertão: Veredas, filiações e sobrevivências culturais, algumas vezes eruditas**. Brasília: INL; Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade. 3 ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas cidades; Ouro sobre azul, 2004.**

COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.**

ROSA, Guimarães. **Tutaméia (terceiras estórias). 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.**

QUANDO NÃO SE DISPENSAM PALAVRAS: A CRÔNICA DE MARGARIDA SABÓIA DE CARVALHO

Francisco Carlos CARVALHO DA SILVA

Universidade Estadual do Ceará

Geórgia Gardênia Brito CAVALCANTE CARVALHO

Universidade Federal do Ceará

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discorrer acerca da crônica de Margarida Sabóia de Carvalho (1905-1975), tomando como referência seu livro de crônicas publicado postumamente em 1976, denominado *Crônicas*. Na referida obra, a autora aborda o cotidiano sem distorcer a realidade, proporcionando um enfoque da existência através do prisma da objetividade. Se por um lado, a crônica de Margarida Sabóia de Carvalho posta-se sob o manto da dor e da comoção; por outro, é a presença do realismo que se faz notar. Não nos referimos aqui, no entanto, ao Realismo enquanto corrente literária, mas àquele realismo constituinte das nuances do cotidiano. Dessa forma, percebe-se o olhar da escritora voltado para o dia-a-dia do homem, da cidade e dos fatos do cotidiano, capturados e transformados em textos “ao rés do chão”. E assim sendo, a literatura de Margarida Sabóia de Carvalho, exercida com mestria tanto no conto quanto na crônica se insere no âmbito das grandes obras publicadas no Ceará, sendo assim merecedora de estudos que a reconheçam como tal. E assim sendo, como embasamento teórico para o desenvolvimento da pesquisa que agora apresentamos, recorreremos aos estudos de Azevedo (1976), Candido (1992), Sá (1997) e Gotlib (2007).

Palavras-chave: Crônica. Cotidiano. Margarida Sabóia de Carvalho.

Considerações iniciais

De todos os gêneros literários produzidos no Brasil, a crônica é certamente o mais antigo, haja vista que por volta de 1555, Hans Staden, após escapar dos índios tupinambás, na então Capitania de São Vicente, fazia a conhecer ao mundo suas “aventuras” do lado debaixo do Equador. Além de Staden, também passaram por terras brasileiras cronistas viajantes como Ambrósio Fernandes Brandão, Fernão Cardin, Gabriel Soares de Sousa, Jean de Léry, Pero de Magalhães Gândavo e Pero Vaz de Caminha, entre inúmeros outros, registrando o que viam. Classificada como literatura dos viajantes ou literatura de informação, os textos produzidos pelos referidos cronistas limitavam-se a descrever as riquezas que a terra possuía seu povo, sua fauna e sua flora. Dessa forma, não é possível se referir à literatura produzida nesse período como uma literatura brasileira, mas apenas como uma literatura produzida no Brasil, uma vez que não era escrita por brasileiros; mas por estrangeiros. Isso, o entanto, não é o suficiente para invalidar a prática da crônica como a forma literária mais antiga praticada em terras nativas recém-achadas.

Na tentativa de justificarmos a posição da crônica como nossa forma mais antiga de texto, convém ressaltar que nosso primeiro romance só será publicado em 1844. Trata-se de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882). É claro que, por sua limitação, não estamos considerando aqui, o romance *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Sousa (1812-1861).

Se o Brasil era exaustivamente descrito pelos cronistas viajantes, como passar dos séculos isso não se acabou, mas se alterou, ou seja, os cronistas, agora realmente brasileiros, continuaram a não apenas descrever o Brasil, mas discuti-lo, expondo agora não suas belezas apenas, mas também os seus problemas e suas mazelas. Mudou o país, mudou o modo de vê-lo. A mudança de enfoque, no entanto, obriga a uma mudança de linguagem. E assim sendo, a crônica ganhou novos ares, e se emancipou, tornando-se um tipo de texto capaz de abrigar em seu escopo os mais variados textos e os mais variados assuntos. Dessa forma, em nível nacional, tem-se um universo de autores dedicados à arte da crônica. Autores que vão desde Machado de Assis a Lourenço Diaféria, por exemplo. E entre esses dois extremos, cabem outros universos de autores, situados nos outros estados do país. O Ceará, por exemplo, que muitas vezes esteve junto, quando não à frente dos grandes movimentos culturais do país, também produziu grandes escritores, entre eles, grandes

cronistas. Da literatura produzida no século XIX, por exemplo, podemos citar o cronista João Lopes. No século XX, entre inúmeros, os cronistas João Jacques, Milton Dias, Ciro Colares e Margarida Sabóia de Carvalho. Do final do século XX para o século XXI, novos autores chamam atenção pela qualidade das suas crônicas. Entre eles, Carlos Carvalho, Pedro Salgueiro e Bruno Paulino se destacam. E assim sendo, como objetivo do presente artigo, passamos a discorrer sobre Margarida Sabóia de Carvalho e sua crônica.

Margarida Saboia de Carvalho: a vida e a pedra de sísifo

Margarida Sabóia de Carvalho era filha de Eduardo Thomé de Sabóia e Francisca Viriato de Sabóia. Seu pai era jornalista e contista, tomando parte na segunda fase da Padaria Espiritual (movimento literário gestado no Ceará na década de 1890). A referida autora era casada com o escritor e jornalista Jáder de Carvalho (1901-1985) com quem teve oito filhos. Em 1947, seu esposo, o combativo jornalista Jáder de Carvalho, funda o jornal *Diário do Povo*. Embora já tivesse participado da fundação dos jornais *O Combate* (1921) e *A Esquerda* (1928), é no *Diário do Povo* que o referido jornalista irá assumir mais vigorosamente a defesa em prol da liberdade de expressão, bem como dos oprimidos. Eram seus alunos do Liceu do Ceará que, após exigente seleção, tornavam-se responsáveis pelas matérias a serem veiculadas no *Diário do Povo*. Além deles e de Jáder, a redação ficava sob a responsabilidade da cronista Margarida Sabóia de Carvalho e dos filhos do casal. É com o lançamento do referido jornal, que a professora do Colégio Castelo Branco, Margarida Sabóia de Carvalho, despontará para o jornalismo tornando-se um dos seus principais nomes, militando ativamente no *Diário do Povo* e na *Tribuna do Ceará*. Nascida no dia 23 de setembro de 1905, Margarida Sabóia de Carvalho casa-se com Jáder de Carvalho no ano de 1925, falecendo em Fortaleza no dia 09 de junho de 1975.

No ano de 1964, a escritora publica seu livro de contos denominado de *A vida em contos*, dedicado à memória do seu filho, Jáder de Carvalho Filho, morto aos vinte anos de idade. Sobre seus contos, Sânzio de Azevedo afirma:

... podemos dizer que se tingem frequentemente de cores algo pessimistas, com o que chegamos a pensar num Neo-Naturalismo, atento aos problemas sócio-patológicos de uma humanidade infeliz. Ela mesma, falando de suas personagens, confessou: “Não lhes inventei o destino, apenas narrei”. (AZEVEDO, 1976, p. 13)

No que diz respeito às crônicas de Margarida Sabóia de Carvalho, o referido crítico diz:

De suas crônicas, não podemos dizer que resumam pessimismo, se bem que, inúmeras vezes, a sombra da dor espalme as asas escuras por sobre suas palavras, densas de comoção. Preferimos ver nessas páginas simplesmente realismo; não evidentemente Realismo, enquanto corrente estética ou estilo de época, predominante nos fins do século passado e inícios deste. O realismo das crônicas de Margarida Sabóia de Carvalho é esse realismo de que falamos em nossa conversa diária, e que é, em última análise, o enfoque da existência através de uma prisma objetivo, sem distorções da realidade. Certo que há uma transfiguração, sem a qual não poderia existir literatura; mas a escritora não se ilude: se não pretende tudo colorir com pinceladas sombrias de negativismo, também não se dá à tarefa impropria de querer infundir-nos um otimismo falso, de extração panglossiana. (AZEVEDO, 1976, p. 13-14)

No ano de 1976, o escritor e crítico Sânzio de Azevedo é convidado por Jäder de Carvalho para selecionar e prefaciar cem crônicas de sua esposa. Para tanto, o jornalista disponibilizou ao estudioso toda a coleção do *Diário do Povo*, onde a autora escrevia seus textos na seção “A Crônica do Dia”.

Convém ressaltar que o livro publicado em 1976 traz apenas cem crônicas. Uma pequena amostra de um universo bem mais amplo que ainda se ressentia de mais pesquisas, uma vez que os estudos acerca da literatura de Margarida Sabóia de Carvalho esbarram basicamente na falta (ou na incoerência) de informações sobre a autora e sua obra. Por exemplo, no que diz respeito à crônica da autora, em texto que acompanha seu conto *Amanhã, às cinco horas*, publicado em *Uma Antologia do Conto Cearense* (1965, p.172), pela Imprensa Universitária, com estudo de Braga Montenegro (1907-1979), diz-se que no ano de 1964 a autora teria publicado seu primeiro livro de crônicas, intitulado *O Coração do Tempo*. A questão é que “ninguém sabe, ninguém viu esse livro”. O texto ainda afirma que o conto *Amanhã, às cinco horas*, faz parte do seu segundo livro de contos que, ainda conforme o texto, encontrava-se em fase de preparação. Alguns críticos, no entanto, desconhecem totalmente sua existência, enquanto outros só ouviram falar. Uns, por sua vez, afirmam categoricamente que o nome do livro não seria *O Coração do Tempo*, mas *Coração do Tempo* ou *Coroação do Tempo*. Esse livro existe realmente ou era ainda apenas um projeto, que não chegou a ser efetivado? Por enquanto não temos como responder tal questionamento. O que podemos deixar claro é a existência do livro de contos, já mencionado, e o livro de crônicas, objeto do presente artigo. Com uma boa dose de sorte, o leitor interessado ainda consegue adquirir por um

bom preço o livro *Crônicas* (1976) nos sebos virtuais. No que diz respeito ao livro *A Vida em Contos* (1964), localizamos um exemplar na Biblioteca do Centro de Humanidades, setor das Casas de Cultura, da Universidade Federal do Ceará. Posto isso, voltemos agora olhos e mentes para a crônica de Margarida Sabóia de Carvalho.

A crônica e a crônica de Margarida Sabóia de Carvalho

Na tentativa vã de se tenta definir a crônica, muito tempo tem sido dedicado a pensar o que fazer e onde colocar os textos fundadores da literatura brasileira. Definimos aqui como “fundadores”, aqueles textos produzidos no período colonial brasileiro. No caso, os textos denominados por alguns de “narrativas de viagem” e, por outros, de “crônicas”. Textos como aqueles produzidos por Soares de Sousa ou Gândavo, por exemplo, estariam em qual das prateleiras da nossa literatura, uma vez que para muitos não passam de relatos não ficcionais, não são crônicas, não são memórias, embora, conforme Lemos e Vogt (1982), contenham um pouco de cada gênero. Passando ao largo dessas discussões, o cronista moderno se mantém atento aos detalhes que muitas vezes escapam ao olhar arguto do historiador, por lhe parecerem por demais irrelevantes. Sobre isso, Rubem Braga (apud Sá, 1985:12) alerta: “a verdade não é o tempo que passa, a verdade é o instante”. E, sobre uma tentativa de definição para a crônica, Jorge de Sá afirma:

Na crônica, embora não haja a densidade do conto, existe a liberdade do cronista. Ele pode transmitir a aparência de superficialidade para desenvolver o seu tema, o que também acontece como se fosse “por acaso”. No entanto o escritor sabe que esse “acaso” não funciona na construção de um texto literário (e a crônica também é literatura), pois o artista que deseje cumprir sua função primordial de antena do seu povo, captando tudo aquilo que nós outros não estamos aparelhados para apreender, terá que explorar as potencialidades da língua, buscando uma construção frasal que provoque significações várias (mas não gratuitas ou ocasionais), descortinando para o público uma paisagem até então obscurecida ou ignorada por completo. (SÁ, 1985, p. 09-10)

Dessa maneira, acreditamos não errar ao tentarmos definir a crônica como uma forma de texto capaz de registrar o dia-a-dia em toda a sua capacidade de desvelar o pitoresco, o belo, o interessante, o grotesco ou o bizarro. A apreensão do cronista a partir desse ou daquele fato que embeleza ou fatiga suas retinas é que constituirá material para o seu texto, seja ele de caráter filosófico, existencial, de crítica social, lírico ou humorístico. O que, contudo, caracterizará a feitura

da crônica enquanto texto literário de relevante valor será a linguagem usada pelo cronista, a qual deverá ser sempre de fácil compreensão, leve, comunicativa e prazerosa. A amplitude de assuntos passíveis de serem tratados em uma crônica, a fez aproximar-se do conto, o que aumentou a incapacidade dos estudiosos em defini-la. Se para muito a crônica nada mais é do que “a prima pobre” dos demais gêneros literários, para Antonio Candido é exatamente a “simplicidade” contida no seu fazer, que a enaltece como gênero.

Vejamos o que afirma Antonio Candido em seu texto *A crônica ao rés-do-chão*:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor.

“Graças a Deus”, seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica mais perto de nós. E para muitos pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura, como dizem os quatro cronistas deste livro na linda introdução ao primeiro volume da série. Por meio dos assuntos, da composição solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO: 1992, p. 13)

E assim sendo, procedemos a uma análise do livro *Crônicas* (1976), de Margarida Sabóia de Carvalho, em termos bastante gerais, e de algumas crônicas em caráter mais específico, tendo em vista a exiguidade de espaço e o volume de cem crônicas constituintes da obra em questão.

O livro foi publicado postumamente no ano de 1976 pela editora Terra de Sol, contendo cem crônicas, selecionadas e apresentadas pelo pesquisador de literatura cearense Sânzio de Azevedo. No que diz respeito às temáticas mais recorrentes, o amor, a vida e a morte são dissecados pela pena da cronista sob os mais variados aspectos. No que diz respeito a estrutura dos textos contido em *Crônicas* (1976), raramente ocupam pouco mais que uma página. Isso ocorre, acreditamos, ao tamanho do espaço que a autora tinha à sua disposição no jornal *Diário do Povo*.

Na seleção organizada por Sânzio de Azevedo, não conseguimos identificar os critérios utilizados pelo estudioso para proceder à seleção e à organização das crônicas apresentadas, uma vez que, excetuando-se as vinte e seis primeiras, as demais não apresentam ordem cronológica, nem estão organizadas por temáticas que as aproximem. Chama-nos à atenção, no entanto, que, das cem crônicas, apenas as vinte e seis primeiras trazem ao final, a data de publicação. Sendo que a

primeira crônica (p.19-20) data de julho de 1951, enquanto a vigésima sexta (p. 69-70) data do dia 28 de abril de 1973. Daí por diante, nenhuma outra traz mais a data. Por sua vez, no que concerne ao conteúdo das crônicas de Margarida Sabóia de Carvalho, esse vai do local ao universal, sempre permeado pelas experiências de vida, as leituras e os fatos vistos e vividos pela autora; em um perfeito exercício da escrita, da argumentação, bem como dos requisitos próprios da crônica enquanto texto literário e suas fronteiras com o texto jornalístico. E, numa tentativa vã de delimitarmos os principais assuntos recorrentes nas narrativas da obra em questão (como se isso fosse possível), diríamos que são constantes as presenças do amor (p.67, p.73, p. 129, P.195) do pessimismo (p.75, p.81, p. 140), da angústia (p. 109), da dor (p.97, p.107, p.109, p. 111), da morte (p.45, p.93, p.99, P.173), da solidão (p.37, p.43, p.125, p.130, P. 167), da frustração (p.93), e do suicídio (P.124, P.159), por exemplo. Além do exposto, os textos da obra em estudo também trazem reflexões sobre a mitologia, a literatura, o ativismo social, o divórcio, o poder, a política, a História, a filosofia e a religião; entre outros.

Destarte, a crônica da autora em estudo constitui-se, dessa forma, um repositório da cultura e dos acontecimentos da sociedade da sua época. E, como todo grande cronista, Margarida Sabóia de Carvalho demonstra estar sempre atenta aos acontecimentos que lhe rodeiam, usando-os como matéria-prima na produção dos seus textos que, como podemos observar, tratam de assuntos até hoje, passados quarenta anos da sua morte, bastante atuais; sejam eles textos de caráter social ou metafísicos.

Ao começar abordar o assunto de cada crônica, o *modus operandi* da escritora consiste em começar com o comentário de um livro lido, a vida de uma personagem histórica ou algo que viu ou ouviu dizer, relacionado ao homem comum. Dessa forma, inúmeros personagens históricos permeiam o texto da autora. Por exemplo, já na primeira crônica, denominada *Vivo ou morto: sempre morto* (p.19-20), a cronista discorre sobre a dúvida que havia sobre o fim de Adolf Hitler. Diz ela: “o destino deu a Hitler um fim meio misterioso. Morto ou vivo? Se ninguém pode ter certeza de seu desaparecimento, também ninguém conseguiu até hoje provar a sua sobrevivência...”. Como o título da crônica deixa bem claro, de uma forma ou de outra, a cronista prefere o ditador sempre morto. Ao contrário, no entanto, é o carinho demonstrado pela autora ao ator Clark Gable, em crônica escrita em dezembro de 1960. A crônica recebe o nome de *Milionários do sentimento* (p.21-22), na qual a autora lamenta a morte do autor, afirmando que, entre os milionários de

dinheiro, de saúde e de sentimentos; milionários mesmo seriam esses últimos. E, entre tantos, Clark Gable. Afirma a cronista:

(...) milionários mesmo são os de sentimento. Os literatos, os artistas, os poetas, todos aqueles que são seres de exceção, porque passam pelo mundo vivendo muito mais em profundidade de que o comum dos mortais. Não importa qual seja a duração de sua vida no tempo porque ele, o que sabe sentir, conta o perpassar dos anos em duplo (...). Clark Gable era um desses milionários da emoção. Artista, em toda a grandeza do termo (...). (CARVALHO, 1976, p. 21-22)

Além de Hitler e Clark Gable, também são matéria para a atenta pena de Margarida Sabóia de Carvalho personagem como: Rodolfo Teófilo (p.25), Aluizio Azevedo (p.27), João XXIII (p.31), Pedro II (p.37), príncipe Charles, então com apenas 14 anos de idade (p.37), Eça de Queiroz e Dostoiévsky (p.41), Remarque (p.57), Kennedy e Churchill (63), Stefan Zweig (p.65), Goethe, Bernard Shaw (p.81), Voltaire (p.83), Picasso (87), Marie Curie (p.109), Buda (137) e Pe. Antônio Vieira (p.97, 157, 209, 215); para ficarmos apenas em alguns. Dos citados, nos chama a atenção certa predileção que a autora demonstra pela figura do Pe. Antônio Vieira, sendo este citado por ela quatro vezes nas crônicas *Se vedes por que não remediais?* (p.97-98), *Nunca mais* (p.157-158), *Natal* (p.209-210) e *Segredo* (p.215-216).

Não importando a crônica, a veia ativista da autora se faz sempre notar por toda sua escrita. E assim sendo, a face politizada da escritora, mulher, ativista, professora e jornalista surge nos textos da cronista sempre que o assunto requer um posicionamento mais forte, mais contundente. Na crônica *Trabalho: maldição divina ou benção humana?* (23-24), do dia 03/05/63, Sabóia não dispensa palavras para assumir seu posicionamento, numa tentativa de responder a questão proposta no título da crônica. Diz ela:

Dizem que o trabalho é benção humana. Seria, se fosse sempre justo na sua remuneração, quer dizer: se uns não ganhassem tanto por tão pouco, e outros tão pouco por tanto. (...) Benção humana ou maldição divina, o fato é que o direito ao trabalho deveria ser tão natural quanto ao direito à vida. Mas não é. E é esse um dos fracassos do nosso sistema de vida. (CARVALHO, 1976, p. 23-24)

Ao se posicionar sobre a condição da mulher, especificamente da mulher refém de casamentos fracassados, a autora escreve duas crônicas, sugestivamente denominadas de *Remédio I* (p. 177-178) e *Remédio II* (p.179-180), defendendo a ideia de que ninguém deve se manter preso a

um casamento infeliz. Para casos assim, o divórcio seria o “remédio” para resolver tais situações. Em defesa do divórcio como solução para que pessoas possam abandonar casamentos falidos, a autora parte, nas duas crônicas, de relatos. Expõe a situação e conclui os dois textos perguntando; “nesses casos, o divórcio é ou não um bendito remédio”? Em *Remédio I*, afirma a cronista:

O casamento civil é um contrato e como todos os contratos pode falhar. Não haveria necessidade do divórcio se somente criaturas ideais se casassem, e a sensatez, a compreensão mútua, a abnegação, presidissem de fato a todos os enlaces. Mas, há casos, e dolorosos, sem solução dentro de nossas leis. Há criaturas, e desgraçadas criaturas, sacrificadas a vida inteira, por um erro do qual, muitas vezes, nem lhe cabe a culpa. (CARVALHO, 1976, p. 177-178)

E continua ela na crônica *Remédio II*:

Se é o amor o mais espontâneo e mais belo sentimento da vida, por que persistir no casamento, quando se transformou ele em indiferentismo ou mesmo em ódio, se ao invés de solidificar-se em amizade, carinho, dedicação, que são condições exigidas para os laços matrimoniais poderem persistir por toda a vida? Mais perniciosas que a separação dos pais são, sem dúvida, aos olhos dos filhos, as cenas degradantes desenroladas no recesso de certos lares, com descomposturas de lado a lado, perda total do respeito mútuo e até agressões físicas. Duas criaturas que se acusam reciprocamente, duas criaturas que não se entendem, e amarradas por toda a existência! (CARVALHO, 1976, p. 179-180)

No que concerne ao posicionamento da autora acerca do ato de ler, o temos bem claro na crônica *Ler* (p. 127-128). Nela, a cronista afirma:

(...) quando leio, faço tudo: viajo e conheço povos e costumes exóticos, amo e odeio, nutro simpatias e antipatias, inteiro-me de novas filosofias e de pensamentos novos, vivo, sinto e sofro com aquelas criaturas de ficção. E lendo com toda a alma, creio extravasar de qualquer maneira esta intensidade de vida e emoção, que a natureza me concedeu, não sei se por desgraça ou felicidade minha. (CARVALHO, 1976, p. 127-128)

A autora, no entanto se compadece daqueles que não leem:

Perdoem-me os que não lêem por falta de oportunidade, e mais os que não possuem livros por carência de dinheiro e ainda os que não se habituaram ao recreio do espírito pela leitura. Perdoem-me todos para quem os grandes pensadores não existem, que aqui estou não para ofendê-los, senão alertá-los. Não para ludibria-los senão esclarecê-los, pois se a língua nos foi dada, muitas vezes, a fim de esconder a verdade, o dom de escrever sempre nos foi concebido para dizer o que sentimos e pensamos. E quando mentimos a nós mesmos, o que sai da pena é falho e falso, não comove nem convence. Perdoem-me, portanto, pela verdade que ousou proclamar: uma vida sem livros é meia vida ou vida um tanto falhada. (CARVALHO, 1976, p. 127-128)

Percebe-se, dessa forma, a preocupação da cronista não apenas com aquilo que lhe sai da pena, mas com a qualidade do texto que produz, mostrando-se atenta a importância daquilo que escreve, mas muito mais com a relevância daquilo que se lê.

Considerações finais

A crônica de Margarida Sabóia de Carvalho consiste em um painel dos acontecimentos do seu tempo, produzida com destacado apuro intelectual, observável na maneira como conduz sua escrita e aborda as diferentes temáticas. Embora os textos contidos em *Crônicas* tenham como escopo a década de sessenta, nem por isso os assuntos ali tratados se perderam no tempo, ao contrário, mostram-se atuais e questionadores em uma época que não é mais, obviamente, da autora, mas que ainda anseia por respostas para muitas das perguntas propostas na obra da cronista.

Referências:

AZEVEDO, Sânzio de. Margarida Sabóia de Carvalho e a Crônica *in* **A mulher na Literatura: Criadora e Criatura**. Academia Cearense de Letras; Regina Pamplona Fiúza. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

_____. **Literatura Cearense**. Fortaleza: ACL, 1976.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão *in*: A Crônica. **O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p.13.

CARVALHO, Carlos. **Memória de Peixe**. Fortaleza, Universidade de Fortaleza, 2010.

CARVALHO, Margarida Sabóia de. **Crônicas**. Fortaleza: Terra do Sol, 1976.

CAVALCANTE, Geórgia. Catedral, *in*: **IV Coletânea de Contos**. Fortaleza: SESC, 2012.

FREITAS, Maria Orildes Sales. Margarida Sabóia de Carvalho *in* **Mulheres do Brasil: Pensamento e Ação. 3º volume**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986.

MACIEL, Nilto. **Panorama do Conto Cearense**. Brasília; Fortaleza: Códice, 2005.

SÁ, Jorge. **A Crônica**. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 1985.

VOGT, Carlos; LEMOS, José Augusto Guimarães De. **Cronistas e Viajantes**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

RACHEL DE QUEIROZ: A MARCA DE UM DISCURSO REGIONALISTA

Maria Eveuma de OLIVEIRA
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
Odalice de Castro SILVA
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este artigo tem por objetivo uma crítica de como a autora Rachel de Queiroz elabora seu discurso para tratar do regionalismo em sua obra. A expressão literária de Rachel de Queiroz realiza-se através de uma narrativa plenamente sintonizada com o espírito dos anos 30, empenhada não só em compreender e discutir a realidade brasileira, mas também em denunciar as nossas mazelas sociais. Daí a valorização do regional, a linguagem precisa e objetiva, com marcas de oralidade, em que a terra e a tradição falam mais alto. Na obra queiroziana há momentos ou passagens muito explícitas no sentido de discutir a identidade nordestina, por isso pontuaremos algumas, tais como: a religiosidade, o banditismo e o cangaço. Nosso trabalho tem apoio nas contribuições dos seguintes teóricos: GALVÃO (2008), BEZERRA (2010), ALBUQUERQUE JR. (2011), entre outros.

Palavras-chave: Discurso. Regionalismo. Religiosidade.

Considerações iniciais

Rachel de Queiroz, uma quase escritora provinciana, aos 19 anos de idade se tornara um nome nacional. Impusera o seu nome na vida literária do Brasil, através do seu romance social, intensamente realista. O que os personagens dos romances da escritora parecem demonstrar ao leitor é que por trás de cada um deles está a autora, como bem afirma Barroso: “encenando com a

mão experiente o destino de todos, a fim de compor esse grande painel que é o Nordeste: sem dúvida, é ele, o Nordeste, o grande personagem de Rachel” (apud QUEIROZ, 1990, p. 120).

A expressão literária de Rachel de Queiroz realiza-se através de uma narrativa plenamente sintonizada com o espírito dos anos 1930, por isso a valorização do regional, a linguagem precisa e objetiva, com marcas de oralidade, em que a terra e a tradição falam mais alto. Destacam-se, nas narrativas da autora cearense, além da mulher sertaneja como heroína, vários motivos regionalistas, tais como a seca, a política arcaica das oligarquias, o misticismo, o cangaço etc.

Na obra queiroziana há momentos ou passagens muito explícitas no sentido de compor uma identidade nordestina. Nesse sentido é importante destacar que “as práticas culturais indicam a identidade nordestina, segundo a qual a identidade é decorrente do modo de vida e dos bens simbólicos que o indivíduo consome (ou eventualmente produz)” (PENNA, p.73, 1992). Pontuaremos algumas, tais como: a religiosidade, o banditismo e o cangaço.

A narrativa queiroziana e a simplicidade da linguagem

Desde o seu primeiro romance *O quinze* (1930), observa-se que o sucesso do livro está atrelado à simplicidade da linguagem, pois não há exibicionismo da autora no uso de palavreado erudito. Mesmo quando a dona da palavra é uma professora (Conceição), o diálogo flui espontâneo, normal, cotidiano.

Como afirma Barroso (apud QUEIROZ) em comemoração aos oitenta anos da autora:

Não há um só personagem nos romances de Rachel que estropeie o vocábulo a fim de demonstrar sua classe social, seu nível de instrução ou a região em que vive: há, sim, um modo de falar, uma construção frasal, que compõe e identifica o personagem – eu diria mesmo que é através da linguagem que Rachel melhor descreve cada personagem seu (1990, p.120).

Sua linguagem é natural, direta, coloquial, simples, sóbria, condicionada ao assunto e à região, própria da linguagem moderna brasileira. Estas características devem-se ao não envelhecimento da obra, pois sua matéria está isenta do peso da idade. Em *O quinze*, Rachel usa o que lhe deu fama imediata: uma linguagem regionalista sem afetação, sem pretensão literária e sem vínculo obrigatório a um falar específico (modismo comum na tendência regionalista).

A sobriedade da construção, a nitidez das formas, a emoção sem grande eloquência, a economia de adjetivos são recursos perceptíveis em todo o livro.

Como a autora afirma em entrevista aos *Cadernos da Literatura Brasileira*:

Eu sou um produto da minha terra, não é? Não teria como ser diferente. E falo a linguagem que o povo fala na minha região; neste sentido, estou longe daquele regionalismo fabricado que hoje já contamina até o cordel. Eu me louvo de ser espontânea (QUINTELLA, 2002, p. 26).

A autora retrata a partir de sua obra vivências no sertão que tanto conhecia; por isso, não poderia ser diferente a sua linguagem: simples, enxuta e direta.

Em depoimento ao livro *Clássicos brasileiros de hoje: Rachel de Queiroz* sobre seu conceito de linguagem literária ela afirma que:

_ Talvez uma das minhas constantes, desde que comecei a escrever, seja a preocupação com a linguagem. Muito já tenho dito a esse respeito, e muito me tenho esforçado por libertar minha linguagem literária de toda forma de barroquismo (isto é, o que eu chamo de *barroquismo*, que não sei se corresponde à definição oficial). Tirando das formas regionais, do oralismo, do coloquialismo, da adaptação brasileira da linha portuguesa, a minha própria forma de expressão. Mas, ai de mim, como ainda estou longe de conseguir o que procuro! (BRUNO, 1977, p. 118, grifo do autor).

Rachel de Queiroz sem dúvida nenhuma tinha uma grande preocupação com a linguagem literária, mas conseguiu representar através de sua obra a espontaneidade da sua linguagem; de forma que ela representou aquilo que vivenciou durante toda sua vida seja como mulher ou como escritora.

O regionalismo na obra

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011, p. 64), na produção literária brasileira, o regionalismo aparecia, pelo menos desde as décadas de cinquenta e sessenta do século XIX, quando o “realismo paisagístico dá lugar, diríamos, a um ‘paisagismo histórico’, em que a simples descrição do Brasil como um conjunto de paisagens atemporais dá lugar a uma visão genealógica das diversas áreas do país” e de sua população, mais precisamente de suas “elites”. Ainda segundo o autor, emerge o “narrador oligárquico”, provinciano, que se especializa em

escrever a partir da história de suas províncias e das “parentelas dominantes”. Esta vinculação dos intelectuais brasileiros a interesses locais é que, em grande medida, torna a visão regionalista um dos aspectos determinantes da produção artístico-cultural do país.

Ainda segundo o estudioso acima, o romance de 1930 aborda, a partir de enunciados sociológicos, as várias realidades do Nordeste, levando à superação da tradicional dicotomia que atravessava a produção regionalista naturalista, entre litoral e interior. E assim, se configurava o cenário do sertão, delineado por alguns escritores:

Nesse cenário do romance de trinta participam apenas alguns de seus autores, como José Lins do Rêgo, José Américo e Rachel de Queiroz. Estes também se diferenciam pela área do Nordeste que tomam como referente para pensar a região. Para José Lins e outros autores que nem fazem parte deste grupo, como Ascenso Ferreira, Jorge de Lima e Manuel Bandeira, o Nordeste tradicional é o Nordeste da cana-de-açúcar, da sociedade patriarcal e escravista que se desenvolveu na Zona da mata, seja no campo, seja nas cidades do litoral. Entretanto, para José Américo e Rachel de Queiroz, embora se reportem também ao litoral, é o sertão o espaço tradicional por excelência e aquele que dá originalidade ao Nordeste (ALBURQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.127-128).

Através dos seus romances, esses escritores deram visibilidade à região, denominando assim, a produção ficcional do período, como romance do Nordeste. Nesse cenário em que se configurava o romance da época nos anos 30 e 40, vale salientar que: “Os ficcionistas dos anos 1930 e 1940 inovaram no temário e no léxico, assim como no progresso rumo à oralidade. Estes vão mais longe e entram pela própria natureza do discurso ficcional, mesmo quando não alcançam a eminência daqueles predecessores” (CANDIDO, 2011, p. 258). A partir dessa leitura a imagem do Nordeste era vista na literatura como forma de afirmação buscando delinear traços identificadores da região, tais como: o agrário, a pobreza, a seca, a decadência do açúcar e a linguagem. A imagem do Nordeste passa a ser pensada sempre a partir da seca, da retirada, o êxodo que ela provoca.

No livro *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*, a autora ~~é quem~~ define com maior precisão qual seria a especificidade da narrativa regionalista, ao assinalar que:

[...] só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e os estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora. Assim entendido, no início do período aqui estudado, o regionalismo se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincialismo, tendo por principal atributo o pitoresco, o que se convencionou chamar de “cor local” (PEREIRA, 1973, p.179).

Para a autora, este traço particular do regionalismo – o pitoresco, a cor local – caracteriza um desvio do caminho habitual da ficção, pois esta, de fato, parte em regra do particular para o geral, isto é, vê um homem em seu meio – ou contra o seu meio – mas vê também o homem, alguém que por suas razões mais profundas se irmana, por sobre a diversidade de expressão, aos outros seres; interessa-se pelos indivíduos especificamente, porém na medida em que se integra na humanidade.

Na maré montante da Revolução de Outubro, que encerra a fermentação antioligárquica já referida, a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada. A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma das suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rêgo); poesia e luta do trabalhador Jorge Amado e Amando Fontes); êxodo rural, cangaço José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo) (CÂNDIDO, 1976, p.123)

O romance de 30 emerge a partir da preocupação dos autores em definir vários tipos humanos a partir de características sociais que compunham a nação, cruzando o ponto de vista psicológico com o social. Esses autores que consagraram o período pela “cor local” são os que também representam aquele momento de grandes transformações.

Rachel de Queiroz em toda sua obra apresenta características visíveis desse período. *Dôra*, *Doralina*, apesar de ter sido escrito em 1975, grande parte dos acontecimentos da obra fora situada a partir de características explícitas daquele momento.

Elvia Bezerra, ao organizar *Mandacaru*, reedita um artigo escrito por Rachel de Queiroz e publicado originalmente no jornal *O povo*, em 07 de abril de 1929, intitulado *Se eu fosse escrever o meu manifesto artístico*, no qual a escritora afirma:

Eu canto a alma de minha terra e a alma de minha gente. Canto o meu sol ardente, amoroso e ruivo, que é o mais pessoal e característico de todos os sóis do mundo. [...] Eis porque sou nacionalista, eis porque dentro do meu nacionalismo ainda me estreito mais ao círculo de meu regionalismo. É que sinto quanto mais próxima e familiar a paisagem, quanto mais íntimo o motivo de inspiração, quanto mais integrado o artista com o modelo, mais fiel, mais espontânea e sincera será sua interpretação. Eis porque eu canto o sertão, o sol o Orós, as carnaúbas, o algodão, os seringueiros, os jagunços, os cantadores e os vaqueiros, a caatinga, a Amazônia, a praça do Ferreira e o Cariri; eis porque canto o presente tumultuoso de minha terra e o seu passado tão curto, tão claro, tão cheio de expansão e vitalidade que é quase um outro presente (2010, p. 24).

É exatamente esse regionalismo que permeia toda a obra de Rachel de Queiroz. Parafraseando a escritora Walnice Galvão (2008), foi assim que o caipira, o bandido, o vaqueiro, o beato, o tropeiro, o capanga, o garimpeiro, o retirante entraram para a Literatura. Através da inserção de uma escrita individual e regional é que estes personagens ganharam espaço, através de suas ações, na voz criativa de cada escritor que queria representar não só sua região, como também sua linguagem, de forma que sua expressão literária pudesse não só se afirmar, como também se sobressair num cenário de outras expressões de cultura.

A religiosidade e o banditismo na obra queiroziana

As manifestações religiosas estão presentes em todas as culturas, cada qual com seus rituais, suas crenças, sua fé própria. No sertão nordestino não é diferente. E já no início da obra de Rachel de Queiroz é possível perceber como a fé está presente no dia-a-dia do sertanejo. É o que podemos observar com a seguinte passagem de *O quinze* (1930):

Depois de se benzer e de beijar duas vezes a medalhinha de São José, dona inácia concluiu: Dignai-vos ouvir nossas súplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos. Amém. Vendo a avó sair do quarto do santuário, Conceição que fazia as tranças sentada numa rede ao canto da sala, interpelou-a: _ E nem chove, hein, Mãe Nácia? Já chegou o fim do mês... Nem por você fazer tanta novena... Dona Inácia levantou para o telhado os olhos confiantes: _ Tenho fé em São José que ainda chove! Tem-se visto inverno começar até me abril (QUEIROZ, 2010, p.11).

Em *As três Marias* (1939), a religiosidade é bem acentuada, já que as amigas viviam num Colégio de Freiras. Em meio ao medo e à insegurança das provas que fariam naquela semana, as internas se apegam aos santos e às promessas, é o que podemos observar na seguinte passagem do texto:

Cada menina se agarrava aos cadernos, levava os dias passeando pelo recreio, lendo em voz alta e rezando alternadamente, fazendo as mais delirantes promessas: passar um mês e um dia dormindo sem travesseiro, duas semanas sem comer rapadura, rezar vinte e oito terços à almas do Purgatório, ou a São José Cupertino, protetor dos estudantes (QUEIROZ, 2009, p.42).

Em sua peça *A beata Maria do Egito* (1958), a autora introduz uma figura de santa no meio cultural nordestino, resultando numa junção da figura lendária ao messianismo do Juazeiro de Padre

Cícero, cidade anunciada pelos romeiros como a nova Jerusalém: “[...] Quanto a guerrear – serei a primeira? E eu nem arma tenho: só este rosário. (Pausa) Eu não brigo, Tenente, eu rezo” (QUEIROZ, 2005, p.164, grifos da autora).

Em *Memorial de Maria Moura* (1992), a religiosidade se apresenta no início da narrativa com a confissão de Maria Moura ao padre: “_ Padre, eu me confesso porque pequei... Cometi um grande pecado... O pecado da carne... [...]. E o pior é que, agora, eu tenho que mandar matar ele...” (QUEIROZ, 2007, p.11); a religiosidade também figura como aspecto importante na construção de sua narrativa e da identidade das personagens.

Em *Dôra, Doralina*, no início da narrativa é possível perceber como a fé está presente no dia-a-dia do sertanejo, a começar pelo nome da nossa protagonista, que ganhara por uma promessa feita por sua mãe, ~~que~~ pelo fato de que Senhora quase morre, na hora do parto, valeu-se de Nossa Senhora e colocou o nome de sua filha de Maria das Dores. Certa vez, na hora do café, Maria das Dores, que detesta esse nome, reclama com Senhora sobre isso. É o que percebemos na seguinte passagem:

- Eu tenho ódio, mas ódio desse meu nome e de todos os seus apelidos: Maria das Dores, Dôra, Dasdores, Dôrinha, Dôrita. Se eu pudesse, ia no cartório do registro e riscava, ia no livro do batistério e rasgava. Mas a voz de Senhora foi aquela chicotada: – Vá se ajoelhar no oratório e peça perdão à Nossa Senhora das Dores, sua madrinha. Reze o Eu Pecador e três ave-marias (DD, 2004, p. 30-31).

Portanto, a religiosidade estava presente na vida de Doralina, a começar pelo seu nome. Sua madrinha, Nossa Senhora das Dores, denota aspecto muito significativo na vida sertaneja de pessoas que vivem num lugar rodeado de crenças e mitos. A promessa que fizera Senhora na hora do parto mostra a força de sua fé. Num cenário marcado pelo sagrado, Senhora desponta como um ser muito religioso e devoto aos santos, o que se verifica na presença de um oratório no seu quarto, um costume das senhoras do sertão nordestino.

Mas, não é somente de Senhora que partem as orações, agradecimentos e pedidos. A fé se manifesta em outros personagens durante a narrativa. Delmiro – protegido de Dôra – ao revelar que era jagunço e pertencia a um bando e que era chamado pelo grupo de Lua Nova, pede à mesma que não revele o seu segredo. Ajoelhado aos pés de Dôra clama:

- E eu estou aqui aos vossos pés [...] Esconjuro o nome velho e a vida velha; lhe prometo nunca mais botar a mão numa arma, só se for pela sua ordem e para sua garantia. Jesus Cristo Messias e Nossa Senhora das Dores, madrinha do Juazeiro, e o nosso santo Padrinho Padre Cícero me guardem na sua mão e de mim tenham misericórdia, juntamente com a senhora. Amém. Amém. Amém. (QUEIROZ, 2004, p. 63-64).

Esse aspecto é muito presente na identidade do povo sertanejo, especialmente entre os cangaceiros e jagunços, os quais, apesar de tementes a Deus, matavam pessoas sem remorso e friamente. Independentemente do bando a que pertenciam, desde o mais conhecido e rememorado “bando de Lampião”, e outros bandos que por ventura apareciam na região, a maioria desses homens cangaceiros eram devotos do “Padre Cícero Romão Batista, Padim Ciço” (CAVA, 1976, p.31) e de outros santos, evidentemente. Como se pode observar, a religiosidade é responsável também por caracterizar o sertanejo, constituindo-se como um dos principais traços de sua identidade, sendo elemento importante da cultura popular nordestina.

Em se tratando do cangaço, podemos observar o que Durval Muniz diz sobre isso, explicitando o caráter dúbio desse movimento entre resistência e movimento criminoso marginal:

O cangaço só vem reforçar essa imagem do nortista como homem violento e do Norte como uma terra sem lei, submetido ao terror dos ‘bandidos e facínoras’, além da violência de suas ‘oligarquias’ [...] descrevem o que ‘os facínoras fizeram ao saquear as diversas localidades, matando gente e animais, incendiando propriedades, desordenando famílias, numa série inenarrável de crimes dos mais pavorosos e hediondos’ (2011, p. 74-75).

O movimento do cangaço permeia o eixo narrativo da autora. *Memorial de Maria Moura* (1992) é uma obra ambientada no sertão nordestino do século XIX, em que a protagonista, Maria Moura, necessita romper com a submissão feminina e transmigrar da posição de sinhazinha à de líder de um bando de jagunços. A protagonista recusa o destino imposto à mulher pela sociedade patriarcal. Ao transmigrar da posição de sinhazinha a líder de jagunços, Maria Moura assume um papel notadamente masculino, também na aparência, ao terminar de cortar sua cabeleira, declara: “Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. Vamos lá, arriem os animais” (QUEIROZ, 2002, p. 84). Estes traços comuns de pertencerem a um bando são marcantes também em *Dôra*, *Doralina*, principalmente em Delmiro, que um dia apareceu no terreiro da fazenda, febril, um com um grave ferimento à bala no ombro direito. Delmiro lhe “confessa” que havia sido jagunço e que o ferimento que quase o matara resultou do confronto com a polícia.

A conduta de Delmiro, bem como do bando ao qual ele pertencia antes de se refugiar na Soledade, aponta para o banditismo. Houve, até as primeiras décadas do século XX, vários tipos de banditismo no meio rural brasileiro. Além dos cangaceiros livres, que não se submetiam à ordem, havia os bandidos contratados pelos coronéis. A autoridade facultada pelo governo a alguns bandos contribuiu para “a expansão do banditismo nesse período, o que evidenciou como a criminalidade no Brasil se deu, muitas vezes, com a conivência dos representantes da lei e com o apoio do poder coronelista dos membros da Guarda Nacional” (DÓRIA, 1981, p.23). Vários bandidos foram subordinados aos caprichos dos coronéis, devido à falta de outras perspectivas para eles na organização patriarcal, motivo idêntico para o ingresso na criminalidade de muitos cangaceiros livres.

Assim, segundo Dória (1981), percebe-se que o banditismo se configurou como um fenômeno que esteve mais relacionado às injustiças sociais do que à ambição pelo poder ou à maldade inerente à figura do bandido, aspecto este ficcionalizado por Rachel de Queiroz na sua obra.

Dessa forma, Rachel de Queiroz traz um pouco do contexto histórico e social daquele momento para a ficção, representando a figura do banditismo que permeava a sociedade da época, especialmente nos anos 30, através dos personagens.

Além desse contexto histórico representado no romance queiroziana a autora carrega nas tintas para compor o cenário regional que estrutura sua narrativa. É o que podemos observar na seguinte passagem:

O verão estava firme, folha no mato já não tinha mais nenhuma, o milho virado, o feijão colhido e já passara o arrojo maior da apanha do algodão. Queijo já não se fazia, os garrotes apartavam e as vacas estavam soltas amojando as crias novas. Os homens nos roçados remontavam as cercas, iam começar as coivaras.
Domingo amanheceu com sol forte, oito horas já dava impressão de meio dia. Pelas dez horas Laurindo saiu com a espingarda dizendo que ia buscar o almoço (QUEIROZ, 2004, p.87-88-95).

É o sertão que vai sendo descrito com suas nuances e verdades. Encontramos a intensa presença de uma linguagem com expressões de cunho regional, na qual a identidade nordestina se apresenta de maneira simples e fiel, pois a autora busca sempre reavivar os valores de sua terra natal. Rachel de Queiroz consegue, através de sua escrita, delinear o sertão de tal forma que quem o

vê através de sua linguagem enxuta e precisa consegue se transportar para um lugar onde a vida é mais árdua que em qualquer outro recanto do país.

Como fizera anteriormente, desde a sua estreia como escritora, com *O quinze* (1930). Esse sertão tão bem representado pela autora cearense irá configurar também num novo momento da literatura brasileira. É o que podemos observar a partir da afirmação de Walnice Galvão:

Na esteira do Romantismo nasceu aquilo que se conhece como o primeiro Regionalismo. É também denominado de Sertanismo, porque trouxe o sertão para uma longa vida dentro da ficção. Entretanto, manifestando-se com contornos poucos precisos, se somarmos ao primeiro Regionalismo um segundo que logo viria, pode-se dizer que a vigência de ambos recobre bem meio século, pelo menos desde quando já ia avançado o Romantismo, passando pelo Naturalismo e atingindo o limiar do Modernismo. É assim que entram para a literatura as paisagens de diferentes partes do país e os homens que nelas vivem (2008, p. 96).

Com o sertão apresentado como uma realidade que deve ser reconhecida pelo povo brasileiro, procura-se construir a partir daí, uma identidade nacional que seja mais abrangente e menos excludente no que diz respeito às diversidades do país e do povo; era essa uma das preocupações dos romancistas da prosa regionalista de 30. É a paisagem nordestina que ora se configurava no romance de 1930 que ganhará um novo espaço na literatura, em especial na prosa de ficção.

Considerações finais

Podemos concluir de acordo com as nossas pesquisas que além do contexto histórico representado no romance queiroziana a autora busca através de sua linguagem simples compor o cenário regional que estrutura sua narrativa, por isso encontramos a intensa presença de uma linguagem com expressões de cunho regional na qual a identidade nordestina se apresenta de maneira simples e peculiar.

É a vida sertaneja, berço da nossa escritora, que ela consegue mostrar com muita riqueza de detalhes de um modo que só é capaz de fazer quem conheceu e viveu a realidade do sertão.

É a dama sertaneja das Letras que tece uma narrativa rica e ímpar que consegue ao longo do tempo se solidificar cada vez mais pela maneira como ela conduz o fio de muitas histórias através

de uma linguagem simples, onde a mesma consegue representar a vida dos seus personagens através do manejo da escrita que cada vez mais se aproxima do seu público leitor.

Referências:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BEZERRA, Elvia (org). **Mandacaru**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

BRUNO, Haroldo. Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: Cátedra, 1977.

GALVÃO, Walnice. **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de ficção: de 1870 a 1920**. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

QUEIROZ, Rachel de; Maria Luiza. **Tantos anos**. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____ **O quinze**. 87 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____ **As três Marias**. 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

_____ **Memorial de Maria Moura**. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____ **Lampião; A beata Maria do Egito**. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____ **Dôra, Doralina**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____ **Os oitenta**. Depoimento de diversos escritores. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

QUINTELLA, A. et all. **Cadernos da Literatura Brasileira**. Instituto Moreira Salles, n. 4, set. 1997, 1ª. Reimp. Jan. 2002.

RELAÇÕES TRANSCULTURAIS SERTANEJAS N'A CASA DE NATÉRCIA CAMPOS

Sérgio Wellington Freire CHAVES
Odalice de Castro SILVA
Universidade Estadual do Ceará

Resumo: *A Casa* opera uma prosa poética telúrica, mítica e épica do sertão e do sertanejo cearense, tudo está imponderavelmente arraigado na terra, nos seus viventes e na sua cultura, não toma o tema da seca como baliza principal, usa a escritora Natércia Campos do cotidiano familiar dessa gente como fonte motriz para sua construção literária. Amparados por estudiosos como FREYRE (2000), GALVÃO (1998), RAMA (1989), RIBEIRO (1995) entre outros, propomos constatar, através de procedimentos metodológicos de análise crítico-interpretativa do texto literário que temos como *corpus*, que no mesclado cultural do sertão, muito especialmente na religiosidade, impera a cultura lusíada, oferecendo a cultura africana e indígena aspectos que possibilitaram mudanças e ajustes, por meio do processo que denominamos, seguindo teoria existente, transculturalidade. Dessa maneira, fica claro o objetivo nosso: por meio da obra *A Casa*, refletir sobre o processo de transculturalidade que oferece a cultura nacional o que denominamos de brasilidade, havendo como recorte a religiosidade no sertão. Através da Literatura, visitar e refletir sobre o processo cultural e manifestações da formação do povo sertanejo é compreender algo que é basilar para constituição enquanto ser das pessoas que neste espaço vivem e para todos que desejam compreender melhor o processo em que se deu nossa formação, aí dão-se a justificativa e o valor da pesquisa proposta.

Palavras-chave: Romance; Transculturalidade; Sertão.

O termo transculturação, surgido a primeira vez em 1940, e depois expandido para transculturalidade, foi logo utilizado, apesar das críticas quanto à sua natureza pouco clara, como sinônimo do processo de mestiçagem cultural. Cremos que tal processo cultural, na prática dessa

mestiçagem, faz sofrer as culturas nele envolvidas perdas e mutilações necessárias para adequarem-se ao contexto local e temporal vivenciado. A certo andamento da mistura cultural, que causa cortes e mudanças, dá-se uma cultura diferente das culturas envolvidas no início do processo; é ela uma nova cultura. Este processo de transculturação é a origem de toda a cultura do continente América, quiçá, após o estreitamento das relações de globalização. Abdala Jr., sobre a mundialização das relações culturais híbridas, mestiças, afirma:

[...] torna-se cada vez [o mundo] mais mestiço, abrindo-se cada vez mais sem preconceito para a mistura, para a consideração das formulações híbridas [...] Há evidentemente mestiços que seguem a perspectiva do que outrora se designava mulatismo: o mestiço que quer ser branco. Muitos híbridos não têm consciência da mescla. São híbridos que se imaginam “puros”. E, para respaldar essa perspectiva, podem reacender etnocentrismos de grandes nações. O híbrido, ao contrário, é marcadamente heterogêneo: um processo em contínua transformação, sem um ponto de chegada (2004, p. 70-71-72).

No Brasil, a essa nova cultura resultante da mistura de povos aqui ocorrida após 1500, é que se convencionou chamar brasilidade. Após todo o hibridismo pelos povos brasileiros vivenciado no passado e presente de nossa identidade, e necessariamente também vivenciará no futuro, pois o processo transcultural não tem fim, restou-nos como resultado da soberba cultura europeia, da frágil cultura indígena e da sufocada cultura africana, uma cultura peculiar às terras tropicais de Língua Portuguesa que é a brasilidade. Todavia, o hibridismo nunca foi um encontro pacífico na história das Américas.

Ciente que do “vira e mexe” das misturas culturais, surgiu, no Brasil, uma nova cultura legitimamente nossa, a brasilidade, nos diz Darcy Ribeiro no seu *O Povo Brasileiro* sobre brasilianidade, nome sinônimo: “Através dessas oposições e de um persistente esforço de elaboração de sua própria imagem e consciência como correspondentes de uma entidade étnico-cultural nova, é que surge, pouco a pouco, e ganha corpo a brasilianidade” (1995, p. 128).

Constatamos na brasilidade, enfim, que híbridos somos todos; bem como híbridas são todas as sociedades, culturas e histórias.

Verificamos que uma identidade nacional pura é possível somente por meio de uma farsa na qual se reneguem por completo a história e a cultura vivas e atuantes das ruas. É notório que as fronteiras culturais são por demais tênues. O hibridismo é imperioso ao estudarmos a cultura universal e, ao destacarmos a nossa nacionalidade, observamos que o caso da cultura do Brasil é híbrida em toda a sua conjuntura. A mestiçagem brasileira ultrapassa o vestuário e utensílios pelo

seu povo usados comumente, ultrapassa até mesmo, literalmente, seu sangue e sua cor, e instaura-se no pensar, na crença, na visão de mundo como um todo. É o brasileiro, por excelência, um ser híbrido, mestiço.

Mostra-nos Natércia Campos essa brasilidade, em especial e particularmente do sertanejo, que seria uma espécie de cultura regionalista sertaneja, por meio de entrelinhas que salta-nos aos olhos através de leitura realizada d'*A Casa*, como no exemplo que segue:

Desde menino, gostei de ouvir as histórias contadas por meu avô, as de Trancoso da negra Damiana e as do mundo vivido pelo passador de gado. Hoje os três estão invisíveis, mas suas histórias perduram em minha alma, talvez, por isso, tenho eu as escrito (CAMPOS, 2004, p. 72).

Escritora cearense, Natércia Campos, em *A Casa*⁹⁹, expõe a cultura do povo sertanejo e, usando o forte poderio da imagem da casa, leva-nos ao sertão; apresenta-nos mistérios e lendas, mitos e superstições que conduzem as gentes do sertão numa eterna procissão cultural híbrida que a torna ímpar.

N'*A Casa*, a escritora analisa o homem sertanejo, enriquecendo-o pela sua cultura, a qual é vasta e opulenta. Desde as primeiras expressões até à última página da obra, podemos observar a tradição e a credence sertanejas sendo oferecidas ao leitor com requinte e alinhamento pela escritora e pesquisadora da cultura do sertão, que fora criada no litoral e lendo livros da biblioteca de seu pai, Moreira Campos, contista nacionalmente conhecido.

O espaço da narrativa *A Casa*, quando personificada, como uma alegoria da cultura regionalista sertaneja cearense transcultural, exhibe exemplos do novo povo, o brasileiro. O personagem menino, que a citação apresenta, é exemplo dessa gente que surge.

Seria o menino a figura do próprio sertransculturalizado; no contexto da narrativa, o menino é o personagem Bisneto, embora de ascendência portuguesa, filho legítimo do sertão. Ele, como todos os demais sertanejos, muito ouviram e ouvem, ainda hoje, apesar de muitas vezes sequer saberem, histórias de origem lusitana; pois, embora saibamos que cultura é um assunto universal e que valores que caracterizam um povo podem originar-se de outros povos, nascemos e vivemos mergulhados na cultura das nossas relações mais contínuas e íntimas do nosso mundo afetivo, enraizados no espaço geográfico onde nascemos e vivemos; e até o temos como origem nossa, por

⁹⁹ Usaremos a tipografia *A Casa*, em itálico, ao referirmo-nos à obra; casa, com a primeira letra também em caixa baixa, referente ao espaço e Casa, com a primeira letra em caixa alta, quando referirmo-nos à personagem-narradora.

muitas vezes desconhecemos nossa herança cultural, o que censura Câmara Cascudo (1967, p. 251): “A necessidade de valorizar o estudo da cultura popular deveria orientar-se na evidência de sua utilidade indispensável”. O bisneto as ouvia – as histórias lusitanas – do próprio avô, que era um senhor legítimo português, o primeiro dono da centenária Trindades.

Compreendamos o termo história aqui usado na narração, pelo artifício do metafórico, como a cultura em geral. O Bisneto – povo sertanejo – ainda as ouvia – as histórias, que aqui nesta análise doravante compreendidas como a cultura – por meio da negra Damiana e pelo passador de gado.

A negra Damiana pode ser notada como representante da cultura africana, sendo o adjetivo “negra” sempre usado para com os africanos, constituindo o triste ranço de preconceito na sociedade portuguesa na América até hoje vigorante. Ouvia o Bisneto – gentes do sertão – as histórias daquela negra, a velha África; dela também o sertanejo banhou-se para construir sua cultura regionalista sertaneja.

O índio aqui pode ser representado pelo passador de gado, aquele que melhor conhece a terra, o mundo vivido. O Bisneto, por fim, afirma que todos os três estão invisíveis, não mais são vistos, mas que ainda suas histórias – a cultura desses personagens simbolizadores – perduram nele – no povo sertanejo.

Ora, não mais são vistos porque foram eles – a história, a cultura deles – transformados, metamorfoseados, pelo processo de mestiçagem. Sofreram essas culturas hibridizações por meio de perdas e ganhos incontáveis ao longo do tempo. No fim, o que restou foi um ser mesclado de histórias – cultura – daquele avô português, daquela negra Damiana africana e daquele passador de gado em um único ser, o Bisneto, aquele menino a ouvir histórias, a assimilá-las. Quem permanece, o único depois de todo o processo, é o menino, que é, metaforicamente, o resultado da mestiçagem ocorrida; o menino torna-se a metáfora do regionalismo sertanejo cearense, resultado da mesclagem cultural.

Ressaltamos ainda a parte final da citação exposta: “tenho eu as escrito”. Vejamos que, como também o processo de transculturação, as histórias assimiladas pelo Bisneto não ficam guardadas, fechadas, concluídas no seu dever de existência; elas são escritas, o personagem sente necessidade de escrevê-las e assim garante o repasse, a continuação, e dessa maneira, a transformação; pois não se pode parar a marcha da hibridização no sertão ou onde quer que seja, mesmo em mais erma e deserta sociedade.

O próprio “ser brasileiro”, cremos, surge do não reconhecimento do povo, aqui nascido da mestiçagem, com os seus ascendentes portugueses, índios ou africanos, surge da estranheza de si mesmos ao se compararem com a metrópole, com a mata verde virgem ou com os navios negreiros:

É bem provável que o brasileiro comece a surgir e a reconhecer-se a si próprio mais pela percepção de estranheza que provocava no lusitano do que por sua identificação como membro das comunidades socioculturais novas, porventura também porque desejoso de remarcar sua diferença e superioridade frente aos indígenas (RIBEIRO, 1995, p 127).

Dessa maneira, o gentílico brasileiro surge mais por uma identidade nacional, que por uma identidade cultural. O “ser brasileiro” nasce por uma necessidade de o novo povo americano português ver-se nação, ver-se novo grupo social; e não por uma nova cultura que lhes é comum.

Alusivo ao sertão, ritos, mitos, superstições e crenças várias originaram do contato entre o luso, o índio e o africano: as bananas pacovas são bom alimento, pois trazem no miolo a figura da cruz; (CAMPOS, 2004, p. 12). O chifre de boi afugenta o mau-olhado; das corujas, come-se a carne, para adquirir poderes de adivinhações; quando a Rasga-Mortalha voa próxima à casa de um doente de cama insistentemente, há sentinela (CAMPOS, 2004, p. 13); comendo fruta inconha, seus frutos serão gêmeos (CAMPOS, 2004, p. 34); os nascidos empelicados, são afortunados (CAMPOS, 2004, p. 36); agosto, mês de desgosto e crianças e doentes que devem dormir com luz de vela para não ficarem à mercê da escuridão (CAMPOS, 2004, p. 14), são crenças de origem peninsular Ibérica, africana ou ameríndia que permanecem encravadas na cultura sertaneja do nordeste brasileiro e são elencadas na contação do cotidiano da família sertaneja de origem portuguesa em *A Casa*.

Em tempos do nascer da casa centenária, há muito já havia o lendário lobisomem atravessado o Atlântico e chegado às áridas terras a amedrontar os viajantes que muito pernoitaram nos alpendres da centenária:

[...] ao cair da noite, acendia-se a almenara, assim era por eles chamada, os fachos acesos no pátio da fazenda, a fogueira de guia, orientando os viajantes vindos dos ermos despovoados, por onde já corria, como o vento do desespero, o macilento e lendário lobisomem, o sétimo filho, chegando dos espojadores e das sete partidas do mundo, acelerando o medo nos viventes (CAMPOS, 2004, p. 14).

A figura do lobisomem é, provavelmente, de origem europeia, do século XVI, embora traços desta lenda apareçam em alguns mitos da Grécia Antiga. Do continente europeu, espalhou-se por várias regiões do mundo. Chegou ao Brasil através dos portugueses. Este personagem possui um corpo misturando traços de ser humano e de lobo. Conforme a lenda originária, um homem foi mordido por um lobo em noite de lua cheia e a partir de então, passou a transforma-se em lobisomem todas as noites em que a lua apresenta-se nesta fase. Caso o lobisomem morda outra pessoa, a vítima passará pelo mesmo feitiço.

No Brasil, principalmente no sertão nordestino, a lenda ganhou várias versões. Em alguns locais dizem que o lobisomem é o sétimo filho homem de uma sucessão de filhos do mesmo sexo. Em outras regiões dizem que se uma mãe tiver seis filhas mulheres e o sétimo for homem, este se transformará em lobisomem. Existem também versões que falam que, se um filho não for batizado poderá se transformar em lobisomem na fase adulta. É uma variação da lenda originária para adequar-se de maneira satisfatória no local chegado. Conta a lenda que um lobisomem só morre se for atingido por um objeto feito de prata.

Na Hora-Aberta, no pino do meio-dia, os demônios se libertam, garantia o europeu; as pragas e rogos são ouvidos pelos poderes celestiais. “Ouve-se o tropel dos animais encantados, vindos dos caminhos em cruz, em fúria cavalgada.” (CAMPOS, 2004, p.10).

Muitas são as Horas-Abertas: meio-dia, meia-noite, as Trindades, ao amanhecer (06h00min) e ao anoitecer (18h00min). A mais forte e poderosa é a do meio-dia, neste horário, olhar para trás não se deve, as miragens acontecem, acuam-se os animais e protegem-se os homens em seus lares, preceito também dos homens americanos que viviam nas matas, pois afirmavam que a natureza silenciava esperando Pã adormecer:

Nesta Sexta-Hora, lenta, em que as pedras deslocam-se, acontecem as contendas entre os ventos, os remoinhos que, bruscos, arrebatam folhas e poeira, elevando-as em espiral, só se detendo diante das soleiras das casas. Há de se fazer sesta nesta hora em que Pã adormecia, silenciavam as avenas e os deuses silvestres repousavam das fadigas da caça. [...] O velho daquele sertão falou que, nesta hora de risco, o Redentor fora crucificado. Os cachorros acuam e se enroscam temerosos com o que vêem, o gado procura a proteção das malhadas e os homens se resguardam em suas casas. Hora mais clara e encalorada do dia, já que antecede a descida do sol, quando as flores de certas ervas desabrocham e exalam (CAMPOS, 2004, p. 10).

Hora sem defesa qualquer, estão os seres fadados à morte, pioras em caso de doenças, feitiços, forças nocivas em geral. Sobre o meio-dia, pelo prisma dos viventes do sertão, escreve Cascudo:

Para nós, brasileiros do sertão, o redemoinho, os súbitos pés-de-vento, a poeira que sobe, brusca, diante das portas, o canto estridente do galo, os rumores inexplicáveis no telhado, nas camarinhas sombrias, nos alpendres solitários, denunciam presenças misteriosas e sobrenaturais (2002b, p. 468).

Completa João Guimarães Rosa o sentido fantástico destes fenômenos ocorridos no sertão das Horas-Abertas: “o diabo na rua, no meio do redemunho”. (ROSA, 2001, p. 27) Para os brasileiros do sertão, o diabo, ou todos os outros nomes que compõem a demasiada lista de alcunhas do tinho, revelada por Riobaldo, o jagunço de *Grande Sertão: Veredas*, está sempre presente; sempre próximo; até mesmo dentro de nós. Alguns fenômenos naturais anunciam sua chegada; sua estada; sua eterna permanência não tolerada entre as gentes: o redemoinho no sertão é arquétipo singular desses fenômenos naturais. Um simples descuido, no pensar mítico sertanejo, e ele, o diabo, nos governa. Rouba-nos a sombra. Rouba-nos a alma.

“É sempre na estação das chuvas que retornam as velhas histórias” (CAMPOS, 2004, p. 17). Palavras profetizadas que atravessam o silêncio e perduram-se no tempo, iluminadas pelas fogueiras e estrelas à noite: “Foram as lendas despertadas à luz do candil, nas noites velhas, pela voz dos contadores de histórias” (CAMPOS, 2004, p. 12), transbordadas ao cheiro e fumaça do café torrado, do fumo, dos couros curtidos nas tardes, nas horas de redemoinho. Não somente as lendas, mas todo um conjunto de dizeres que denominamos de literatura oral, histórias que vêm sendo passadas de geração a geração por meio do falar.

O Bicho Manjaléu, “que vivia preso em um palácio do reino de Castela e que ninguém conseguia matar, pois sua vida não estava em seu corpo e sim escondida muito longe dali” (CAMPOS, 2004, p. 77) também atemorizou as crianças do sertão, mesmo sem terem ciência de onde ficava o reino de Castela, mesmo sem compreenderem ao certo o que era o Bicho Manjaléu.

Era ele, o primeiro dono e construtor do casarão sertanejo, o senhor Francisco José Gonçalves Campos, amante das citações latinas, sabedor de histórias da Virgem Mãe do Cristo, santos e milagres, de costumes e crenças católicas que na casa as impunha e as tornara lei: “Na Trindades rezavam-se as Ave-Marias e após as jaculatórias havia a bênção do pai aos filhos ali ajoelhados” (CAMPOS, 2004, p. 15). Ele, aquele velho lusitano, ensinou a viver algo nos sertões

cearenses que de tudo, antes, era longe; mas que perdurou nos descendentes seus e no próprio sertão que habitara. Afirma assim, sobre seu dono, a Casa: “[...] ensinava a viver. Tudo tão longe. Esbatido, névoa. Perdura dentro de mim a voz” (CAMPOS, 2004, p. 20).

Permanece na cultura do sertão brasileiro, como em todo o Brasil, o “como viver” à portuguesa, pois é essa a catequese, os ensinamentos, que mais agudo chegou e ficou, embora já aqui houvesse a cultura dos índios e mais tarde chegasse a cultura dos africanos, mais posteriormente ainda nos chegasse a cultura de tantos outros povos, por conta do processo de imigração que o Brasil apoiou após o fim da escravidão.

Face a compreensão da protagonista da narrativa naterciana ser uma alegoria da cultura sertaneja, deparamo-nos com uma cultura híbrida, devido à ampla mestiçagem aqui ocorrida entre os povos, num antigo e eterno processo cultural que, associando culturas várias, a determinado período de tempo, surge uma distinta cultura, nova, diferente das demais culturas então agregadas. É esse processo, a transculturação.

O sertão é transcultural, híbrido, mestiço; impossível discordar. É na sucessão dos dias, no habitual, que a mistura verifica-se; nos costumes diários nos deparamos com marcas transculturais do negro escravo africano, o índio americano e o europeu dominador, principalmente na religiosidade, crença que é intrínseca ao homem sertanejo; bem nos descortina tudo isso que aqui esclarecemos, *A Casa*.

A transculturalidade, concluímos, é hoje, submerso o mundo nesta desenfreada e desleal globalização, um processo comum a todas as sociedades. Processo duradouro, sempre está metamorfoseando no curso do tempo e da história, construindo e destruindo, realizando louvores e/ou aberrações posteriormente lembradas pela humanidade.

Rematamos, ainda, que a sociedade é guardiã da sua cultura, no sentido de revitalizá-la e repassá-la às novas gerações. É a sociedade, por meio do majestoso tempo, que transculturaliza, que torna misto o mundo e redefine-o de tempos em tempos, sem, contudo, a cultura ser apagada, pois, como assevera a personificada casa narradora: “Continua, no entanto, sem nenhuma moça minha soleira” (CAMPOS, 2004, p. 84), local da casa, alusivo à cultura, de simbologia maior, onde se guardam amuletos e simpatias, os umbigos dos recém-nascidos, bem como as primeiras mechas de cabelos cortados das meninas e as primeiras unhas cortadas dos meninos, a fim de serem apegados eles à casa paterna.

O estudo, finalmente, desejou desmistificar a estereotipia do sertão e do sertanejo isolado e inculto, comprovando que, embora suas especificidades, como qualquer outra micro etnia cultural brasileira, pertencem eles – os sertanejos – à macroetnia nacional cultural e que o menosprezo e inferioridade que a sociedade brasileira atribuiu ao sertão é fruto de presunçosa estereotipização, tão famigerada ao longo da história, tornando-se massificada mesmo que contemporaneamente, quando tantas novas visões de sertões já se descortinam à sociedade.

REFERÊNCIAS:

ABDALA JR. “Globalização e novas perspectivas comunitárias”. In: CHAVES, Rita/MACÊDO, Tania (organização). **Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

_____; SCARPELLI, Marli Fantini (organizadores). **Portos Flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

CAMPOS, Natércia. **A Casa**. 2 ed. Fortaleza: Editora UFC, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Geografia dos mitos brasileiros**. 2 ed. São Paulo: Global, 2002a.

_____. **Superstição no Brasil**. 5 ed. São Paulo: Global, 2002b.

_____. **Folclore do Brasil**. Brasil / Portugal. Editora Fundo de Cultura, sem oferta de ano (Primeira edição – 1967).

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia do Livro, 1995.

RAMA, Ángel. **Tranculturación narrativa em América Latina**. Montevideo: Arca Editorial, 1989.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

REPRESENTAÇÕES DE INFÂNCIA NA OBRA “PAI, POSSO DAR UM SOCO NELE?”

Jordânia Alberto de SIQUEIRA
Maria Edinete TOMÁS
Universidade Estadual Vale do Acaraú

Resumo: O presente trabalho objetiva discutir as representações de infância na literatura. Para tanto, desenvolveu-se estudo analítico-descritivo com base em pesquisa bibliográfica. A partir de estudos sobre representações sociais, infância e pós-modernidade, nas perspectivas histórica, sociológica e literária, analisou-se as personagens infantis da obra **Pai, posso dar um soco nele?**, de José Cláudio da Silva, representante da literatura brasileira contemporânea. Desse modo, identificou-se o processo evolutivo do conceito de infância e como ele se manifesta na literatura.

Palavras-chave: Infância. Literatura Pós-Moderna. Representações Sociais.

1 Introdução

Em geral, o ser humano faz uso da arte para representar fatos do cotidiano e veicular ideologias. Considerando tal ocorrência, o presente estudo procurou identificar e analisar a representação de infância privilegiada na obra *Pai, posso dar um soco nele?*, de José Cláudio da Silva.

A obra analisada ambienta-se na literatura infanto-juvenil brasileira pós-moderna, e, como tal, apresenta características marcantes desse período, tanto nos traços estilísticos, quanto no enredo

e suas temáticas, o que facilita ao leitor apreender o contexto histórico no qual a infância pós-moderna está inserida. A análise foi embasada em pesquisa bibliográfica envolvendo aspectos históricos, sociológicos e literários, que possibilitaram perceber-se o quanto as representações sociais de infância mudaram com o passar do tempo, como essas representações se estabelecem na atualidade e como se manifestam literariamente.

Considerando que as pesquisas acerca da infância no Brasil são recentes, este trabalho, embora introdutório, representa uma contribuição para os estudos sobre a temática. Espera-se, pois, que ele contribua para incentivar o surgimento de novas pesquisas sobre o que aqui se discute.

Por fim, ressalta-se que o presente trabalho é fruto de estudos desenvolvidos no Grupo de Pesquisa Infância: representações interculturais em narrativas literárias brasileiras contemporâneas, idealizado e desenvolvido no âmbito do Curso de Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA).

2 Materiais e método

O presente estudo percebe-se como analítico e descritivo, com abordagem qualitativa. Buscou compreender o objeto que investiga - a atual visão literária de infância - fazendo uso de pesquisa bibliográfica, bem como dos seguintes procedimentos:

- a) partir das questões norteadoras: Como a infância é representada na literatura contemporânea e em que se apoia tal representação?
- b) adotar três conceitos operacionais - representação, infância e pós-modernidade - para desenvolver a análise temática;
- c) estabelecer recorte analítico em um único conto brasileiro, representante da literatura infantojuvenil contemporânea;
- d) focar na representação de infância que se apresentasse com traços característicos mais recorrentes;
- e) discutir os achados numa perspectiva geral e pelo viés histórico, sociológico e da crítica literária.

No âmbito das representações sociais, o estudo foi embasado em Émile Durkheim (*apud* PINHEIRO FILHO, 2004), Serge Moscovici (2009) e Denise Jodelet (*apud* PATRIOTA, 2007), a

partir dos quais definiu-se como premissa a necessidade e a habilidade do homem de representar -se e à sua realidade.

Para abordar a questão da pós-modernidade seguiu-se o pensamento de Zygmunt Bauman (2004) e o de Jean-François Lyotard (1984). Para o primeiro, o advento da modernidade “liquidificou” os paradigmas defendidos pela sociedade burguesa que precedeu o século XX; para o segundo, a literatura pós-moderna revela a descrença do homem contemporâneo em relação às verdades absolutas. Com base nos autores, definiu-se como segunda premissa a de que a contemporaneidade, inclusive literária, configura-se a partir de complexo movimento de ruptura e de continuidade com determinados aspectos culturais vigentes nas sociedades de modelo ocidental de séculos precedentes.

No campo histórico e sociológico, acerca da infância ocidental e do contexto social no qual ela está inserida, as pesquisas focaram em autores como Philippe Ariès (1981) e Mary Del Priore (apud JACÓ-VILELA et all, 2012), um traça o surgimento e a evolução do conceito de infância na sociedade europeia, a outra, ambienta tal discussão no cenário brasileiro, no pensamento de ambos foi construída a premissa de que as concepções de criança e de infância sofrem influências culturais e ideológicas.

Já a relação entre literatura e realidade é discutida a partir do que dizem críticos como Antonio Candido (2006), Clarice Fortkamp Caldin (2003), Marisa Lajolo (1997) e Anatol Rosenfeld (1976), que subsidiaram a última premissa do presente estudo: a arte, embora autônoma, reflete, direta ou indiretamente, o homem e a vida, daí a possibilidade de se inferir as representações sociais de uma época numa dada peça artística, sobretudo, quando literária.

3 Resultados e discussão

As discussões aqui realizadas organizam-se em torno de dois subitens. O primeiro trata dos conceitos de representação social, infância e pós-modernidade, esta visualizada rapidamente na perspectiva sociológica e literária, por se perceber inter-relacionadas, conforme adiantam as premissas. O segundo item corresponde ao estudo analítico da obra literária escolhida.

3.1 Uma palavra inicial

A arte inspira-se na realidade. Antonio Candido (2006, p.28) confirma isso ao dizer que a arte “exprime a sociedade”. Baseado nos estudos desse autor outros teóricos revelam que arte é social, pois “[...] sofre ação do meio e exerce influência sobre ele” (CALDIN, 2003, p.47). Sabendo que arte e realidade podem ter ligação entre si, é possível inferir como e por que o homem representa aspectos do seu cotidiano.

Sabe-se que o ser humano constrói representações por diferentes motivos. E sendo a representação uma necessidade exclusivamente humana, esta é feita por meio de símbolos, conforme demonstram diferentes códigos linguísticos e convenções ideológicas. A literatura é uma das formas que o homem usa para construir e revelar suas representações de si mesmo e da realidade que o cerca. Dessa forma, a arte literária é constituída de experiências internas e externas e tem a importante função de ampliar e enriquecer a visão que o homem tem da realidade. (ROSENFELD, 1976).

Durkheim (*apud* PINHEIRO FILHO, 2004) apresentou a base dos estudos acerca das representações empregando o conceito a fenômenos sociais; contribuiu para distinguir entre representações individuais e representações coletivas. Depois, Moscovici (2009), com base nos estudos de Durkheim, desenvolveu estudos acerca da representação social para designar os fenômenos múltiplos e complexos que estão ligados ao estabelecimento da rede de relações que ocorre entre os membros de um determinado grupo. Jodelet (*apud* PATRIOTA, 2007), por sua vez, deu continuidade aos estudos de Moscovici e desenvolveu de forma mais definida o conceito de representação social afirmando ser este uma forma de conhecimento que é construído e compartilhado socialmente.

Com base no pensamento dos autores citados, compreende-se como representação o conjunto de princípios, concepções, valores que são mediados socialmente sobre determinado objeto, fenômeno ou ser. Assim, dão unidade e significado às experiências vividas; variam no interior das culturas e dos grupos e, em geral, essas representações têm natureza ideológica, sendo construídas a partir de interesses do grupo que exercer maior influência em seu âmbito social. Com outras palavras:

As representações sociais se apresentam como uma maneira de interpretar e pensar a realidade cotidiana, uma forma de conhecimento da atividade mental desenvolvida pelos

indivíduos e pelos grupos para fixar suas posições em relação a situações, eventos, objetos e comunicações que lhe concernem. (SÊGA, 2000, p.128)

Muitas vezes, essas representações apresentam-se como verdades hegemônicas, influenciando e sendo influenciadas pelo contexto no qual se acham inseridas, daí a possibilidade de fixarem-se no interior das culturas. Mas, enquanto fenômeno, as culturas se modificam continuamente e as representações sociais acompanham essas mudanças, o que se pode verificar a partir do modo como surge o conceito de infância e esta é representada no interior das culturas.

Neste estudo, é analisada as representações de infância na obra *Pai, posso dar um soco nele?*, de José Claudio da Silva. A obra foi publicada em 2003, portanto, no início do século XXI, período este considerado como contemporaneidade ou pós-modernidade, pelos teóricos da literatura, mais precisamente, por Lyotard (1984). Para ele, a descrença é característica do homem pós-moderno, que deixou de aceitar, principalmente, as narrativas hegemônicas veiculadas na sociedade com suas representações sociais.

Considerando que essas representações correspondem a situações reais, apresentadas na literatura sob influência da visão de mundo de determinada época e sociedade; que através dessas representações “se estabelece relação entre o mundo e as coisas” (SÊGA, 2000, p.129), percebe-se que a obra literária em estudo apresenta concepções acerca da infância que são características de seu momento histórico-cultural, a pós-modernidade. Para se possibilitar melhor compreensão de como a infância é vista no contexto do século XXI faz-se breve retrospectiva histórica.

Ariès (1981) confirma que o conceito de infância é uma construção histórico-social, que sofre influência cultural e ideológica. Com base nisso e em parte dos teóricos que subsidiam o presente estudo, compreende-se que o modo como a infância é vista corresponde à representação que dela é feita na sociedade na qual ela se insere. Assim, mesmo que o ser criança sempre tenha existido enquanto fato contingencial da própria realidade humana, o modo como as crianças são percebidas e tratadas no meio social passa por mudanças significativas, como atestam pesquisas históricas e sociológicas.

Na Idade Média, por exemplo, atesta Ariès (1981), que o conceito de infância não existia. As crianças nasciam e eram criadas no meio dos adultos, sem educação e nem cuidados especiais. Não havia distinção entre mundo de adulto e mundo de criança.

Lentas mudanças foram acontecendo no mundo ocidental e por volta do século XVIII inicia-se a construção de um novo modelo de sociedade, que se estruturava no desenho da família unicelular. Com a ascensão da burguesia, solidifica-se a valorização da família, dos laços afetivos e dos espaços privados. Foi nesse contexto que o conceito de infância surgiu, as crianças passaram a receber cuidados e atenção especiais, a serem representadas como seres ingênuos e indefesos, quase sempre dependentes dos adultos. Embora essa representação de infância não tenha atingido todas as classes sociais da época no mundo europeu, denota o começo de grandes e profundas mudanças que continuaram ocorrendo na história da infância ocidental e aí perdurando por muito tempo. (DEL PRIORE, apud JACÓ-VILELA et al, 2012).

No século XX, mudanças sociais provocaram novas alterações na concepção de infância. As crianças passaram a ser reconhecidas como sujeitos com direitos próprios, dos quais o expressão. É certo que os cuidados e preocupações com a saúde, alimentação, educação e bem-estar das crianças continuam, mas a rigidez que se exigia no comportamento e na disciplina das crianças foi, aos poucos, deixada de lado. Estas passaram a ter mais liberdade e até a opinarem nas decisões familiares. (LAJOLO, 1997).

Paradigmas postos pela classe burguesa dominante começaram a ser quebrados. As representações de infância instituídas passaram a ser questionadas e substituídas por outras. Assim, o século XXI chega confirmando o que Lyotard fala acerca da descrença do homem contemporâneo nas crenças, valores, paradigmas, e, por extensão, nas representações sociais vigorantes em épocas passadas, que não tenham respaldo científico.

A modernidade abalara as estruturas do que tinha sido postulado como verdade absoluta como bem defende Bauman (2004) e isso é legado à contemporaneidade. A família foi um dos principais alvos dessas mudanças. A estrutura e a organização familiar afetaram diretamente as crianças, que sendo o núcleo da família passaram a ser moldadas pelo contexto social pós-moderno, como se verá a seguir.

3.2 Infância e autonomia

Na obra em análise, *Pai, posso dar um soco nele?*, o enredo centra-se na figura de seis crianças de classe social média, que residem num grande centro urbano, acham-se em gozo de férias

escolares e vivenciam experiências muito próximas do mundo contemporâneo. O pai de quatro delas leva os filhos e os dois sobrinhos para acampar na mata onde as crianças são motivadas a enfrentar alguns desafios, dos quais viajarão ao futuro em uma máquina do tempo para salvar a humanidade ameaçada em face de avanços cibernéticos.

Ora, a criança, como representante dos grupos sociais marginalizados, foi historicamente silenciada; o próprio termo infante denota um ser sem voz (LAJOLO, 1997). No entanto, isso não ocorre no conto em análise, a importância atribuída à infância manifesta-se já no título da obra: *Pai, posso dar um soco nele?*. A pergunta corresponde à reprodução da fala, senão infantil, ao menos infanto-juvenil, pois alude a uma relação entre alguém mais jovem e alguém mais idoso, este caracterizando-se na figura do pai adulto, a quem é endereçada a pergunta. Através da fala, a pessoa mais jovem, certamente uma criança, revela-se com atitude própria, pois depende apenas do consentimento paterno para resolver uma dada questão com um soco. Assim, o título da obra revela o poder de fala e de ação do filho criança, ao contrário do que comumente se dava com as crianças e jovens educados na sociedade burguesa do século XX, por exemplo.

O acelerado processo de construção da autonomia infantil se confirma no decorrer da narrativa ficcional, quando as crianças protagonistas são motivadas a vencerem desafios, a serem independentes. Maior demonstração desse fato se encontra na responsabilidade delegada às crianças de resolverem um grave problema criado pelos adultos: salvar a humanidade da dominação exercida pelos avanços tecnológicos, missão na qual tais adultos precedentes falharam, enquanto as crianças obtiveram êxito. Para tanto, as crianças demonstraram, além de coragem, também possuir habilidades muito condizentes com a realidade contemporânea, fortemente marcada pelo progresso tecnológico, cibernético.

A questão da infância pós-moderna caracteriza-se na obra não só pelo reconhecimento do adulto acerca das potencialidades infantis ou infanto-juvenis; outros elementos contextuais são também apresentados, como se verá a seguir.

Segundo o que foi instituído com a ascensão da burguesia, a criança, sobretudo a burguesa, deveria ser cuidada pela mãe em casa, num ambiente protegido dos perigos do mundo externo (ARIÈS, 1981). Na obra estudada, essa realidade aparece muito diferente e bem próxima da discutida por Bauman (2004). No contexto apresentado em *Pai, posso dar um soco nele?*, a família das crianças, embora constituída a partir do modelo unicelular (pai, mãe e filhos), traz um perfil

diferenciado daquele que prevaleceu nas famílias tradicionais, ambientadas na sociedade machista (DEL PRIORE, apud JACÓ-VILELA et all, 2012).

Na obra em análise, não há indícios de que as mães se preocupem com o bem-estar dos filhos, nem mesmo com ausência deles. O espaço delas na vida familiar parece reduzido e a tarefa de cuidar dos filhos é dividida com a figura paterna, o que se comprova com o desabafo da personagem unicamente indicada como pai: “-Mães irresponsáveis. Largaram essas crianças neste lugar minúsculo e foram passear no shopping. Como vou ler com tanto barulho!?” (SILVA, 2003, p.3). Observa-se que esse pai também não estava preocupado com o bem-estar das crianças, mas incomodado com o barulho que elas faziam.

A partir da ausência de menção de nomes próprios para os pais das crianças protagonistas e da atitude deles para com os filhos, é possível notar a fragilidade dos laços afetivos, tão estimulados no modelo familiar burguês. Tal fator é apresentado por Bauman (2004) como uma das características mais marcantes da pós-modernidade. O desapego aos relacionamentos se apresenta no conto analisado como sendo parte do contexto familiar, onde não há demonstrações de afeto entre pais, mães e filhos.

Outro indicador da pós-modernidade na narrativa ficcional, e também discutido por Bauman (2004), é o consumismo resultante da ideologia capitalista, elemento que contribuiu para alterar significativamente o modo de ver a infância. As crianças são principal alvo das propagandas. Na obra analisada há menção a produtos como Coca-Cola, McDonalds, visita a shopping, numa perspectiva de desejo de consumo das crianças protagonistas muito comum às crianças e jovens pós-modernos.

Em *Pai, posso dar um soco nele?* há menção de itens como vídeo game e computador, a respeito dos quais os personagens infantis detêm maior conhecimento que os adultos, como pode ser verificado no trecho a seguir:

-Tio, eu tenho um computador ligado na Internet em minha casa.
-Eu sei, Maurício.
-Eu também tenho, seu bobão -disse Daniel -meu pai comprou o meu primeiro.
-Parem com isso crianças. Eu sei que todas sabem lidar com computadores. Menos eu [...]
(SILVA, 2003, p.14).

Aliado ao consumismo, a mídia também age sobre a vida das crianças, dita moda, comportamento, ideologias. Atualmente, as crianças passam grande parte de seu tempo assistindo

televisão ou em frente do computador, tornando-se alvos fáceis de ideologias, muitas vezes, sem o conhecimento dos próprios pais.

A partir dos aspectos apresentados, foi possível perceber as crianças inseridas no contexto social da pós-modernidade, na qual se ambienta o conto aqui analisado, apresentam características nítidas do homem desse período. Mary Del Priore (2012, p.234) confirma isso ao afirmar que:

[...] as mudanças pelas quais passa o mundo real fazem elas [crianças] também suas tenras vítimas: a crescente fragilização dos laços conjugais, a explosão urbana com todos os problemas decorrentes de viver em grandes cidades, a globalização cultural, a crise do ensino face aos avanços cibernéticos, tudo isso tem modificado, de forma radical, as relações entre pais e filhos, entre crianças e adultos.

A busca por maior autonomia, motivação para o consumismo, fragilidade dos laços afetivos, domínio de tecnologias, dentre outros fatores, são as principais características apresentadas para representar a infância, encontradas na obra em estudo.

4 Considerações finais

Este estudo possibilitou perceber que na obra *Pai, posso dar um soco nele?* a criança é representada com capacidades e habilidades semelhantes às dos adultos, porquanto apresentar-se com maior espaço para exercer a autonomia, assumir atitudes próprias, fazer-se respeitar em seus direitos cidadãos. Isso decorre certamente por ela, criança, pertencer a um contexto familiar caracterizado pela fragilidade das relações afetivas, atingido pela influência da mídia e pelo consumismo.

Percebendo isso, fica claro que a representação de infância na pós-modernidade possui uma configuração própria que denota a evolução do conceito na sociedade hodierna. A criança já não se apresenta mais como um ser frágil e indefeso, o que confirma as ideias de Lyotard (1984) em relação a atual descrença nas narrativas hegemônicas por parte do homem pós-moderno.

Referências:

ARIÈS, Philippe. **História social da família e da criança**. Trad. Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

CALDIN, Clarice Fortkamp. A Função Social da Leitura da Literatura Infantil. **Enc. Bibli.** R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf., Florianópolis, n. 15, p.47-58, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

DEL PRIORE, Mary. Infância, adolescências e família: a criança negra no Brasil. In JACÓ-VILELA, AM., and SATO, L., orgs. **Diálogos em psicologia social [online]**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012. p. 232- 253. ISBN: 978-85-7982-060-1. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em 13. Out. 2013.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos César (org). **História da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1997.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-moderno**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais**: Investigações em Psicologia Social. Trad. Pedrinho A. Guareschi. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

PATRIOTA, Lúcia Maria. Teoria das Representações Sociais: Contribuições para a apreensão da realidade. **Serviço Social em Revista**, Londrina, vol.10, n.1, 2007.

PINHEIRO FILHO, Fernando. A noção de representação em Durkheim. **Lua Nova**, São Paulo, n. 61, p. 149-155, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e Problemas da Obra Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SÊGA, Rafael Augustus. O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici. **Anos 90**, Porto Alegre, n.13, p. 128-133, julho de 2000.

SILVA, José Cláudio da. **Pai, posso dar um soco nele?**. São Paulo: Casa do novo autor, 2003.

REPRESENTAÇÕES DE INFÂNCIA NO CONTO LITERÁRIO PÓS-MODERNO

Daiane Maria Fernandes SILVA¹⁰⁰

Maria Edinete TOMÁS¹⁰¹

Universidade Estadual Vale do Acaraú

Resumo: O presente estudo objetiva identificar representações de infância no conto pós-moderno e suas implicações ideológicas, mediadas por meio de representações. Foca nos contos *Fita verde no cabelo: Nova velha estória*, de Guimarães Rosa e *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque. Para tanto, desenvolveu-se pesquisa teórica e estudo analítico dos contos tomados como amostra. A pesquisa teórica envolveu estudos históricos e sociológicos, com destaque para autores como Ariès (1981), Lyotard (1984) e Moscovici (2009). Os contos analisados revelam que as representações têm base complexa e variam no tempo e no espaço.

Palavras-chave: Ideologia. Literatura pós-moderna. Representação de infância.

1 Introdução

Como o próprio título adianta, o presente trabalho gira em torno de três conceitos principais: representação, infância e pós-modernidade. Discute tais conceitos com base em dois contos literários publicados no século XX, período esse considerado contemporaneidade ou pós-modernidade por historiadores, sociólogos e críticos literários. Para Lyotard (1984), por exemplo, em literatura, tal designação alude a certa tendência artística, melhor delineada a partir dos anos 50,

¹⁰⁰ Acadêmica do Curso de Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú- UVA. E-mail: dayannaipu@hotmail.com

¹⁰¹ Orientadora. Professora do Curso de Letras Estadual Vale do Acaraú- UVA. E-mail: editomas@hotmail.com

do século passado, quando a arte passa a revelar a incredulidade do homem hodierno em relação às representações, explicações e paradigmas vistos como verdades absolutas.

No entanto, representar constitui-se numa necessidade e também numa habilidade humana. A partir do pensamento de Moscovici (2009), representação corresponde a um conjunto de percepções e valores, em geral constituído a partir de interesses do grupo que exercer maior influência em seu âmbito social.

O próprio conceito de infância resulta de uma representação social, como se depreende do que testemunham Ariès (1981) e Stearns (2006). Do ponto de vista das ciências biológicas, a infância sempre foi definida como um período de amadurecimento e crescimento, em que o indivíduo define sua personalidade através de experiências de mundo.

Espera-se que as discussões aqui realizadas contribuam para o desenvolvimento de novas pesquisas.

2 Materias e método

O presente artigo configura-se como de natureza teórica, analítica e descritiva, baseando-se em pesquisa bibliográfica. Partiu de dois pressupostos: o conceito de infância varia de acordo com as influências do meio social, achando-se sujeito a influências ideológicas; o texto literário é um rico campo de pesquisa, possibilitando que se infiram as representações de infância de diferentes épocas.

A pesquisa teórica envolveu estudos nos campos da história e da sociologia, por se perceber importante a interseção que há entre essas áreas para se realizar a discussão temática pretendida.

3 Resultados e discussão

Os contos *Fita Verde No Cabelo: Nova velha estória* (ROSA, 2013) e *Chapeuzinho Amarelo* (HOLLANDA, 2004) retomam um conto tradicional do imaginário coletivo europeu, recuperado por Charles Perrault durante o século XVIII. Na versão mais antiga atribuída a Perrault, o conto Chapeuzinho Vermelho corresponde a uma narrativa de enredo simples e linear. Envolve uma menina enviada pela mãe à casa da avó, que reside numa floresta. No caminho, a menina

encontra um lobo a quem diz para onde se dirige. O lobo a precede, devora a avó e a menina; desfecho esse apresentado com claros traços de crueldade, o que ilustra o pensamento de Ariès (1981) sobre não haver deferência à criança na Idade Média.

Atesta o mesmo autor, que a criança só passa a ser vista como alguém que necessita de cuidados especiais e proteção adulta a partir da instituição da sociedade burguesa, quando a família adquire modelo unicelular, há maior intimidade entre os membros familiares e surge o afeto entre eles. Aí surge o conceito de infância, muito associado à ideia de inocência e ingenuidade da criança, atributos esses que deveriam ser preservados por designar o período áureo da vida humana.

É nesse contexto, eminentemente machista, que o conto *Chapeuzinho Vermelho* ganha novas versões para atender aos interesses sociais da época, que investia num modelo de infância baseado na obediência irrestrita à figura paterna, como de depreende do que diz Stearns (2006). Então, ao enredo do conto original é acrescentada a figura de um homem adulto, lenhador ou caçador, que se sensibiliza com o drama das classes indefesas: a criança e a mulher idosa. Então ele domina o lobo, retira a vovó da barriga do animal ainda com vida, e resguarda a integridade física da criança, em cujo comportamento é ressaltado o ato da desobediência às recomendações maternas.

Considerando-se esses antecedentes, compreende-se melhor as propostas dos contos pós-modernos em análise. Estes basicamente trabalham com alguns elementos do conto tradicional no qual se inspiram, mas transgridem frontalmente as representações de infância e de criança observáveis nas versões tradicionais.

É possível inferir-se as representações acima aludidas por meio de aproximações e distanciamento entre os contos tradicionais e os aqui tomados como amostra dos contos pós-modernos. Percebe-se que o jogo de aproximação e distanciamento dos aspectos acima discutidos nos contos representativos da pós-modernidade corresponda a um recurso estilístico a mais de seus respectivos autores para potencializar o efeito da mensagem, relacionando-se esta diretamente com uma concepção de infância e de criança que são próprias dos tempos hodiernos.

Dentre as aproximações entre os referidos contos acham-se:

- a) título centrado no nome atribuído à personagem principal, uma criança;

- b) prevalência de menção genérica às personagens (mãe, avó, lobo) sem referência a nomes próprios, inclusive à criança protagonista, mencionada a partir de um adorno, chapéu ou fita;
- c) narrador heterodiegético, aparentemente adulto; narrativa com abordagem atemporal, embora possibilite identificar-se elementos de seus respectivos contextos históricos;
- d) preservação das personagens centrais do enredo, a criança e o lobo, com tendência a representarem protagonista e antagonista, respectivamente.

Os distanciamentos acima aludidos podem ser exemplificados por diferentes aspectos, dos quais o apoio na linguagem cromática, a relação entre protagonista e antagonista, o cenário da narrativa, como se verá adiante.

No conto de Rosa (2013), o chapéu vermelho da criança protagonista é substituído por uma fita de cor verde, enquanto no de Holanda (2004) é substituído apenas a cor do chapéu infantil.

Pode-se dizer ainda que as metáforas dos textos em foco desencadeiam uma vasta rede de leituras possíveis que atingem qualquer tipo de leitor, não importando a época. Assim, é possível dizer que a *fita da cor verde* e o *chapéu de cor amarela*, por si só revelam um mundo de significações: podem indicar a *imaturidade*, no que se refere às coisas da natureza ou o receio infantil de iniciar *novo ciclo de vida*. No conto de Rosa (2013), a cor verde da fita remete ao *desabrochar* da menina para a vida, posto que a perda do adorno infantil durante a caminhada pela floresta associa-se à perda da avó, ao sentimento de solidão, à dolorosa passagem e transformação da infância para a adolescência. No conto de Holanda (2004), a cor amarela representa o medo que impedia a criança protagonista de viver, medo esse superado.

No conto pode-se destacar dois momentos importantes para o entendimento da estória. O primeiro momento ocorre na apresentação do espaço físico e psicológico da aldeia, permitindo ao leitor fazer uma imagem mental dos moradores do lugar, especialmente por meio do emprego lúdico e plurissignificativo dos verbos: "Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que cresciam." (ROSA, 2013, p. 01).

Assim, enquanto os velhos “velhavam”, os adultos aguardavam o momento de também, a exemplo dos mais velhos, “velhar”, numa atitude de intensa passividade, sem manifesto de qualquer

traço de rebeldia, como que se mostrando impotentes diante das circunstâncias da vida, presos a um mesmo destino. Essa ocorrência parece aludir à concepção burguesa de educação delineada por Ariès (1981) e Stearns (2006).

As crianças, por sua vez, é que aparecem dotadas de movimento, posto que nasciam e cresciam e ainda não tinham sido neutralizados pela ação do tempo. É o mito do eterno retorno surgindo no ciclo vital com a infância, a ingenuidade e a inocência caracterizadas, essencialmente, na personagem da meninazinha de fita verde no cabelo, o que equivale a dizer que nesse conto, a velhice não traz experiência, pois velhos e velhas apenas “velhavam”, fato que também se contrapõe às representações que prevaleciam na matriz cultural dos séculos anteriores.

Observa-se uma mudança no ritmo da narrativa, quando a menina, num impulso criativo — o que não é comum no conto de fadas tradicional — após ser solicitada pela mãe a ir visitar a avó, muda de caminho. No segundo momento, o narrador ao apresentar o caminho e a paisagem, em forma de imagens, rouba a cena da protagonista e, nesse momento, o ato de *ver* se torna o *foco do conto*, no qual a natureza contemplada parece estar em êxtase, como a própria natureza da menina na estória.

Saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós. Divertia-se com ver as avelãs do chão não voarem, com inalcançar essas borboletas nunca em buquê nem em botão, e com ignorar se cada uma em seu lugar as plebeinhas flores, princesinhas e incomuns, quando a gente tanto por elas passa. Vinha sobejadamente. (ROSA, 2013, p. 1)

O autor traz uma jovem que se auto apresenta como pronta, que ao passar despercebida no bosque, vai anunciando pelo caminho que é enviada pela mãe à casa da avó, em um lugar distante, para levar mantimentos e que leva consigo cesto, pote e fita verde no cabelo.

Contudo, o pote continha um doce em calda, e o cesto estava vazio, para buscar framboesas, portanto, as framboesas podem representar as experiências colhidas ao longo do percurso da vida. Atravessando o bosque, viu só lenhadores que por lá lenhavam e nenhum lobo, pois os lenhadores o tinham exterminado, desse modo, a menina podia seguir tranquilamente à casa da vovó que a estava esperando acolá, depois daquele moinho.

O encanto da viagem cede lugar ao desencanto, quando Fita-Verde chega à casa da avó e a encontra fraca e moribunda, faz com que acorde para a realidade da morte e para uma tomada de consciência, o que nos leva a pensar sobre o fluxo e o refluxo da vida. O ponto culminante deste

conto fica por conta do final na qual Guimarães Rosa cria um sentido dúbio do que aconteceu, realmente, com a velhinha.

A morte da avó é apresentada como uma experiência de vida que irrompe para a menina em sua simbólica viagem e que sugere o processo de iniciação e de autoconhecimento, pela consciência da perda do primeiro adorno da cabeça, a fita — bem material e simbólico e, pela perda da avó, bem humano e insubstituível, fazendo com que o sentimento do medo, pela primeira vez, leve a menina a um outro plano de suas percepções.

Assim, pode-se dizer que, quando a avó ouve o chamado da neta e diz: – Puxa o ferrolho de pau da porta, entra e abre. Deus te abençoe. (ROSA, 2013, p. 2) sugere ao leitor a abertura e a entrada da menina em outro mundo, do qual ela sairá transformada.

A avó estava na cama e pela primeira vez na vida, Fita-Verde deparou-se com a imagem da velhice escancarada, que se opunha ao desabrochar que estava vivendo.

Pode-se dizer que Fita Verde de Guimarães Rosa, mantém o aspecto corporal, porém, diferencia do conto original, quando fala do **abraço**; a lástima pelo fato **não poder ver mais**; e, sobretudo, o beijo: **os lábios para beijar** estão no lugar dos dentes para comer e, por outro lado, a reação da menina, aqui, é outra: sua perplexidade não é com o tamanho (**como são grandes**), **dos braços, pernas, orelhas, olhos e dentes da avó-lobo** do conto de Perrault, mas a neta foca os vários elementos corporais que indiciam o fim:

os braços são *magros* que não vão poder nunca mais abraçá-la;
os olhos, *fundos e parados* que já não conseguem vê-la;
os lábios são *arroxeados* que não mais poderia beijá-la;
a extensão das *mãos tão trementes*; enfim, todos apontando para a perda definitiva imposta pela morte: *já não, nunca mais*.
A resposta da avó se dá numa dicção cada vez mais frágil, numa gradação, ela murmurou, suspirou e gemeu. ... *Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez ...* e seu desolamento é tamanho que a faz gritar num último apelo à avó: – *Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!* (ROSA, 2013, p. 2)

Ao final, sem a presença da avó, sem sua fita verde e com medo do lobo, Fita-Verde precisará fazer a viagem de volta sozinha e enfrentar seus medos; descobrir seus próprios mecanismos de defesa contra o lobo que lhe causa pavor; recriar seus conceitos; descobrir-se capaz de ser ela mesma, ascendendo assim a um novo estágio de vida.

O conto *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque de Hollanda foi lançado em 1979, trata-se de uma releitura do conto chapeuzinho vermelho com ideologias bem diferentes. O mencionado conto fala de uma menina submissa que vive sob os ditames da sociedade de seu tempo, privando-se de conhecer e vivenciar as experiências próprias da idade por conta do excesso de pudor e proteção dos adultos. Aqui a menina apresenta-se muito medrosa, o que pode ser justificado pelo cenário da época, permeado pela égide da ditadura militar.

Nesta versão, o lobo poderia, inclusive, ser interpretado como a personificação da censura da época. A princípio o lobo causa medo na menina, mas depois passa a ser vencido e ridicularizado por ela. No desenrolar da estória, percebe-se que a menina vai se metamorfoseando no sentido de que ela começa a criar coragem para enfrentar seus medos, o que a leva a ser transformada numa moça, ao final do conto. Ela se torna independente e segura de si, não mais uma menininha amedrontada por tudo. O conto mostra, enfim, uma menina que afrontou as proibições de sua época para ir em busca de construção da própria identidade.

Em *Chapeuzinho Amarelo*, ao contrário das versões dos Grimm e de Perrault, há somente duas personagens: a menina e o lobo. A protagonista tem medo de tudo, principalmente do lobo, figura que não via, mas sabia que ele morava distante, no outro lado de uma montanha. A menina vivia cercada de temores advindos das proibições adultas. Entretanto, no decorrer do conto, ela consegue, paulatinamente, superar seus medos, buscando enfrentar o até então desconhecido, o lobo. Tal fato permite deduzir que ela vai agindo conforme seu desejo de encontrar respostas para suas dúvidas, de libertar-se do enclausuramento em que vive.

O medo que a menina sente ocorre apenas no início do conto, pois logo que conheceu o lobo, ela deixou de sentir medo: “Mas o engraçado é que, assim que encontrou o LOBO, a Chapeuzinho Amarelo foi perdendo aquele medo” (HOLLANDA, 2004, p. 18). O lobo passa a não ser mais objeto de medo da menina e ela deixa de ser uma presa fácil, pois mesmo que ele tente assustá-la, ela não vê mais medo nessa personagem que maltratou as personagens de Perrault e dos Irmãos Grimm.

Quando a imagem do medo finalmente é desconstruída, também se desconstrói a imagem de agressividade do lobo. Ele se transforma em um ser inofensivo que pode ser comido pela menina, pois de LOBO transforma-se em BOLO. “LO-BO LO- BOLO- BO LO- BO- LO- BO LO-BO LO-BO- LO” (HOLLANDA, 2004, p. 12).

A falta de temor chega a ser tanta que a menina, ao final do texto, deixa o lobo chateado e envergonhado por não conseguir amedrontá-la. Nota-se, portanto, que nessa versão a Chapeuzinho tem uma personalidade autônoma, não necessitando receber orientação de adultos para saber defender-se do lobo, pois ela mesma é tão astuta que aprende a driblá-lo sozinha.

A estória chega a assumir um tom engraçado, uma vez que o lobo, ao perceber que a menina não sente medo algum dele, começa a gritar dizendo que é um lobo para tentar causar medo, entretanto, entretanto, ela acaba ficando entediada com tudo isso: “Chapeuzinho, já meio enjoada, com vontade de brincar de outra coisa (...)” (HOLLANDA, 2004, p. 23). Neste fragmento observa-se que a menina está tão destemida em relação ao lobo, que aquela situação de estar frente a frente com ele tentando amedrontá-la não passa de uma brincadeira sem graça que, inclusive, já está deixando-a entediada, querendo mudar de brincadeira.

O ar de brincadeira por parte da menina é tanto que o lobo, ao repetir seu nome insistentemente, no intuito de fazer medo, acaba criando um ambiente ainda mais lúdico para ela; ao ouvir as repetições do nome do lobo, Chapeuzinho percebe logo a musicalidade que está sendo causada: “LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO” (HOLLANDA, 2004, p. 25). Há assim outra brincadeira com as palavras por conta das rimas e do trocadilho entre “bolo de lobo fofo”: “Um bolo de lobo fofo, tremendo que nem pudim, com medo de Chapeuzim.” (HOLLANDA, 2004, p. 26)

O lobo, ao notar que seu nome fez a menina lembrar-se de bolo, passa a ter medo de ser comido. Tal fato remete certo teor de ironia, já que nas versões anteriores deste conto é o lobo que detém o poder da situação causando medo e ameaçando comer a Chapeuzinho.

A menina, que no início do conto tinha medo de tudo, ao final assume o posto de uma pessoa autônoma e destemida. Independente de estar sozinha ou acompanhada, ela cria suas próprias brincadeiras, e os medos que tinha antes, agora ela os transforma em seus companheiros: “Mesmo quando está sozinha, inventa uma brincadeira. E transforma em companheiro cada medo que ela tinha:” (HOLLANDA, 2004, p. 31)

Chapeuzinho agora se mostra uma menina segura de si, capaz de tomar suas próprias decisões e preparada para adentrar o mundo dos adultos. Pelo fato dela apresentar-se apta a resolver as circunstâncias do meio em que vive, nota-se que a menina do início da narrativa agora é substituída por uma mulher.

Para Santos e Gomes (s.d.), pode-se dizer que esse texto de Hollanda dialoga com a ideologia da época da Ditadura, haja vista ter sido escrito neste período de repressão militar, época em que a manifestação de ideias era proibida. Pelo que foi dito, o referido texto defende a liberdade de expressão, a atitude de insubmissão à ordem vigente. Isso é percebido através da mudança de personalidade da Chapeuzinho, que enfrenta seus medos e passa a adquirir autoconfiança.

Na segunda parte do texto é chapeuzinho quem assume o controle de uma situação, até então desconhecida, e por isso, causa muito medo. Pode-se dizer que a menina assume desse modo, um discurso antirrepressão. A metamorfose sofrida por ela retrata uma busca de identidade, o que é próprio do homem moderno, segundo defendem Lukács (2000) e Hall (2005).

De acordo com Hall (2005, p.09), um tipo de mudança estrutural vem alterando as sociedades modernas, o que fragmenta “[...] as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, tinham-nos fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”. Tais transformações estão repercutindo nas identidades pessoais dos indivíduos influenciando na ideia que cada um tem do seu próprio eu; a perda desse sentido de si é denominada deslocamento ou desconcentração do sujeito.

Dialogando com o pensamento de Hall (2005), Lukács (2000) defende que o herói moderno é o indivíduo tentando realizar seu próprio projeto existencial, projeto este que é o resultado da própria escolha individual. No caso da personagem do texto em questão, vê-se que no início ela vivia barrada pelo medo, advindo da repressão dos adultos, de coisas que nem ela mesma sabia se existiam, mas por não saber, preferia esconder-se, fechando-se para as possibilidades.

Aplicando a defesa de Lukács (2000), o projeto existencial da menina em tela, neste caso, passa a ser o enfrentamento de seus temores, que trará como resultado outros projetos como a descoberta do até então desconhecido. Eis que, repentinamente, começa a haver uma mudança em sua personalidade e ela resolve sair em busca de desvendar os mistérios que a assustam. Seu intuito, portanto, é encontrar respostas para suas dúvidas e, conseqüentemente, construir sua identidade.

Em *Chapeuzinho Amarelo*, a busca constante por essa identidade culminou na sua fase adulta, uma vez que segundo Coutinho (2012, p. 224), é possível a infância ser

[...] entendida como um conjunto de qualidades que podem, inclusive, ultrapassar os limites cronológicos dessa fase da vida, inspirando um comportamento de maior abertura com relação ao outro, em pessoas que já penetraram a maturidade.

A menina protagonista surpreende ao final desse conto mostrando-se conhecedora de si; apresenta-se como uma mulher que enfim descobriu sua própria identidade e é capaz de superar seus medos com bastante confiança e ousadia.

4 Considerações finais

O estudo desenvolvido possibilitou compreender que o conceito de infância muda de acordo com o contexto histórico-social em que a criança está inserida. Foi possível perceber também como essas mudanças ocorreram e continuam ocorrendo nos dias atuais; E ainda como isso ficou registrado na arte literária através da representação social que é feita da infância na pós-modernidade .

Inicialmente concebida como um ser sem voz, sem identidade, sem valor afetivo, portanto, sem direitos, a infância representada nos contos *Fita verde no Cabelo: Nova velha estória* e *Chapeuzinho Amarelo* revelam situações sociais bem diferentes. A criança contemporânea desde cedo é estimulada a ocupar um espaço em seu grupo social e nele atuar, apesar de suas peculiaridades. É uma infância reconhecida com direitos, com voz e a quem é atribuída importância, evidenciando o quanto a concepção de infância mudou desde a Idade Média até os tempos atuais.

Referências:

ARIÉS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SANTOS, Leonor Werneck dos. GOMES, Regina. **Chapeuzinho Amarelo: O poder emancipador da palavra**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, [s.d.]. ("Módulo A Cena Escolar Brasileira"). Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/resenhasdelivros/1223432>>. Acesso em: 05 dez. 2013.

COUTINHO, Fernanda. **Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012. v. 01. 273 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Chapeuzinho Amarelo**. Ilustrações de Ziraldo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-moderno**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

LUKÁCS, Georg. O romantismo da desilusão. In: **A teoria do romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 117-138.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social**. Trad. Pedrinho A. Guareschi. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. Tradução de Fernanda Lopes de Almeida. São Paulo: Ática, 2005.

ROSA, João Guimarães. **Fita Verde no Cabelo: Nova Velha Estória**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

STEARNS, Peter N. **A infância**. São Paulo: Contexto, 2006.

**RESGATE E REELABORAÇÃO DE ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS DA CULTURA
PERUANA NA OBRA LITERÁRIA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS *LOS RÍOS
PROFUNDOS***

Autora: Eloiza Bezerra da SILVA
Orientadora: Roseli Barros CUNHA
Universidade Federal do Ceará

Resumo: José María Arguedas (1911-1969), escritor, folclorista e antropólogo, viveu parte de sua infância em uma comunidade indígena. Sua formação acadêmica e experiências de vida contribuíram para sua criação literária, uma vez que a maior preocupação do autor foi apresentar ao leitor uma cultura transculturada. Em *Los ríos profundos* (1958), essa transculturação pode ser percebida na figura do personagem protagonista Ernesto, entendido por muitos críticos como o alterego do autor. Portanto, este trabalho, resultado de uma pesquisa parcial desenvolvida dentro da Bolsa de Iniciação Científica da FUNCAP, sob orientação da profa. Dra. Roseli Cunha, objetiva realizar uma análise interdisciplinar a fim de verificar se a obra resgata e reelabora aspectos antropológicos da cultura peruana. Adotamos uma metodologia de caráter bibliográfico, Rama (1982), Conejo Polar (2002) entre outras leituras, e concluímos que a obra, além de fazer tal resgate, mostra o mestiço como responsável por perpetuar os elementos tradicionais da cultura em meio a um processo de transculturação.

Palavras-chave: Literatura hispano-americana. Crítica literária. Antropologia.

Introdução

As últimas décadas do século XIX foram conturbadas para o Peru que iniciava suas relações capitalistas. Depois de derrotado na Guerra do Pacífico (1879-1883), fora obrigado a ceder parte de seu território ao Chile. As atividades capitalistas despossuíram milhões de indígenas de suas terras. Nesse contexto, surgem vários pensadores questionando os problemas político-sociais que o país enfrentava a fim de tentar compreender os reais motivos que sustentavam o caos trazido pela

modernidade. Não custará para que o índio seja considerado fator constituinte da problemática peruana, como afirma Arguedas no balanço que faz sobre o primeiro período do indigenismo¹⁰² em seu ensaio *Razón de ser del indigenismo en el Perú*: “Se advierte que constituye un problema, pues si comprueba que no puede, ni será posible que siga ocupando la posición social que los intereses del régimen colonial le habían obligado a ocupar.” (1975, p.166)

Manuel González Prada (1844-1918) sustentou que o problema do Peru não se centrava nos índios, mas na minoria branca e *criolla*¹⁰³ que não olhava o interior como futuro da nação. Prada influenciou muitos de seus contemporâneos e afirmou ser o índio o principal elemento que constitui a raiz da nação peruana. Em seu ensaio “Nuestros indios” (1909), faz uma breve análise da situação dos indígenas, denuncia que o sistema a que estes estão submetidos é injusto, pois para ele a república herdou traços feudais, e que os trabalhos nas fazendas eram marcados por abusos. Assim o autor dava início a questões que seriam analisadas por intelectuais indigenistas em diversos âmbitos.

José Carlos Mariátegui (1894-1930), sociólogo e conterrâneo do autor de *Los rios profundos*, após retornar do exílio na Europa, resultado de sua militância política, intensifica seus trabalhos intelectuais e compõe *Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), obra que relata o desenvolvimento histórico do país desde o período incaico ao início do século XX. Possui, sobretudo, temas políticos, econômicos e história da literatura. Nesta obra, o problema do índio é interpretado como consequência da destruição da economia incaica, de caráter socialista, para dar lugar a uma economia feudal constituída de forma escravista por milhões de índios que tiveram suas terras saqueadas; com isso, defenderá Mariátegui que o problema do índio não é, portanto, um problema moral ou cultural, mas está relacionado com posse da terra.

Quienes desde puntos de vista socialistas estudiamos y definimos el problema del indio, empezamos por declarar absolutamente superados los puntos de vista humanitarios o filantrópicos, en que, como una apostólica batalla del padre de Las Casas, se apoyaba la Antigua campaña pro-indígena [...] No nos contentamos con reivindicar el derecho del

¹⁰² Por indigenismo se entende um movimento de protesto social e em defesa do indígena que esteve presente na sociedade e na literatura. Segundo René Pietro, este enfoque “Es este enfoque sobre la injusticia social, la determinación de defender la causa de una raza olvidada, lo que distingue la literatura del Indigenismo de la obra de autores indianistas que escribieron en las décadas centrales del siglo XIX.” (2006, p.161)

¹⁰³ Filhos de europeus [espanhóis] nascidos na América.

índio a la educación, a la cultura, al progreso, al amor y al cielo. Comenzamos por reivindicar, categóricamente, su derecho a la tierra. (MARIÁTEGUI, p.166, 1928)

Na literatura, Clorinda Matto de Turner (1852-1909) foi considerada a pioneira indigenista com sua trilogia *Aves sin nido* (1889), denunciando a opressão aristocrática local que submetia aos nativos a um regime feudal. A problemática indígena em Turner não é diferente das reivindicações de Prada porta-voz da ideologia de caráter socialista, pela luta da inserção do índio no âmbito nacional. As concepções socialistas não seriam menos importante para José María Arguedas (1911-1969), porém, ao analisar a situação do índio no contexto nacional, reclamaria uma valorização por sua cultura, considerava que não bastaria sua inserção social se sua cultura não fosse valorizada, questão que marcaria a identidade de um povo, com isso, Arguedas se distinguiria de seus antecessores sendo o maior expoente da terceira fase do indigenismo. Teve na antropologia um suporte para seu fazer literário, incluiu em suas ficções trechos de seus ensaios científicos na tentativa de aproximar seu leitor ao mundo andino e a uma cultura transculturada¹⁰⁴ composta por elementos da cultura incaica e hispânica. Sua vida em uma comunidade indígena e seu conhecimento científico contribuiu para a escrita de diversos artigos sobre a cultura índia. Escreveu sobre folclore, coletou e traduziu poemas, contos e lendas quéchuas.

As contribuições de Arguedas

Entre outras atividades de renome, Arguedas foi chefe de seção de folclore e Belas Artes do Ministério da Educação do Peru (1947- 1953), chefe do Instituto de Estudos Etnológicos do Museu da Cultura Peruana (1953-1957) e diretor do Museu Nacional da História (1964-1966). Embora sua produção intelectual no âmbito da sociologia esteja pautada em representações em dois polos, – no social, senhores e índios; no geográfico, costa e serra; no linguístico, espanhol e quéchuas – o autor se distancia de outros representantes indigenistas, pois apresenta ao seu leitor um índio protagonista de uma cultura em que os valores morais e culturais são bem singulares. Em sua literatura está

¹⁰⁴ As fases do processo de uma cultura à outra, este, não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, como sugere o sentido estreito do vocábulo anglo-saxão, aculturação, mas implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial desculturação, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação. Toda fase do processo, em seu conjunto, é transculturação.” (ORTIZ, 1983, p.90) –Tradução nossa.

refletida, ademais da sua visão científica “ocidental”, a visão de um antropólogo que por vezes não se distancia do objeto de análise, como fica claro em seus estudos sobre Puquio na metade do século XX sob o título *Puquio, una cultura en proceso de cambio. La religió local*, 1956. Nesta investigação de caráter etnográfico, na transição do penúltimo ao último parágrafo, o autor “se oculta” como antropólogo e se revela como um membro comum da comunidade cultural fazendo testemunho de fé da sua cultura.

Não nos interessa nesse artigo investigar a intenção do autor ao alternar tais vozes, se o faz de forma consciente e objetiva, portanto, com um fim determinado de concretizar a inteligibilidade de compreensão do discurso científico por parte de seus leitores, e corroborando-o por meio do discurso de partícipe da sociedade que estuda ou se realiza uma escrita livre, o que representaria sua “subjetividade transculturada.” Tais pressupostos podem estar a cargo de futuros pesquisadores. Portanto, nosso interesse é apresentar dados que evidenciem os aspectos antropológicos, como são reelaborados em sua obra literária e se tais evidências confluem com seus escritos antropológicos, que são definidos por Rama no prólogo de *Formación de una cultura Nacional Indoamericana* (1989):

... un conjunto de ensayos de antropología cultural, los cuales rotan obsesivamente sobre ese tema capital de América Latina que es la formación de una cultura propia, mestiza y original, en que se revele la identidad profunda de sus pueblos.

Sua criação literária não procura apenas afirmar a presença mútua dos símbolos culturais de culturas diferentes, é resultado da tentativa de equilíbrio de ditos símbolos em sua cultura, o que configura para o crítico uruguaio uma transculturação narrativa¹⁰⁵, a consciência dessa união no âmbito cultural seria a principal ferramenta de autoafirmação do homem andino e sem sentido maior, “el hombre lationoamericano” e isso não mudaria somente a realidade exterior, mas até a concepção de alguém sobre si mesmo:

Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos”. (ARGUEDAS, p.71, 1996)

¹⁰⁵ Ángel Rama, a partir das ideias desenvolvidas pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, em “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”(1940), incorporou o termo transculturação aos estudos literários e formula o conceito de transculturação narrativa.

Discordará Conejo Polar em seu ensaio “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas” desde um ponto de vista ideológico da concepção de transculturação, designação proposta *a priori* pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz e levado ao âmbito literário pelo crítico uruguaio:

Añado que —pese a mi irrestricto respeto por Ángel Rama— la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje. Después de todo el símbolo del “ajiaco” de Fernando Ortiz que reasume Rama bien puede ser el emblema mayor de la falaz armonía en la que habría concluido un proceso múltiple de mixturación. Aclaro que en modo alguno desconozco las obvias o subterráneas relaciones que se dan entre los diversos estratos socio-culturales de América Latina; lo que objeto es la interpretación según la cual todo habría quedado armonizado dentro de espacios apacibles y amenos (y por cierto hechizos), de nuestra América.(2002, p.1)

Por mais que os críticos discordem das concepções ideológicas do termo e suas acepções de estudos críticos da literatura hispano-americana, parece haver uma concordância de que as histórias de Arguedas surgem em grande parte de suas experiências de vida, principalmente do tempo em que viveu com indígenas durante a infância. Levará para suas ficções o complexo cultural do mundo andino no qual estava imerso sem que estivesse segregado das categorias culturais hispânicas. Por meio da antropologia resgatará e dará voz a uma realidade que lhe dá sentido a vida e convence o mais cético de que sua intenção não parte de uma visão etnocêntrica, mas de uma tentativa de se auto-afirmar como um ser cultural. Nessa tentativa andarás em dois mundos sem de fato encontrar-se por completo em um deles.

Los ríos profundos

Em *Los ríos profundos* (1958), as referências biográficas encontradas são narradas desde a percepção de um menino (Ernesto) que vive em dois mundos, aparentemente transculturados. Os elementos culturais encontrados na obra são apresentados em vários momentos por explicações de outro narrador (antropólogo). O mesmo tenta criar um espaço único em que o leitor identifique antecipadamente elementos desconhecidos em sua cultura. Após o conhecimento de tais elementos, o leitor consegue adentrar ao mundo do outro e a narrativa ganha maior dinamicidade. Uma maior compreensão será possível se tal leitor for partícipe (de alguma forma) de umas das culturas primárias do feito transculturador. A impossibilidade de um leitor oriental, por exemplo, se acercar

à “realidade” da narrativa em questão já o colocaria em certo distanciamento das intenções do autor, que, neste caso, descreve as particularidades da cultura indígena em suas concepções míticas, em uma língua ocidental, é conhecedor e participante de ambas as culturas e sabe, pelo menos em alguns aspectos, desenvolver mecanismos que aproximem o leitor a sua escrita transculturada, a compreender os elementos culturais e a assimilá-los dentro dos limites de apreensão a que a sua cultura lhe permite, pois a possibilidade de transmissão e apreensão por completo não é possível, visto que ambos não compartilham o todo cultural. Nesse contexto, a tradução cobra seu lugar como mediadora na compreensão dos aspectos culturais, ainda que seja a nível linguístico.

A voz do narrador personagem se alterna com a voz do narrador antropólogo mostrando o esforço do autor por tentar compreender a realidade peruana e transmiti-la da maneira mais fiel ao seu leitor. Memória, conhecimento científico, suas experiências, desejos por fazer um resgate dos valores morais e culturais de seu povo através da literatura são, portanto, enfoques de criação literária em Arguedas e que o distancia dos indigenistas tradicionais. Sua proposta o diferencia, por exemplo, de seu conterrâneo José Carlos Mariátegui (1894-1930), expoente da segunda fase indigenista, pois a importância dos valores culturais é para aquele a base da identidade de um povo. Em vista disso, não seria olhando exclusivamente para os aspectos socioeconômicos como enfatizavam os representantes do indigenismo social ou para o passado incaico como valorizavam os intelectuais da primeira fase indigenista que a realidade peruana poderia ser modificada.

Com sensibilidade e interesse pela cultura mestiça, Arguedas construiu imagens da realidade social peruana sem que antes tenha estudado quaisquer aspectos das ciências sociais, em 1931 ingressou na Universidad Nacional Mayor de San Marcos, estudou Letras e se especializou como etnólogo. Desde o início de seu projeto como escritor, lutou contra tudo que renega ao andino, os reflexos de sua vida, bem como sua formação acadêmica literária, a peculiaridade com o uso da língua o favoreceram na construção de uma narrativa tão singular que revelam seu projeto intelectual, conforme Rama (1989), no prólogo de *Formación de una cultura nacional indoamericana* não é um projeto fragmentado, mas uma “construcción de una tarea intelectual como una totalidad de significación. Esta se vierte a través de una pluralidad de canales, entre los que podemos reconocer al menos tres, para hablar así de José María Arguedas escritor, folklorista, etnólogo” (1975, p. IX).

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitantes feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. (ARGUEDAS, p.1, 1968).

Resgate Antropológico

A busca pelo resgate dos elementos da cultura índia constituintes de forma concomitante com os elementos da cultura ocidental representa o projeto intelectual do autor por fazer reconhecer uma cultura mestiça e sua permanência ante ao rápido processo de modernização do país que consigo trazia uma fragmentação e possibilidades de aculturação das comunidades indígenas. Seus estudos antropológicos sobre literatura oral indígena, costumes, mitos, lendas projetaram a convicção do escritor antropólogo e que por essa vertente antropológico-literária apresentaria os verdadeiros elementos mundo índio. “Tales elementos componían una cultura viviente y actual y nada justificaba cancelarla en beneficio de la idealización de un pasado desaparecido. (RAMA,1989, p.XIX).

Entretanto, a cosmovisão arguediana não tem sido compreendida pelos críticos de sua obra¹⁰⁶, sob uma visão positivista tentam defini-la como retrógrada ou sendo resultado dos conflitos interiores do autor. Sua visão profunda da concepção do cosmo andino fica retratada em um dos capítulos mais notáveis de *Los ríos profundos* (1958), o capítulo sexto. Ao iniciar a leitura desse capítulo, o leitor inicia uma espécie de passeio cultural conduzido pelo narrador, que já não é o mesmo que conta outros fatos narrados nos capítulos anteriores. Uma longa explicação etimológica sobre o sufixo formador da palavra *zumbayllu*, que dá título ao referido capítulo, quebra a “superficialidade” textual, e conduz ao leitor ao mais profundo da cultura indígena. Em uma leitura atenta, o leitor percebe o empenho do autor por resgatar desde um ponto de vista filológico o significado da palavra e sua importância dentro da dita cultura. Através da língua espanhola, apresenta um mundo mítico, como uma espécie de tradução dos elementos culturais; com isso, preserva uma identidade que não é somente sua, mas de um povo.

¹⁰⁶ Leer cabalmente *Los ríos profundos* y, en general, las narraciones de José María Arguedas implica evitar una serie de errores y confusiones, bastante frecuentes en la bibliografía existente, incluyendo a casi todos los estudiosos dignos de relieve, ya que éstos aportan luces en determinados asuntos, pero en otros siembran apreciaciones descaminadas. Felizmente, dicha bibliografía crece continuamente, en cantidad y calidad” (González Vigil p.11)

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los *illas*, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz *illa* tiene el parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu*. (ARGUEDAS, 1996, p.72)

Após a explicação sobre o sufixo quéchua (*Yllu*), o autor segue a narrativa mais especificamente para tratar do *zumbayllu*, que dentro do mundo do personagem Ernesto, seria ainda desconhecido, entretanto, a terminação lhe trazia lembranças. “¿Qué podía ser el zumbayllu? ¿Qué podía nombrar esta palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos?” (p.75). Ernesto, no momento que se interroga sobre o que seria o *zumbayllu*, estava impossibilitado de vê-lo devido ao aglomerado que seus amigos faziam próximo a Antero, dono do *zumbayllu*. Por isso, apenas conseguia ouvir o objeto e fazer associações por meio das lembranças ao significado da palavra com outras da mesma terminação. O *zumbayllu*, que para a cultura ocidental seria um simples brinquedo conhecido como pião, para Ernesto simboliza algo mágico, e seu canto “se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes del abismo.” (p.77) Um símbolo que expressa um resgate vital comportando a complexidade cósmica representada no humano e no divino, e que tem como plano de fundo a natureza como mediadora no equilíbrio espiritual do homem.

O *tankayllu*, espécie de moscardo grande, que sugere formar parte da harmonia homem e natureza sofre uma rejeição por parte dos indígenas, uma possível “transferência” da crença ocidental sobre os males que representam alguns insetos. “Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados”. (p.76). A afirmação de que o *tankayllu* é um ser inofensivo, promove uma ideia de participação de dois mundos por parte do narrador antropólogo. Este evoca à narrativa informações técnicas sobre o que apresenta, entretanto, faz a defesa do inseto como uma das crianças que correm para caçá-lo e beber do seu mel que os protege contra o rancor e a melancolia. (p.73). As perguntas sobre o inseto, mais demonstram uma admiração do narrador (antropólogo) por um ser mágico que propriamente um desconhecimento, tal admiração nos é

apresenta em uma voz híbrida que resgata um passado de um narrador que recorda os feitos de sua infância, e nos momento de explicações de caráter mais científico amplia sua compreensão e apreensão do mundo em que vive e estuda através do mágico, fonte inspiradora de sua escrita. “¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico.”¹⁰⁷

Recordaba también el verdadero tankayllu, el insecto volador que perseguíamos entre los arbustos floridos de abril y mayo. Pensaba en los blancos pinkuyllus que había oído tocar en los pueblos del sur. Los pinkuyllus traían a la memoria la voz de los wak'rapukus, ¿y de qué modo la voz de los pinkuyllus y wak'rapukus es semejante al extenso mugido con que los toros encelados se desafían a través de los montes y los ríos! (1996, p. 76)

O sagrado representado pelo *zumbayllu* mostra-se como representante maior do mágico andino, e em caráter mais específico, o encontro idenitário de um indivíduo que não se sente como integrante de um grupo social, todavia, carrega em si os traços de ambas culturas, sendo participante em algum momento de um dos meios que o exclui. A questão fica clara no final do romance quando Ernesto, narrador personagem, na tentativa de devolver o “pião” a Antero, afirma que por meio do brinquedo ele pertence à Abancay. Ou seja, sua condição de estrangeiro já não é aceita por si e por alguns integrantes de seu grupo. “_ ¡ Zumbayllero de nacimiento ! _ Afirmó el “Candela”. _ ¡ Como yo, zumbayllero!

Conclusão

Os elementos culturais expostos na obra por meio de um discurso híbrido apresentam a preocupação do autor por apresentar uma cultura mestiça fruto da valorização da tradição milenar incaica reelaborada após a chegada dos europeus. Ernesto é o porta-voz da mestiçagem e guardião dos valores de sua cultura ante a imposição cultural dos possíveis processos de aculturação. É, portanto, um paradigma do que se espera para América Latina ante o poder global.

Bibliografia:

ARGUEDAS, José María. **Los ríos profundos**. Edição Ricardo González. Madrid: Cátedra, 1998, p. 462.

¹⁰⁷ Pronunciado na entrega do premio “ Inca Garcilaso de la Vega” em outubro de 1968. Texto completo disponível em: <http://servindi.org/actualidad/3252>

_____. **Los ríos profundos**. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 254.

_____. **Formación de una cultura nacional indoamericana**. Seleção e prólogo Ángel Rama. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1989, 5 edição, p. 197.

CORNEJO-POLAR, Antonio. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. **Revista Iberoamericana**, vol. LXVII, nº 200-201, p. 867-870, jul.- dic. 2002.

_____. **Escribir en el aire – Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**, Lima: Horizonte, 1994a, p. 245.

Cunha, Roseli Barros. **Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama**, São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2007, p. 422.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007, p. 470.

RAMA, Ángel. La construcción de una literatura. In: ANTELO, Raúl (Org.). **Antonio Candido y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001, p. 21-34.

RESIDUALIDADE EM “A FEITICEIRA”, DE INGLÊS DE SOUSA

Romildo Biar MONTEIRO¹⁰⁸
Francisca Yorranna da SILVA¹⁰⁹
Elizabeth Dias MARTINS¹¹⁰
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este trabalho analisa os *resíduos* medievais da bruxaria presentes no conto “A feiticeira” (1893), de Inglês de Sousa, mormente quanto à personagem Maria Mucoim, que segundo a crença popular seria bruxa, numa *mentalidade* próxima daquela mística da Idade Média. Para tanto, pautamo-nos na Teoria da Residualidade, proposta teórico-investigativa desenvolvida por Roberto Pontes, da Universidade Federal do Ceará, que se baseia no princípio de que toda cultura contém *resíduos* de outros tempos e espaços. Nessa perspectiva, trabalhamos com os conceitos de *resíduo*, *mentalidade*, *hibridação cultural* e *cristalização*. De acordo com a *mentalidade* punitiva da Idade Média, a figura da bruxa é aquela a qual se atribuiu o maior grau de aproximação com as artes diabólicas, pelo contato com o demônio de que a acusavam. Conforme o *imaginário* medieval, elas eram capazes de executar encantamentos em ritos e em cerimônias nos quais comungariam com o próprio Diabo. Se, na História, pessoas acusadas de bruxaria foram queimadas, torturadas e mortas pela força inquisitorial; a literatura, por sua vez, recolhe junto ao repertório tradicional a representação da bruxa de forma *residualizada*, para conceber personagens que permeiam inúmeros textos de diversos gêneros literários. Enfim, nosso trabalho intenta apontar, pelo viés da *residualidade*, a existência da *mentalidade* dos bruxedos no conto de Inglês de Sousa.

Palavras-chave: Residualidade. Mentalidade. Cristalização. Feiticeira. Bruxa.

1 Introdução

Herculano Marcos Inglês de Sousa nasceu em Óbidos, no Pará, em 28 de dezembro de 1853 e faleceu no Rio de Janeiro em 1918. Introduziu o Naturalismo no Brasil, mas seus romances

¹⁰⁸Graduando do Curso de Letras da UFC, bolsista de Iniciação Científica CNPq – PIBIC 2013/2014. romildobiar@gmail.com

¹⁰⁹Graduanda do Curso de Letras da UFC, bolsista de Iniciação Acadêmica UFC – 2013.

¹¹⁰Crítica e ensaísta. Doutora em Letras pela PUC - Rio. Professora Adjunta do Departamento de Literatura e do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

iniciais não obtiveram repercussão. Tornou-se notório com *O missionário* (1891), que, como toda sua obra, manifesta a influência de Émile Zola.

De sua produção literária temos *O cacaulista*(1876); *História de um pescador*(1876); *O coronel sangrado*(1877); *O missionário* (1891) e *Contos amazônicos* (1893). Desse último extraímos o conto “A feiticeira”, objeto de nosso estudo.

No seu livro de contos, *Contos Amazônicos* (1892), mesmo contrariando a estética naturalista, faz uso dos mitos e símbolos presentes no imaginário daquele povo, para de maneira clara e concisa falar do homem amazônico, vítima de uma sociedade rural, visto que o conto se passa no século XIX, todavia, a sociedade ribeirinha que é descrita pouco se modificou, o homem que lá vive nos dias de hoje, ainda é o mesmo que luta diariamente pela sobrevivência, que continua a ser tecnologicamente desfavorecido, e principalmente, que continua a ser vítima do descaso do governo.

O livro é composto de nove narrativas curtas, nelas podemos notar o tom determinista do naturalismo, como é o caso de “O Voluntário”, assim também o tom panfletário em algumas ocasiões, contudo, sem dúvida, é o maravilhoso que mais chama atenção nos seus contos, nosso trabalho se propõe a mostrar essa característica no conto “A feiticeira”, tomando por base uma perspectiva *residual* da *mentalidade* medieval sobre bruxaria.

Em “*A feiticeira*”, o clima constitutivo da narrativa gira em torno do tenente Antonio de Sousa, cético que se orgulha de não compactuar com as crendices do povo, e seu encontro com uma bruxa de verdade, a Maria Mucoim:

O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres. Costumava dizer que isso de almas do outro mundo era uma grande mentira, que só os tolos temem o lobisomem e feiticeiras. (SOUSA, 2004, p.25).

A sua descrença em tudo que estava ligado ao sobrenatural, faz com que o jovem chegue a caçoar da feiticeira e até mesmo, ir a casa dela e confrontá-la, sendo em seguida vítima de seus poderes mágicos, pois à Mucoim é atribuído o poder de inundar a cidade. O desfecho do conto se dá quando o tenente, procurando salvar-se da inundação, busca abrigo numa canoa, que tem como única tripulante Maria Mucoim.

2. Acerca da Teoria da Residualidade

Na busca de compreender como a *mentalidade* medieval acerca do *imaginário* das bruxas manifesta-se ativamente no conto “*A feiticeira*”, de Inglês de Sousa, faremos uso da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, proposta teórico-investigativa alvitrada por Roberto Pontes¹¹¹, que pode ser sintetizada no axioma: “Na cultura e na literatura nada é original, tudo é *residual*”. (PONTES, s/d, p.01).

A *Teoria da Residualidade* procura comprovar a função do *imaginário* popular no fazer literário, ao revelar *substratos mentais* que foram ao longo do tempo incorporados, e que são utilizados pelo autor na criação do texto literário, lapidando esses *sedimentos* num processo de *cristalização*, como tentaremos mostrar em “*A feiticeira*”. Ela diz respeito ao *resíduo*, isto é, “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra” (PONTES, 2006, p. 08).

O termo *residualidade* foi utilizado a partir de uma nova perspectiva por Roberto Pontes, na obra intitulada *Literatura insubmissa afrobrasilusa* (1999), como nos fica afirmado pelo teórico. Podemos também citar um trecho em que a pesquisadora Elizabeth Dias Martins disserta a respeito do termo:

A residualidade se caracteriza por aquilo que resta, que remanesce de um tempo em outro, podendo significar a presença de *atitudes mentais* arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos *resíduos* indicadores de futuro. Este último é o caso de artistas que, independente da estética à qual pertençam, incluem em suas obras uma linguagem precursora, sendo por isso comumente considerados artistas “*avant la lettre*”. Mas a *residualidade* não se restringe ao fator tempo; abrange igualmente a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a *hibridação cultural* no que toca a crenças e costumes. (MARTINS, 2003, p. 518)

É preciso compreender como o *resíduo* se mantém vivo. Nesse sentido, podemos pensar que essa conservação se dá através de dois processos: *hibridação cultural* e *cristalização*. Em que o primeiro, ocorre quando há união de duas ou mais culturas, como no Brasil, em que podemos facilmente apreender *resíduos* derivados das culturas portuguesa, indígena e africana. Como podemos perceber no excerto abaixo:

Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados, e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península

¹¹¹ Poeta, crítico e ensaísta. Doutor em Literatura pela PUC - Rio. Professor do Departamento de Literatura e do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homes trouxeram gravados na memória os que divulgavam pela reprodução oral das narrativas em verso. (PONTES, 1999b, p. 01).

Ou seja, a *hibridação cultural* é a combinação de diferentes formas, que ao final emerge como um novo elemento. No caso do repertório cultural brasileiro, este é formado por elementos de caráter *afrobrasílico*¹¹².

E a *cristalização*, é o processo de lapidação pelo qual determinado sedimento cultural passa, adaptando-se ao novo clima, a nova realidade, ou seja, cristalizando-se. Entretanto, o que permanece não é algo estático, mas sim, que está em constante transformação. O *remanescente* desse procedimento é o *resíduo*, não um objeto melhorado, e sim, que ao passar por um refinamento conserva-se vivo no presente, sob um novo aspecto, mantendo sua essência.

Mas, será possível afirmar, no que toca a crença das bruxas, que no Brasil existam *resíduos* da *mentalidade* medieval, considerando que não tivemos Idade Média? Podemos asseverar que sim. E isso se deve ao processo de colonização, em que no “prolongamento modificado do imaginário europeu, o Brasil passava também a ser prolongamento da Metrópole, conforme avançava o processo colonizatório. Tudo que lá existe, existe aqui, mas de forma específica.” (SOUZA, 2002, p. 31). Podemos ainda considerar o pensamento de Massaud Moisés: “com a colonização, veio-nos a Idade Média, em vez da Renascença foram os padrões medievais que nos moldaram como povo e cultura.” (MOISÉS *apud* MARTINS, 2007, p. 275)

Com base nos conceitos aqui descritos, buscaremos assinalar como “*A feiticeira*”, proveniente do ambiente amazônico do final do século XIX, apresenta *resíduos* da *mentalidade* acerca da bruxaria própria do medievo, especificamente na figura da personagem Maria Mucoim.

3. O imaginário da bruxa

O período denominado de Idade Média encarna um momento da História em que o forte sentimento religioso e a imaginação constituíam a coluna da compreensão humana acerca de si e do universo. Esses indivíduos encontravam-se necessitados de princípios científicos, até então, escassos, pois, na tentativa de encontrar respostas como: quem eu sou? Para onde vou? Esses

¹¹²Termo cunhado por Roberto Pontes que “se originou da compreensão de que a identidade nacional de cada povo se dá após uma transfusão de resíduos culturais” (MARTINS, 1999, p. 59).

indivíduos do medievo encontravam-se mergulhados numa diversificada gama de crenças que pudessem explicar a realidade circundante. Na época medieval, tudo era possível, isto é, a mentalidade do homem mediévico aceitava que acontecimentos sobrenaturais pudessem ocorrer, porque “a descrença não fazia parte do universo mental do homem de então”(FEBVRE, 2009, p. 39). Nesse sentido a existência das bruxas era facilmente aceitável.

A crença em bruxas é um fenômeno cultural de cunho universal. Essas figuras aparecem sob variados nomes no *imaginário* de diversos povos e com poucas variações das características a elas atribuídas. Alguns estudiosos, entretanto, diferenciam feitiçaria e bruxaria. Tomemos o exemplo de Russell¹¹³, que dá visão à feitiçaria como uma prática vinculada às credences e superstições, bem como, as práticas de curas mágicas que tinham grande importância nas culturas primitivas. Enquanto isso, a bruxaria seria uma espécie de culto em que havia *a priori* um pacto demoníaco, representando um grande mal.

A partogênese da bruxaria ainda é uma discussão que produz controvérsias. O vocábulo bruxaria surge pela primeira vez no ano de 589, no ambiente agrário, ficando habitualmente localizada no espaço rural, como podemos entender a partir da afirmação do pensamento de Nogueira: “A irrupção da bruxaria se dá no meio rural fundamentalmente, onde a presença de antigas tradições e a ausência da tutela ortodoxa lhe permite exercer as suas atividades, se não maléficadas ao menos mágicas.” (NOGUEIRA, 2004, p. 61).

É nos meados do século XI, que a imagem da bruxa começa a habitar o *imaginário* europeu, e a aversão pelas mulheres, assim como o rígido controle sexual, traz à tona uma figura mitológica que voa pelos céus à noite, revivendo o mito de mulheres que compactuavam com o demônio.

Largamente difundida por todo o ocidente cristão, a bruxaria a partir desse instante passa a ser vinculada à imagem do Diabo, inimigo do cristianismo e de Deus, pois, “na esfera divina, não existe Deus sem Diabo” (SOUZA, 2002, p. 29). Assim sendo, o cristianismo anunciava o Diabo como àquele que busca retirar as almas da presença de Deus para tragá-las ao inferno.

Ao contrário do que se imagina a grande época de caça às bruxas não foi a Idade Média. O período de caça literal às bruxas foi do século XV ao XVII e culminou com a crise religiosa. Ora, nem todos se sentiam seguros quanto aos caminhos da fé no período reformista. A perseguição às

¹¹³RUSSELL, Jeffrey B. *História da Feitiçaria*. Rio de Janeiro: Campus, 1993.

bruxas muitas vezes foi empreendida pelo Estado, sendo caçadas tanto por católicos como por protestantes.

O *imaginário* alusivo às bruxas está intrinsecamente anexado aos inúmeros processos inquisitoriais, em que pessoas acusadas de bruxaria, adivinhação, e outras ações maléficas agregadas às entidades demoníacas eram torturadas, queimadas e mortas. Os inquisidores praticavam uma violência legalizada, que beirava a insanidade.

Idealmente, o que a Inquisição deseja era salvar o herege, seguindo uma lógica irrefreável. Até o último momento, até o último segundo precedente à execução, espera-se do herege que confesse seu erro, que se reconheça em erro. Não deixará de morrer, mas ganhará a salvação. O suplício sofrimento na terra permite então que ele evite o inferno e alcance, após a dose necessária de purgatório, o grande corpo da Cristandade celeste. (LE GOFF, 2006, p. 167)

Entretanto, por mais horrível que essas ações pareçam, é indispensável considerar a *mentalidade* da época, impregnada de elementos medievais, tal como o profundo sentimento cristão. A Bíblia contém diversas histórias relativas a pessoas lançadas em fornalhas, cova de leões e barrigas de grandes peixes, e por terem fé em Deus, sobreviveram sem sofrimento. Portanto, tornava-se viável acreditar que os indivíduos torturados pela Inquisição só sofreriam se não possuíssem a fé cristã, e se estivessem comungados com o Diabo. Sendo assim, não é de admirar que os torturados confessassem supostos pactos diabólicos.

Há ainda outro aspecto que permeia o *imaginário* da bruxaria – o Sabá. Bruxas e feiticeiras reuniam-se à noite, em lugares ermos e sombrios, em ambiente campestre ou montanhoso. Em determinadas ocasiões poderiam chegar voando em bastões ou vassouras; em outras poderiam montar seres bestiais ou estarem metamorfoseadas em animais. O principal ato era o de abandonar a fé cristã e comungar com o Diabo. Este é, *grosso modo*, uma reunião do sabá. Podemos acrescentar outros aspectos do Sabá, pois a este cerimonial “seguiam-se banquetes, danças, orgias sexuais. Antes de voltar para casa, bruxas e feiticeiros recebiam unguentos maléficos, produzidos com gordura de crianças e outros ingredientes.” (GINZBURG, 2007, p. 09).

Agora, como o perfil da bruxa *crystalizou-se* no *imaginário* brasileiro? Para respondermos a este questionamento temos de nos reportar ao período de colonização do Brasil. Não foi apenas a Europa que assistiu a perseguição às bruxas. Feiticeiras passaram a circular no seio do sistema colonial. “Grande parte destas incursas no crime de feitiçaria eram degredadas para o Brasil,

notadamente no século XVII” (SOUZA, 2002, p. 191). E nos três primeiros séculos de existência da Colônia, “fundiram-se mitos, tradições europeias seculares e o universo cultural dos ameríndios e africanos.” (SOUZA, 2002, p. 85).

Percebemos aqui, o caráter híbrido e *residual* da bruxaria em solo brasileiro, enquanto reflexo do *imaginário* proveniente da Península Ibérica, que trazida até nós pelos portugueses, teve aqui uma mistura com os costumes e crenças dos colonos, indígenas e africanos.

4. Maria Mucoim, a bruxa

Não podemos negar a contribuição dos contos de fadas no que tange a caracterização maléfica da bruxa na literatura. Senhoras de meia idade, de aspecto horrível, desprovidas de dentes, donas de narizes tortos e verrugas, vestidas de preto e um andar manco – é aproximadamente assim que seu perfil é traçado nos inúmeros enredos de histórias infantis. Faz-se necessário, entretanto, esclarecer que essa caracterização não é apenas presente na literatura, sendo identificável também na História, como revela Barros: “No início as acusações foram dirigidas a mulheres feias, velhas rudes, analfabetas e pobres, justamente as que correspondiam ao estereótipo da mulher maligna e que condizia com a função da bruxa” (BARROS, 2002, p. 357-358).

Em “A feiticeira”, Maria Mucoim é tida como uma bruxa. Aos poucos vamos recolhendo subsídios que nos fazem pensar em elementos provenientes da *mentalidade* medieval referentes ao *imaginário* das bruxas e feiticeiras. A velha Maria Mucoim nos é apresentada como “uma velhinha magra, alquebrada, comuns olhos pequenos, de olhar sinistro, as maçãs do rosto muito salientes, a boca negra, que quando se abria num sorriso horroroso, deixava ver um dente, um só! Comprido e escuro.” (SOUSA, 2004, p. 29). Desse modo, o semblante da personagem revela uma relação *residual* com a feição da bruxa europeia.

Os diversos manuais da inquisição, entre eles, o famoso *Malleus Maleficarum*, alertavam que a bruxa compartilhava um pacto com o Diabo, em que passava a ser sua serva e com o qual, mantinha por vezes relações sexuais. Tais crenças foram alimentadas pela Igreja, disseminando medo nas comunidades e levantando suspeitas contra determinadas pessoas.

O que nos chama atenção é que essas ações próprias do âmbito mediévico persistem vivas de modo *residual*. Maria Mucoim é acusada de ser bruxa, e “Quem não reconhece à primeira vista

essas criaturas malditas que fazem pacto com o inimigo e vivem de suas sortes más, permitidas por Deus para castigo dos nossos pecados?” (SOUSA, 2004, p. 39). É necessário perceber que o pacto com o Diabo é apresentado e as acusações de bruxaria eram compartilhadas pela credence popular.

Inúmeros são os relatos pertinentes ao pacto demoníaco e principalmente os que aludem às reuniões do Sabá. O historiador Carlos Ginzburg, no livro *História Noturna*, assegura-nos que por mais de três séculos por toda a Europa, tanto homens como mulheres por meio de tortura confessavam terem participado dessas reuniões. Encontros que aconteciam em lugares afastados e durante a noite.

No conto, além da acusação de bruxaria, lançada à velha, há também de forma sutil um *resíduo* do Sabá europeu, pois:

Já ouve quem visse, ao clarão de um grande incêndio que iluminava a tapera, a Maria Mucoim dançando sobre a cumeeira danças diabólicas, abraçada a um bode negro, coberto com um chapéu de três bicos, tal qual como ultimamente usava o defunto padre. Alguém, ao passar por ali a desoras, ouviu o triste piar do murucututu, ao passo que o sufocava um forte cheiro de enxofre. Alguns homens respeitáveis que por acaso se acharam nos arredores da habitação maldita, depois de noite fechada, sentiram tremer a terra sob os seus pés e ouviram a feiticeira berrar como uma cabra. (SOUSA, 2004, p. 33-4).

Não obstante esses aspectos, encontramos um afastamento do agrupamento social, uma ação tida como típica das pessoas envolvidas com bruxaria. Essas pessoas viviam em sua maioria, isoladas, habitando próximo a florestas, muitas vezes em pequenos casebres, devido à posição social. Esse ambiente *crystalizou-se* no conto, em que encontramos Maria Mucoim, habitando uma cabana miserável, “situada entre terras incultas nos confins dos cacauais da margem esquerda. E segundo dizem, um sítio horrendo e bem próprio de quem o habita” (SOUSA, 2004, p. 33), no qual “se passavam as cenas estranhas que firmaram a antiga reputação da caseira do vigário.” (SOUSA, 2004, p. 33).

O pensamento medieval de que a bruxa era capaz de causar mal aos outros através de feitiços sobreviveu, sendo esse *resíduo* suscetível de verificação no conto em análise, pois, a “tapuia retirou-se para o Paranamiri, onde, em vez de cogitar em purgar os seus grandes pecados, começou a exercer o hediondo ofício.” (SOUSA, 2004, p. 30) Este ‘hediondo ofício’ pode ser caracterizado pelas acusações de que as bruxas causavam desastres naturais, traziam pragas, cometiam infanticídios, faziam pacto com o demônio, praticavam os *sabbats*, entre outras ações a elas atribuídas.

Podemos visualizar no conto o processo de *cristalização*, isto é, o processo de lapidação e aclimação do *resíduo* a nova realidade, no excerto que se segue:

Era um quarto singular o quarto de dormir de Maria Mucoim. Ao fundo uma rede rota e suja; a um canto um montão de ossos humanos, pousada nos punhos da rede uma coruja, branca como algodão, parecia dormir; e ao pé dela um gato preto descansava em uma cama de palhas de milho. Sobre um banco rústico estavam várias panelas de forma estranha, e das traves do teto pendiam cuiambucas rachadas, donde escorria um líquido vermelho parecendo sangue. Um enorme urubu, preso por uma embira ao esteio central do quarto, tentava picar um grande bode, preto e barbado, que passeava solto, como se fora o dono da casa (SOUSA, 2004, p.43-44).

Vemos aqui, toda uma fauna intrinsecamente ligada ao oculto, ao mistério, aos maus agouros, além de elementos típicos da bruxaria, tais como: o gato e o bode. Todavia, o urubu, certamente ocupa de forma *cristalizada* o lugar do corvo, sendo este, um ser não pertencente à fauna nacional.

Faz-se necessário ressaltar a existência de um *resíduo* zoomórfico, que concerne à crença de que a bruxa poderia se transformar em animal, sendo o gato, a cabra e o bode, as transformações mais recorrentes. No conto essa metamorfose se dá com a figura de outro animal: “Pessoas respeitáveis afirmaram-me ter visto a tapuia transformada em pata, quando é indubitável que a Mucoim jamais criou aves dessa espécie.” (SOUSA, 2004, p. 30) Há também a existência de outros elementos que aludem às práticas de bruxaria: os ossos humanos, as panelas diferentes (caldeirões?) e o líquido que parecia sangue.

Um último *resíduo* concernente à permanência da *mentalidade* dos bruxedos, é o de que as bruxas “Sabiam provocar chuvas torrenciais que submergiam as culturas, o raio que derrubava casas e árvores, a chuva de granizo que destruía o trigo ainda verde e os pomares” (SALLMANN, 2002, p.54).

Este *resíduo* se confirma no conto “A feiticeira” quando:

A Maria Mucoim, deitada com os peitos no chão e a cabeça erguida, cavava a terra com as unhas, arregaçava os lábios roxos e delgados, e fitava no rapaz aquele olhar sem luz, aquele olhar que parecia querer traspasar-lhe o coração. O tenente Sousa, como se tivesse atrás de si o inferno todo, pôs-se a correr pelos cacauais. Chovia a cântaros. Os medonhos trovões do Amazonas atroavam os ares; de minuto em minuto relâmpagos rasgavam o céu. (SOUSA, 2004, p. 38).

Considerações finais

A partir do exposto, percebemos que Maria Mucoim reflete a *mentalidade* da sociedade medieval concernente ao *imaginário* da bruxaria, o que vem ratificar a ideia de que “A feiticeira” é um escrito *residual*. Ficou demonstrado que espaços, tempos e culturas se entrecruzam, convergem e possibilitam a *permanência* de determinados elementos culturais ao longo dos séculos. Isto porque esse elemento cultural que permanece ativo, independente da forma como se apresenta, a essência de seu modo de pensar e agir – seu *caráter residual* – remanesce, por *hibridaçãocultural* e *cristalização* no *imaginário* popular.

É o que vislumbramos na imagem d’A *Feiticeira*, pois, apresenta características da bruxaria medieval, mesmo estando afastado temporal e espacialmente do medievo. Esse aspecto *residual* da figura da bruxa como revelou esta pesquisa, foi trazido para o Brasil pelos portugueses no período colonial. Sendo assim, se desde o princípio do Estado brasileiro, nossas terras foram fertilizadas pela mentalidade medieval, podemos assegurar que as crenças que aqui existem possuem essencialmente tonalidades mediélicas.

Referências:

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As Deusas, as Bruxas e a Igreja (séculos de perseguição)*. Rio de Janeiro: ed. Rosa dos Ventos, 2001.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300 – 1800*. Trad. Maria Lucia Machado/Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

GINZBURG, Carlos. *História Noturna, Decifrando o Sabá*. 2ª ed. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. 2ª ed. Trad. de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasílico, residual e medieval no *Auto da Compadecida*. In: VAZ, Ângela (Org.). *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003, p. 517-522.

_____. O medievalismo residual no romance *O guarani*. In: PONTES, Roberto, MARTINS, Elizabeth Dias (Org.). *VII Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Fortaleza: UFC, 2007, p. 275-282.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e história: as práticas mágicas no ocidente cristão*. 1ª ed. Bauru, SP: Edusc, 2004.

PONTES, Roberto. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/2006*. Fortaleza (mimeografado), 2006.

_____. *Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade*. Fortaleza: (mimeografado) [s/d].

_____. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Rio de Janeiro-Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

_____. Residualidade e mentalidade trovadoresca no Romance Clara Menina. *Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais – Abrem*, Rio de Janeiro, 7-9, julho de 1999.

RUSSELL, Jeffrey B. *História da Feitiçaria*. Rio de Janeiro: Campus, 1993.

SALLMANN, Jean-Michel. *As bruxas Noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SOUSA, Inglês de. A Feiticeira. In. *Contos amazônicos*. Apresentação de Sylvia P. Paixão. 3ª ed. São Paulo: 2004.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RESÍDUOS DA PERSUASÃO DIABÓLICA BÍBLICA NA POESIA DE GREGÓRIO DE MATOS

Jéssica Thais Loiola SOARES
Roberto PONTES
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O Diabo sempre foi alvo de inquietações, porque sua figura passou por muitas modificações no decorrer dos tempos. Tendo como base, em geral, o texto bíblico, a interpretação acerca do Diabo foi diferente em cada momento histórico. Porém, a noção de um mal, por vezes personificado na personagem do Diabo, mantém-se até os nossos dias. Nesta breve análise, deter-nos-emos sobre os resíduos do imaginário diabólico bíblico em torno da persuasão, desvinculados da ideologia maligna comumente relacionada com o Diabo, encontrados na poesia sacra de Gregório de Matos. Para tanto, faremos uso da Teoria da Residualidade (PONTES, 1999), segundo a qual nada é original na cultura e na literatura, mas, pelo contrário, tudo remanesce de outros tempos e espaços. Assim, pretendemos demonstrar que a essência da persuasão diabólica bíblica, isto é, o resíduo, permanece, o que demonstra que as culturas e, especificamente, as literaturas, estão em contínuo processo de entrecruzamento.

Palavras-chave: Persuasão. Diabo. Gregório de Matos. Residualidade.

“O Diabo é a figura mais dramática da história da alma. A sua vida é a grande aventura do Mal. Foi ele que inventou os enfeites que enlanguescem a alma, e as armas que ensanguentam o corpo. E, todavia, em certos momentos da história, o Diabo é o representante imenso do direito humano.” (Eça de Queirós)

O Diabo sempre foi alvo de grandes inquietações por parte dos estudiosos, porque sua figura sofreu muitas modificações no decorrer dos tempos. Tendo como base, em geral, o texto bíblico, a interpretação acerca do Diabo foi diferente em cada momento histórico. Porém, a noção de um mal, por vezes personificado na personagem do Diabo, mantém-se até os nossos dias.

Carlos Roberto F. Nogueira (2000), no livro *O Diabo no Imaginário Cristão*, percorre cronologicamente as diversas formas com que o Diabo é encarado, segundo as sociedades cristãs. Primeiramente, na tradição hebraica, ele é personificado nos deuses das religiões estrangeiras. O Diabo aparece, porém, na mente das pessoas apenas posteriormente, a partir do relato bíblico de Jó, assumindo o caráter de acusador, de tentador, e relacionando o mal com a dúvida. A partir do advento do cristianismo, o Diabo tornou-se uma figura institucionalizada e passou a ser a verdadeira causa de tudo aquilo que afasta os homens de Deus. Nesse período, através de uma relação com algumas crenças do judaísmo, o Diabo incorpora-se na serpente do Éden e assume a culpa do

Pecado Original. O Diabo passa, então, a dominar a mente das pessoas, aterrorizando-as, ficando a divulgação de tal terror a cargo da Igreja. Com o tempo, o “Reino de Satã” começa a vigorar a ponto de surgirem seitas satânicas ao redor do mundo, como o ocultismo, e igrejas propriamente diabólicas, que existem hodiernamente. Percebemos, assim, que a figura do Diabo foi-se modificando com o passar dos tempos, mas o conceito de essência maligna permaneceu na mentalidade do ser humano, refletida de formas diferentes nos imaginários de cada época e de cada obra artística, se levarmos em consideração que as obras de arte refletem mutuamente o imaginário de sua época.

Alguns doutores da Igreja discorreram também sobre o mal, algumas vezes personificado no Diabo, a exemplo de Santo Tomás de Aquino, segundo o qual o mal moral é identificado com o pecado (FAITANIN, 2005). Ora, quem é o autor do Pecado Original e, portanto, de todos os males decorrentes dele? O próprio Satanás, como inferimos das interpretações bíblicas, embora a visão tomista discorde um pouco de tal personificação. Mas Santo Tomás de Aquino diz-nos em sua *Suma Teológica* que tomemos cuidado com o Diabo, porque ele é muito inteligente e conhece a fundo os seres humanos, além da grandiosidade de seu poder (NOGUEIRA, 2000).

Diante de um tema tão fecundo desde o início dos tempos, a literatura, qual manifestação artística, não poderia deixar de retratá-lo, afinal, a arte comporta os anseios dos povos, dentre os quais está a figura do Diabo, como representação do Mal. Como mostra Roberto Pontes (s/d), no ensaio *O Diabo na Literatura*, o Diabo foi sempre amplamente representado na literatura universal de todos os povos. Entretanto, algumas vezes foi representado indiretamente, através das características que adquiriu no decorrer dos tempos. Nesse trabalho, esboçaremos acerca do discurso persuasivo que a personagem do Diabo emprega nos relatos bíblicos, discurso esse que pode ser encontrado posteriormente na poesia de Gregório de Matos. Não investigaremos elementos diabólicos no sentido de relacioná-los a discussão de seu aspecto dito maligno, daquele que leva ao pecado, mas observaremos a persuasão astuciosa e estratégica da fala do Diabo na obra do poeta mencionado. Fizemos um recorte da obra do poeta barroco, restringindo nossas análises à poesia sacra, recortes esses justificados em razão da maior incidência do discurso persuasivo.

Para esse trabalho, usaremos como base a Teoria da Residualidade (PONTES, 1999), que busca apontar e explicar as remanescências do modo de pensar de um determinado agrupamento social de um período de tempo específico em outro tempo diverso, tendo como base principal a

Literatura. Segundo a Teoria, em toda cultura há elementos que pertenceram a culturas anteriores, ou seja, *resíduos* que refletem *imaginários* de determinado agrupamento social de um tempo preexistente, isto é, remanescem aspectos da forma de enxergar o mundo, de pensar, de sentir e de viver de um povo. *Resíduo* constitui o conceito primordial da Teoria da Residualidade. Segundo Roberto Pontes (2006, p. 8, 9),

resíduos são aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra. O *resíduo* é dotado de extremo vigor. [...] O *resíduo* é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Resta como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do *resíduo* e da *residualidade*.

Ademais, ao falarmos em *imaginário*, estamos nos referindo ao conceito utilizado pelo historiador brasileiro Hilário Franco Júnior, em seu trabalho “O Fogo de Prometeu e o Escudo de Perseu. Reflexões sobre Mentalidade e Imaginário”, que segue os passos do historiador francês Jacques Le Goff, na terceira fase da *Écolle des Annalles*. Consoante Hilário Franco Júnior (2003, p. 105, 106),

os imaginários, formas próprias de os homens verem o mundo e a si mesmos, criam eles, geram e mantêm grupos, despertam consciência social. Ao expressar valores coletivos, os imaginários dão ao homem a sensação [...] de fazer parte de uma história.

E, de acordo com o mesmo autor, o imaginário “passa pelo filtro cultural do grupo cujos valores exprime” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 102).

Ao longo do tempo, esses elementos remanescentes mesclam-se com elementos de outras culturas, processo chamado, na Teoria da Residualidade, de *hibridação cultural*. Em decorrência da hibridação, os elementos vão adquirindo novas roupagens, num processo constante de adaptação aos novos tempo e espaço – tal processo é chamado de *cristalização*.

Assim, nesta breve análise, deter-nos-emos sobre os resíduos do imaginário diabólico¹¹⁴ bíblico em torno da persuasão, na poesia sacra de Gregório de Matos, buscando nesses poemas

¹¹⁴ Não usamos, neste trabalho, o termo “diabólico” no sentido habitual, isto é, daquilo que é maligno. Nem pretendemos fazer qualquer referência entre o mal que o Diabo representa e a obra de Gregório de Matos ou Tomás Antônio Gonzaga. Porém, utilizamos a palavra “diabólico” como um adjetivo que se refere à personagem do Diabo, abordando, no caso, somente o seu discurso persuasivo patente nos relatos bíblicos, sem pôr em questão o caráter da bondade / maldade ou da moral.

elementos daquele imaginário, lembrando sempre que os resíduos não são encontrados tais e quais eram em seu primeiro contexto, devido à hibridação entre as culturas e à cristalização.

Na *Bíblia*, o Diabo é por vezes retratado como um ser astuto, que utiliza maliciosamente a persuasão a fim de induzir seus destinatários a fazerem a sua vontade. Analisaremos nesse tópico três relatos bíblicos nos quais podemos perceber as estratégias persuasivas do Diabo.

O primeiro relato é o da tentação de Eva, feita pela serpente, identificada posteriormente com o próprio Diabo: “Assim foi lançado para baixo o grande dragão, a serpente original, o chamado Diabo e Satanás, que está desencaminhando toda a terra habitada” (Revelação¹¹⁵ [Apocalipse] 12:9); “E ele se apoderou do dragão, a serpente original, que é o Diabo e Satanás” (Revelação [Apocalipse] 20:2). Vejamos a passagem em que o Diabo tenta induzir Eva a comer do fruto proibido:

Ora, a serpente mostrava ser o mais cauteloso dos animais selváticos do campo, que Jeová Deus havia feito. Assim, ela começou a dizer à mulher: “É realmente assim que Deus disse, que não deveis comer de toda árvore do jardim?” A isso a mulher disse à serpente: “Do fruto das árvores do jardim podemos comer. Mas, quanto [a comer] do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: ‘Não deveis comer dele, não, nem deveis tocar nele, para que não morrais.’” A isso a serpente disse à mulher: “Positivamente não morrereis. Porque Deus sabe que, no mesmo dia em que comerdes dele, forçosamente se abrirão os vossos olhos e forçosamente sereis como Deus, sabendo o que é bom e o que é mau.” (Gênesis 3:1-5)

Como podemos perceber no trecho acima, partindo da pergunta “É realmente assim que Deus disse?”, o Diabo faz Eva repensar, jogando a questão para o lado oposto, segundo o qual Deus é quem estaria mentindo. É um ser cauteloso, que, por implantar a dúvida na mente de Eva, através de uma pergunta, afirma peremptoriamente que Deus está mentindo. Conhecemos o restante do relato e sabemos, portanto, que o Diabo conseguiu o seu objetivo de enganar Eva que, por sua vez, levou Adão ao engano, fazendo a humanidade inteira recair sob a insígnia do Pecado.

Vejamos agora outra passagem bíblica, aquela em que o Diabo persuade o próprio Soberano acerca da integridade de Jó:

Jeová disse então a Satanás: “Donde vens?” A isto respondeu Satanás a Jeová e disse: “De percorrer a terra e de andar nela.” E Jeová prosseguiu, dizendo a Satanás: “Fixaste teu coração no meu servo Jó, que não há ninguém igual a ele na terra, homem inculpe e reto,

¹¹⁵ Usamos neste trabalho a **Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas**, em que o livro “Apocalipse” é intitulado de “Revelação” (de Deus ao apóstolo João).

temendo a Deus e desviando-se do mal?” Então respondeu Satanás a Jeová e disse: “Acaso é por nada que Jó teme a Deus? Não puseste tu mesmo uma sebe em volta dele, e em volta da sua casa, e em volta de tudo o que ele tem? Abençoaste o trabalho das suas mãos, e o próprio gado dele se tem espalhado pela terra. Mas, ao invés disso, estende tua mão, por favor, e toca em tudo o que ele tem, [e vê] se não te amaldiçoará na tua própria face.” Por conseguinte, Jeová disse a Satanás: “Eis que tudo o que ele tem está na tua mão. Somente contra ele próprio não estendas a tua mão!” De modo que Satanás saiu de diante da pessoa de Jeová.” (Jó 1:7-12)

Percebemos nessa passagem que, novamente através de perguntas, o Diabo – Satanás – argumenta com o próprio Jeová Deus, invertendo a questão da integridade de Jó e implantando na mente de Deus a dúvida com respeito à motivação da obediência de seu servo. Desse modo, o Diabo inicialmente consegue atingir seu objetivo, pois recebe a permissão de Deus para retirar tudo o que Jó possui, com exceção de sua vida. Entretanto, sabemos pelo relato bíblico que Jó mantém-se íntegro, apesar das adversidades que o afligem.

Analisemos uma terceira passagem em que é patente o discurso persuasivo estratégico do Diabo para conseguir algo. Referimo-nos ao relato da tentação de Cristo no deserto:

Jesus foi então conduzido pelo espírito ao ermo, para ser tentado pelo Diabo. Depois de ter jejuado por quarenta dias e quarenta noites, ele teve fome. Veio também o Tentador e disse-lhe: “Se tu és filho de Deus, diz a estas pedras que se transformem em pães.” Mas ele disse em resposta: “Está escrito: ‘O homem tem de viver, não somente de pão, mas de cada pronúnciação procedente da boca de Jeová.’”

O Diabo levou-o então à cidade santa e o postou sobre o parapeito do templo, e disse-lhe: “Se tu és filho de Deus, lança-te para baixo; pois está escrito: ‘Dará aos teus anjos encargo concernente a ti, e eles te carregarão nas mãos, para que nunca batas com o pé contra uma pedra.’” Jesus disse-lhe: “Novamente está escrito: ‘Não debes pôr Jeová, teu Deus, à prova.’”

Novamente, o Diabo levou-o a um monte extraordinariamente alto e mostrou-lhe todos os reinos do mundo e a glória deles, e disse-lhes: “Todas estas coisas te darei, se te prostrares e me fizeres um ato de adoração.” Jesus disse-lhe em resposta: “Vai-te, Satanás! Pois está escrito: ‘É a Jeová, teu Deus, que tens de adorar e é somente a ele que tens de prestar serviço sagrado.’” O Diabo deixou-o então, e eis que vieram anjos e começaram a ministrar-lhe. (Mateus 4: 1-11)

Nesse relato, o Diabo utiliza uma verdade (“Se tu és filho de Deus”) para desafiar a Cristo e fazê-lo repensar e ceder à tentação, realizando, assim, a sua vontade. Satanás usa também a própria *Bíblia* para argumentar contra o Filho de Deus: “pois está escrito”. Entretanto, dessa vez ele não consegue atingir seu objetivo, pois Cristo recusa-se até o último minuto a adorar a Satanás. Contudo, a *Bíblia* mostra-nos que o Diabo não desiste assim tão facilmente, pois o mesmo relato da tentação de Jesus, porém retratado pelo apóstolo Lucas (4:13), diz o seguinte, ao final: “Assim, o

Diabo, tendo terminado com toda a tentação, retirou-se *até outra ocasião conveniente.*” (grifo nosso)

Assim, percebemos que, na *Bíblia*, o Diabo usa um discurso astucioso, utilizando, como estratégias, o uso de perguntas, de desafios, de passagens da própria *Bíblia*, a fim de convencer o seu interlocutor e atingir os seus objetivos, e tudo isso compõe o imaginário bíblico do Diabo em torno da persuasão.

Essa persuasão diabólica, conforme retratada na *Bíblia* e exemplificada no tópico anterior, pode ser encontrada posteriormente na literatura, embora se refira a outros temas e tenha objetivos distintos.

É o caso de Gregório de Matos, poeta barroco brasileiro, cuja obra envolve-se nas malhas do cultismo e do conceptismo oriundos do Barroco espanhol. O cultismo refere-se ao jogo com as palavras, levando a um estilo culto. O conceptismo, por sua vez, refere-se ao jogo com os conceitos, utilizando a reflexão para chegar a uma conclusão e atingir um objetivo. É no conceptismo da poesia sacra de Gregório de Matos, sobretudo, que percebemos resíduos da argumentação diabólica bíblica. O resíduo, segundo Raymond Williams (1979, p. 125),

foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento ativo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.

Pretendemos, assim, identificar elementos remanescentes – os resíduos – do discurso persuasivo do Diabo na poesia religiosa gregoriana. Para tanto, analisemos três poemas do *Boca do Inferno*¹¹⁶:

A N. SENHORA DA MADRE DE DEOS INDO LÁ O POETA

Venho, Madre de Deus, ao Vosso monte,
E reverente em vosso altar sagrado,
Vendo o Menino em berço argenteado,
O sol vejo nascer desse Horizonte.

¹¹⁶ Grifo nosso. “O Boca do Inferno”, como o próprio nome o denuncia, é alcunha que se refere à língua diabólica de Gregório de Matos, antecipando a nossa análise. Segundo Araripe Júnior (*apud* AMADO, 1999, p. 19, 20), “há versos de Gregório de Matos, infelizmente intraduzíveis, nos quais se topam situações e analogias de que só se lembraria um diabo passado por crivo de fios aristofanescos tramados com luxúria por mãos duma feiticeira.”

Oh quanto o verdadeiro Faetonte
Lusbel, e seu exército danado
Se irrita, de que um braço limitado
Exceda na soltura a Alcidemonte.

Quem vossa devoção não enriquece?
A virtude, Senhora, é muito rica,
E a virtude sem vós tudo empobrece.

Não me espanto, que quem vos sacrifica
Essa hóstia ao altar, que vos oferece,
Que vós o enriqueçais, se a vós a aplica.

O poeta fala a Nossa Senhora todos os sacrifícios que fez para ir ao seu altar adorá-la e, depois, sugere sutilmente que ele merece riquezas, tratando de dois conceitos de riqueza: a espiritual e a material, como percebemos nos tercetos. Há nesse poema, então, uma tentativa do poeta de convencer Nossa Senhora de que ele merece o Seu favor e, com ele, grandes riquezas de todo tipo.

Voltemos nossa atenção agora para o poema seguinte:

A CHRISTO S. N. CRUCIFICADO ESTANDO O POETA NA ÚLTIMA HORA DE SUA VIDA

Meu Deus, que estais pendente em um madeiro,
Em cuja lei protesto de viver,
Em cuja santa lei hei de morrer
Animoso, constante, firme, e inteiro.

Neste lance, por ser o derradeiro,
Pois vejo a minha vida anoitecer,
É, meu Jesus, a hora de se ver
A brandura de um Pai manso Cordeiro.

Mui grande é vosso amor, e meu delito,
Porém pode ter fim todo o pecar,
E não o vosso amor, que é infinito.

Esta razão me obriga a confiar,
Que por mai que pequei, neste conflito
Espero em vosso amor de me salvar.

Fé, desespero e esperança diante da morte levam o poeta a orar a Deus, não para pedir a salvação, mas para dizer que já a espera, que a tem como quase certa. Para tanto, utiliza argumentos bíblicos, como que objetivando deixar o “Pai manso Cordeiro” sem saída, assim como fez Satanás ao tentar Jesus no ermo: “Mui grande é vosso amor [...] // Esta razão me obriga a confiar [...].”

Por fim, analisemos mais um poema sacro de Gregório de Matos, continuação do anterior, no qual percebemos a forte persuasão do poeta, bem como a existência de um objetivo por trás dessa argumentação conceptista / diabólica:

AO MESMO ASSUMPTO E NA MESMA OCCASIÃO

Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,
Da vossa piedade me despido,
Porque quanto mais tenho delinquido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto um pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido,
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida, e já cobrada
Glória tal, e prazer tão repentino
vos deu, como afirmais na Sacra História:

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada
Cobrai-a, e não queirais, Pastor divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.

Nesse poema, o eu-lírico argumenta com o próprio Deus, mostrando-Lhe que, segundo a Sua Palavra, ele deve ser salvo, não havendo outra saída para o Altíssimo. Nesse processo de convencimento de Deus, o poeta fala sobre a Sua brandura, usando palavras do próprio Cristo para fortalecer os seus argumentos, como fez o Diabo ao tentar Jesus utilizando palavras da própria *Bíblia*. No caso do poema de Gregório de Matos, o trecho bíblico ao qual o poeta refere-se se encontra em Lucas 15:1-7:

Todos os cobradores de impostos e pecadores chegavam-se então perto [de Jesus] para o ouvirem. Consequentemente, tanto os fariseus como os escribas murmuravam, dizendo: “Este homem acolhe pecadores e come com eles.” Então [Jesus] lhes contou a seguinte ilustração, dizendo: “Que homem dentre vós, com cem ovelhas, perdendo uma delas, não deixa as noventa e nove atrás no ermo e vai em busca da perdida, até a achar? E quando a tiver achado, ele a põe sobre os seus ombros e se alegra. E, ao chegar à casa, convoca seus amigos e seus vizinhos, dizendo-lhes: ‘Alegrai-vos comigo, porque achei a minha ovelha que estava perdida.’ Eu vos digo que assim haverá mais alegria no céu por causa de um pecador que se arrepende, do que por causa de noventa e nove justos que não precisam de arrependimento. [...]”

Em “Ao mesmo assumpto e na mesma ocasião”, o poeta, fazendo referência à passagem bíblica citada, afirma que Deus (identificado com Cristo, segundo a doutrina católica da Trindade) precisa salvá-lo, para não perder a sua glória, como mostram as duas últimas estrofes. O poeta encurrala o próprio Deus, não deixando-Lhe outra saída, a não ser a sua salvação.

Verificamos, então, nos poemas analisados, que a obra sacra de Gregório de Matos apresenta forte argumentação, astuciosa, tendenciosa, às vezes através de perguntas e sempre com um objetivo. Esse jogo de ideias, que é uma das estratégias persuasivas do poeta baiano, ficou conhecido como conceptismo. Indo além de uma característica barroca, percebemos que esse discurso argumentativo de que falamos apresenta elementos da persuasão própria do Diabo, segundo retratado na Bíblia. Dessa forma, trata-se de um resíduo diabólico na poesia sacra de Gregório de Matos.

Diante do exposto, percebemos que, na Bíblia, o Diabo é apresentado como o Tentador, aquele que utiliza estratégias argumentativas a fim de convencer o interlocutor a realizar a vontade satânica. Ele usa perguntas, usa o próprio conhecimento bíblico, usa a implantação da dúvida e tudo o mais que lhe for necessário para atingir os seus objetivos. Esses elementos compõem o imaginário do Diabo na Bíblia. Posteriormente encontramos resíduos desse imaginário na poesia sacra de Gregório de Matos, na qual o poeta usa os mesmos artifícios diabólicos acima citados para convencer o próprio Deus a aceitar suas ideias. Percebemos, assim, que, em ambos os casos, trata-se de um novo contexto, com novos motivos e roupagens. Porém, a visão bíblica de uma essência diabólica, isto é, o resíduo, permanece, o que demonstra que as culturas e, especificamente, as literaturas, estão em contínuo processo de entrecruzamento.

Referências:

AMADO, James. A foto proibida há 300 anos. In: MATOS, Gregório de. **Crônica do Viver Baiano Seiscentista**. 4. ed. 1. v. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 17-25.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo: o diabo como a sombra de Deus na história**. (Trad.) Luca Albuquerque. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

FAITANIN, Paulo. O mal, perda do bem. In: AQUINO, Santo Tomás de. **Sobre o mal**. (Trad.) Carlos Ancêde Nougé. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005. p. i-xxxvi.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. “O Fogo de Prometeu e o Escudo de Perseu. Reflexões sobre Mentalidade e Imaginário”. In: **Signum**: Revista da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais, n. 5, 2003 (Homenagem a Jacques Le Goff). p. 73-115.

ARTINS, Elizabeth Dias. **Sanção e metamorfose no cordel nordestino**: resíduos do imaginário cristão medieval ibero-português. In: XIX ENCONTRO BRASILEIRO DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 2003, Curitiba. Anais do XIX Imaginário: o não espaço do real – Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa. Curitiba: UFPR/ Mídia Curitibana, 2003. p. 304-311.

MATOS, Gregório de. **Crônica do Viver Baiano Seiscentista**. 4. ed. 1. v. Rio de Janeiro: Record, 1999.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2000.

Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. São Paulo: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1986.

PONTES, Roberto. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: (mimeografado), s/d.

_____. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro-Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

_____. “Residualidade e mentalidade trovadorescas no *Romance de Clara Menina*”. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 1999, Rio de Janeiro. **Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 513-516.

_____. “O viés afrobrasiluso e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”. Conferência proferida no **II Encontro de Professores Africanos de Língua Portuguesa**. SP, USP, 2003. p. 56-67.

_____. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06**. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

_____. O Diabo na Literatura. In: **Revista Brasileira de Literatura Fantástica do GRELF**. ISSN 2177-9171. Disponível em <<<http://www.literaturafantastica.pro.br/v2/index.php/literatura/teoria-do-fantastico-e-do-sobrenatural/ensaios-artigos/72-ensaio-iii.html>>> Acesso em: 11 de julho de 2013.

QUEIRÓS, Eça de. O Senhor Diabo. In: _____. **Prosas bárbaras**. Porto: Lello e Irmãos, 1945. p. 631-639.

SPINA, Segismundo. Gregório de Matos. In: _____. **A literatura no Brasil**. (Dir.) Afrânio Coutinho. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 114-125.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, Residual e Emergente. In: _____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 124-129.

RESÍDUOS MEDIEVAIS EM PATATIVA DO ASSARÉ: UM ESTUDO RESIDUAL DA OBRA *CANTE LÁ QUE EU CANTO CÁ*

Maria Laudecy Ferreira de CARVALHO
Universidade Federal do Ceará

Resumo: A Teoria da Residualidade, método investigativo desenvolvido no Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, por Roberto Pontes, pauta-se no princípio de que nada é novo, tudo é *resíduo* de outros tempos e espaços. Assim, toda cultura é embebida de outras culturas. Com base nessa teoria, mostraremos as relações existentes entre traços de uma mentalidade cristã medieval e a religiosidade popular do Nordeste do Brasil encontráveis na obra *Cante lá que eu canto cá*, do poeta Patativa do Assaré. Isso é possível porque a Literatura Popular Nordestina apresenta em seu repertório poético muito da mentalidade cristã-medieval, e, embora não tenhamos tido cronologicamente uma Idade Média, recebemos dela uma herança significativa para a formação da nossa cultura. Desse modo, analisaremos os poemas “No meu Sertão”, “A Festa da Natureza”, “O Inferno, o Purgatório e o Paraíso”, e “Eu e o Sertão” com o objetivo de compreender como se manifesta a religiosidade popular na obra citada, identificando as remanescências medievais presentes em cada um dos textos. Patativa faz do seu peito um sacrário, para guardar tesouros em honra e serviço de Deus e dos santos. O autor realiza uma comparação entre as diversas classes sociais: através da classe pobre visualiza o Inferno, da classe média, o Purgatório e da classe rica, o Paraíso. Desse modo, ao observar as crenças e superstições presentes nos versos de Patativa, concluímos que não são poucos os traços característicos de outras épocas que permanecem vivos na cultura nordestina, tão bem representada na obra do poeta.

Palavras-chaves: Resíduo. Religiosidade. Idade Média.

1 Introdução

Mostraremos neste trabalho as relações existentes entre a Idade Média e a religiosidade popular do Nordeste do Brasil encontráveis na obra *Cante lá que eu canto cá*, do poeta Patativa do Assaré. Embora não tenhamos tido cronologicamente uma Idade Média, recebemos dela uma herança significativa para a formação da nossa cultura. Desse modo, analisaremos os poemas “No meu Sertão”, “A Festa da Natureza”, “O Inferno, o Purgatório e o Paraíso”, e “Eu e o Sertão”, e, compreender como se manifesta a religiosidade popular na obra citada, identificando as remanescências medievais presentes em cada um dos textos desses poemas.

2 A religiosidade

Segundo J. Maraschin (1984), muitas camadas sociais excluídas do ter, do poder e do saber, celebram a vida com suas lutas e vitórias, através de rituais, atos de culto, peregrinações e festas próprias. Pode-se dizer que, de certo modo, a religiosidade popular é a maneira de ver e viver a religião.

Segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, religião é:

(I) crença na existência de um poder ou princípio superior, sobrenatural, do qual depende o destino do ser humano e ao qual se deve respeito e obediência; (II) sistema de doutrinas, crenças e práticas rituais próprias de um grupo social, estabelecido segundo uma determinada concepção de divindade e da sua relação com o homem; fé, culto (HOUAISS, 2001).

A experiência religiosa se nutre de horizontes utópicos que os olhos não viram e que só podem ser contemplados pela imaginação. Deus e o sentido da vida são ausências, realidades por que se anseiam dádivas da esperança, da fé. De fato, talvez seja esta a grande marca da religião: a esperança, a fé. E talvez possamos afirmar, com Ernest Bloch (2005): “onde está a esperança ali também está a religião”.

Em seu livro *O que é religião*, Rubem Alves afirma que o termo religião:

Deriva do termo latino "Re-Ligare", que significa "relição" com o divino. Essa definição engloba necessariamente qualquer forma de aspecto místico e religioso, abrangendo seitas, mitologias e quaisquer outras doutrinas ou formas de pensamento que tenham como característica fundamental um conteúdo Metafísico, ou seja, de além do mundo físico (ALVES, 1991. p. 132).

Rubem Alves acredita ser a religião de caráter ambivalente. Infinitos são seus objetivos, dependendo daqueles que manipulam os símbolos sagrados. Ela pode ser utilizada para iluminar ou para cegar. Em nossa memória, restou apenas a religião dos fortes, dos vencedores, pois são eles que escrevem a História. Mas com o desenvolvimento da arte da interpretação, descobriu-se que o que os opressores denunciam nos oprimidos é justamente o que os opressores temem. E na figura dos mártires, a religião tem sido expressão das dores e esperanças dos que não têm poder, caracterizando um Deus que é o protesto e o poder dos oprimidos.

Já o termo popular se caracteriza como o que atinge o maior número possível de pessoas, aquilo que se dissemina rápida e massivamente. Maria Ignez Novais Ayala (AYALA, 1987, p. 77),

uma das principais estudosas da cultura popular brasileira, sobretudo da oralidade, considera popular aquilo que emana do povo.

Enfim, compreende-se que a religiosidade popular é, pois, todas as crenças na existência de um ser sobrenatural que guiam as práticas místicas de uma determinada sociedade. Na obra de Patativa é possível observar o imaginário da religiosidade popular do Nordeste do Brasil. Esse imaginário se constitui de diversas imagens que refletem as crenças e superstições. Na obra *Cante lá que eu canto cá*, de Patativa do Assaré fica clara a formulação de uma imagem de mundo, identificada a partir das ressignificações populares dos símbolos já existentes no catolicismo tradicional: imagem essa que admite interpretações diversas e até contrárias das quais ocorrem nos campos individual e coletivo. Na construção de seus versos, Patativa atribui novos significados aos elementos da realidade, apresentando um olhar poético que, muitas vezes, demonstra a visão de uma coletividade sertaneja.

Para ilustrar o que foi exposto anteriormente, apresentamos exemplos de símbolos populares, presentes no Nordeste do Brasil: ferradura, figa, fita do Senhor do Bomfim, de Padre Cícero Romão Batista e entre outros. A ferradura é um amuleto ligado à sorte, e sendo esta em forma de meia lua, acredita-se que proteja contra mau-olhado e desgraças. Na antiguidade esse era o metal temido pelos maus espíritos. Já a figa, é um elemento muito popular, tem a imagem da mão com o polegar colocado entre os dedos indicador e médio. Diz-se que "fecha o corpo" de quem a usa. Tem o poder de afastar mau-olhado, esconjurar o mal, a inveja e conseqüentemente atrair bons resultados para quem a possui. E, a fita do Senhor do Bomfim, esse talismã baiano concede três graças a quem o adquire. A pessoa enrola a fita no pulso e dar três nós, a cada nó é feito um pedido. Os pedidos são concedidos quando a fita for partida, naturalmente. Ela deve permanecer no pulso até que isso ocorra, caso contrário, os pedidos não serão atendidos. A fita pode ser encontrada em diversas cores.

Na verdade, as crenças e superstições presentes no Nordeste do Brasil são vestígios de um passado remoto, em que o ser humano tinha uma visão mágica do mundo, acreditando que diversos elementos extraterrenos, podiam interferir diretamente no seu dia a dia. No meio rural e também em algumas partes da cidade, ainda persistem algumas dessas crenças. Na Sexta-Feira Santa, por exemplo, a maioria dos agricultores não toma banho, fazem abstinência de sexo e nenhum tipo de negócio será realizado. A crença diz que se Jesus Cristo sofreu nestes dias, não há motivos para dar

alegria à carne. É tempo de penitência. E quem quebrar esta regra é “castigado”. Uma mulher resolveu tomar banho numa “Quarta-Feira de Trevas” e ficou entrevada. O esposo dela teve que vender um cavalo para pagar o tratamento da esposa. É uma tradição que vem passando de pai para filho, e tornou-se uma regra que deve ser obedecida. O jejum e a abstinência fazem parte da recomendação da Igreja Católica e é prescrito pelo Direito Canônico. De acordo com o cânone 1249:

Todos os fiéis, cada um a seu modo, por lei divina, têm obrigação de fazer penitência; para que todos se unam entre si em alguma observância comum de penitência, prescrevem-se os dias de penitência em que os fiéis de modo especial se dediquem à oração, exercitem obras de piedade e de caridade, se abneguem a si mesmos, cumprindo mais fielmente as próprias obrigações e, sobretudo, observando o jejum e a abstinência, segundo as normas dos Cânones (CIC 83-1983).

Esse modo de pensar transmitiu-se de geração a geração, em especial entre as camadas populares, que foram mantidas à margem da evolução do conhecimento científico. Por meio de um processo de hibridação cultural, as crendices e superstições acabam por se incorporarem nos hábitos e gestos das pessoas.

3 A Teoria da Residualidade

Essa relação entre a Idade Média Cristã e a religiosidade do Nordeste do Brasil, torna-se possível quando baseamo-nos na Teoria da Residualidade proposta por Roberto Pontes, poeta, crítico e ensaísta, professor do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal do Ceará (UFC). Com essa teoria, Roberto Pontes, primeiramente, mostrou, sobretudo na Literatura, que certos aspectos comportamentais e culturais “vivos” e tidos como pertencentes a um dado momento histórico são, na verdade, traços característicos duma era passada, que foram retomados, por uma pessoa ou por um determinado grupo, de forma consciente ou inconsciente. Em seguida, articulando diversos conceitos, Roberto Pontes procurou explicar como certos modos de agir, de pensar e de sentir dum determinado conjunto de indivíduos foram parar noutro(s) grupo(s) social(is), tempos depois. Para isso, o crítico construiu os seguintes conceitos base da teoria: *resíduo*, *mentalidade*, *cristalização e hibridação cultural*.

O *resíduo*, segundo a teoria em questão, é aquilo que permanece de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra. Ele é dotado de extremo vigor (PONTES, 2006, p.08). Luís da Câmara Cascudo afirma que a cultura popular também é formada por resíduos da cultura culta de épocas, às vezes até de lugares, como é o caso de países que sofreram a influência da imigração, filtrada através do tempo pela estratificação social, como exemplo, o Brasil (CASCUDO, 1971, p.30).

Já o conceito de *mentalidade* tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa, mas com aquilo que um indivíduo e mais outro indivíduo e mais outro indivíduo pensam, ou seja, a soma de várias individualidades que levam a uma *mentalidade* coletiva. E essa *mentalidade* coletiva é transmitida através da História, desde épocas remotas, e mesmo remotíssima a épocas recentes (PONTES, p. 13).

A *cristalização* é o processo por que passa o *resíduo*, ou seja, aquilo que é remanescente de uma obra, de um povo, dotado de força viva. Passado o referido processo constrói-se uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma (PONTES, p. 09).

E, no de conceito *hibridação Cultural*, dado por Roberto Pontes se constata a similitude com o de *hibridismo cultural*, formulado por Peter Burke (BURKE, 2003, p. 22). De acordo com o primeiro, as culturas não andam cada uma por um caminho, sem contato umas com as outras. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. Um ser híbrido é aquele composto de materiais de natureza diversa (PONTES, 2006, p. 05 e 06). Segundo o professor de Cambridge, *hibridismo cultural* dá-se pelo encontro, pelo contato, pela interação ou pela troca de elementos e/ou de fenômenos pertencentes a culturas diferentes. Todas as culturas estão envolvidas entre si, nenhuma delas é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas (BURKE, 2003, p.23).

4 Resíduos medievais em *Cante lá que eu canto cá*

Apresentada a teoria, ilustraremos o que foi abordado até aqui, através de quatro poemas da obra *Cante lá que eu canto cá*, são eles: “No meu Sertão”, “A Festa da Natureza”, “O Inferno, o Purgatório e o Paraíso”, e “Eu e o Sertão”.

Em seus textos, Patativa relata e elogia aspectos da religiosidade popular, característica do povo sertanejo repleto de superstições, hábitos, costumes, festas, simpatias e outros elementos que

compõem esse imaginário. Exemplo disso é quena noite de sexta-feira caçador não faz caçada, porque teme uma grande desgraça. No dia 13 de cada mês o agricultor não coloca adjunto, ou seja, grupo de agricultores, para realizar afazeres na roça, pois temem não dar certo já que para eles é dia de azar. Nesse poema encontramos *resíduos* referentes às crenças e as superstições:

NO MEU SERTÃO

(...)
A gente do meu sertão
Tem a vida acotelada.
Nas noite de sexta-feira
Caçadô não faz caçada,
Temendo grande desgraça.

(...)
Das coisa das Escritura
E imagina de verdade
Na maió das farsidade
Que Judas com Jesus fez,
Além dos ôto assunto,
Nunca bota um adjunto
No dia treze do mês.

Por inzempro, no sertão
A coisa munto arriscada
Que a muié do sertanejo,
Inda que tenha desejo
Nunca fez e nunca faz,
É comê banana geme,
Pruquê comendo ela teme
Tê dois fio de uma vez. (ASSARÉ, 2003, p.123.)

Sobre isso, encontramos relação com o que afirmou Huizinga:

A vida da cristandade medieval também é, em todos os aspectos, permeada de imagens religiosas. Não há coisa ou ação em que não se procure estabelecer constantemente uma relação com Cristo e com a fé. De fato, tudo está orientado para uma concepção religiosa de todas as coisas, em uma espantosa propagação da fé” (HUIZINGA, 2010, p. 248).

Observamos que um dos aspectos interessantes e característicos da religiosidade popular, apontado por Patativa em seus versos, refere-se às superstições, tão comuns ao povo sertanejo, referindo-se aos presságios advindos dos cantos dos pássaros e outros elementos da natureza. É o que podemos ver, ainda, no trecho do poema “A festa da natureza”:

(...)

Depois que o poder celeste
Mandar a chuva pro Nordeste
De verde a terra se veste
E corre água em borbotão
A mata com seu verdume
E as fulô com seu perfume
Enfeita-se com vagalumes
Nas noites de escuridão
Nesta festa alegre e boa
Canta o sapo na lagoa
O trovão no ar reboa
Com a força desta água nova
O peixe e o sapo na desova
O camaleão que se renova
A verde e bonita cor. (ASSARÉ, 2008, p.79)

O interesse pela natureza era manifestado plenamente pelos medievais. Ao observarem a natureza e contemplarem a beleza da criação divina, os homens da Idade Média demonstraram uma curiosidade científica, que surgiu da capacidade de se surpreender, de se maravilhar com o mundo. O filósofo catalão Ramon Lull (1232-1316), por exemplo, em sua novela *Livro das maravilhas* (1288-1289) tem como protagonista Félix, um homem que viaja pelo mundo para desvendar a realidade e tentar compreendê-la. Patativa do Assaré também demonstra uma curiosidade e uma capacidade de se surpreender com a beleza da criação divina no Nordeste brasileiro no seu poema “Eu e o Sertão”:

EU E O SERTÃO

(...)

Sertão, argüem te cantô,
Eu sempre tenho cantado
E ainda cantando tô,
Pruquê, meu torrão amado,
Munto te prezo, te quero
E vejo qui os teus mistéro
Ninguém sabe decifrá.
A tua beleza é tanta,
Qui o poeta canta, canta,
E inda fica o quicantá. (ASSARÉ, 2008, p. 21)

Na Idade Média, o metal supostamente apresentava como o âmbar propriedades mágicas e conferia prestígio e poder (BONNASSIE, 1985, p.157). Nos círculos eclesiásticos, a riqueza do ouro e das pedras preciosas representava a luz; Deus é luz, e os cristãos são os “filhos da luz”. Com efeito, “o ouro é menos matéria que luz, e seu brilho o torna apto a sugerir as realidades celestes”

(BASCHET, 2006,p. 30). No poema intitulado “O Inferno, o Purgatório e o Paraíso”, Patativa do Assaré realiza interessante analogia entre a vida real e as instâncias constituintes do imaginário religioso popular católico, recheada de críticas irônicas. O poeta elabora uma crítica social a partir de elementos desse imaginário religioso popular relacionando-o com a situação da sociedade dividida em classes desiguais.

(...)
Neste mundo de Deus, olho e diviso
O Purgatório, o Inferno e o Paraíso.
Este Inferno, que temos bem visível
E repleto de cenas de tortura,
Onde nota-se o drama triste horrível
De lamentos e gritos de loucura
E onde muitos estão no mesmo nível
De indignação, desgraça e desventura,
É onde vive sofrendo a classe pobre
Sem conforto, sem pão, sem lar, sem cobre.
(...)
Mas acima é que fica o Purgatório,
Que apresenta também sua comédia
E é ali onde vive a classe média.
Este ponto também tem padecer,
Porém seus habitantes é preciso
Simularem semblantes de prazer,
Transformando a desdita num sorriso.
(...)
O Paraíso é o ponto culminante
De riqueza, grandeza e majestade,
Ali o homem desfruta ouro e brilhante,
Vive em plena harmonia e liberdade,
Tem sossego, conforto e tem amante,
Tudo quanto há de bom tem à vontade
E a mulher, que possui corpo de elástico,
Para não ficar velha, vai ao plástico. (ASSARÉ, 2008, p. 44)

No trecho acima, o autor realiza uma comparação entre o imaginário religioso Cristão (Inferno, Purgatório e Paraíso) e a organização de nossa sociedade por Classes Sociais, respectivamente: classe baixa, classe média e classe alta. Com a classe baixa visualiza o inferno e seu drama triste de exploração, indignação, desgraça e desventura, sem conforto, sem alimento e sem lar. Na classe média, Patativa vê o Purgatório e sua comédia, a de quem padece e mesmo assim simula semblantes de prazer. Na classe alta e rica, o autor reconhece o florescimento, a fartura e o conforto do Paraíso, mas também tem seu padecer.

Ainda sobre o Inferno no poema “Se Inferno Existe” no livro *Inspiração Nordestina*, Patativa escreve a probabilidade e as vantagens da existência do Inferno, local incutido no imaginário religioso popular pela Instituição Eclesial. O poeta enfatiza o fato de que o inferno, contraditoriamente poder ser considerado um consolo futuro aos justos, por seus sofrimentos diante das injustiças vividas no mundo. Nesse poema, a metáfora poética de outro mundo se faz como crítica desse mundo injusto. O autor lembra que, se o Inferno existe, como diz a Bíblia, e se é lá de cima que o castigo vem, e se o espírito vai se derreter queimando, com certeza purgará os pecados que o sujeito tem, afirmando mais uma vez o consolo aos justos. A simbologia atribuída ao Inferno pela instituição é ressignificada na poesia que lhe atribui novo sentido individual e coletivo, como espaço de rendição dos sofrimentos vividos pelo povo.

No século XVI, o ouro não tinha para os conquistadores apenas um valor monetário. Além de representar uma riqueza material que vale por si mesma, o metal parece ser um símbolo de prestígio e os valores espirituais ainda estavam nele impregnados.

Neste sentido, o ouro possuía um caráter “espiritual”; contemplar seu brilho fazia com que se ascendesse espiritualmente. O final da Idade Média ainda exprimia esse mesmo sentimento. O argumento de Cristóvão Colombo é um ótimo exemplo: “(...) el oro es excelentíssimo; del oro se hacetesoro y conél, quienlotiene, hacecuantoenel mundo y llega a que echalas animas al paraíso” (BASCHET, 2006, p.30). Logicamente, no pensamento de Colombo, o ouro resgata as almas somente quando é empregado a serviço de Deus, ou seja, o metal era um meio de promover empreendimentos santos.

Em suas viagens, o almirante Colombo sempre acreditava estar muito “próximo da fonte do ouro, e que Nosso Senhor lhe mostraria onde ele nasce” (TODOROV, 1993, p.8). Na concepção da época, o ouro era engendrado pelo calor e “nascia”, “brotava” da terra. Da mesma forma, em seu Testamento (“Instituição de Morgado”, 1498), o almirante deixa claro o desejo de canalizar os recursos do Novo Mundo para um propósito religioso fundamental.

Em outra passagem, Bartolomé de Las Casas, teólogo, bispo e primeiro sacerdote ordenado na América, destacou a perspectiva de Colombo em relação aos tesouros: “Nosso Senhor bem sabe que eu não suporto todas essas penas para acumular tesouros nem para descobri-los para mim; pois, quanto a mim, bem sei que tudo o que se faz neste mundo é vão, se não tiver sido feito para a honra e o serviço de Deus” (DE LAS CASAS, 1993, p. 09). Patativa do Assaré faz do seu peito, um

sacrário, para guardar tesouros em honra e serviço de Deus e dos santos, como escreve no trecho de seu poema “Eu e o Sertão”:

Como o ricaço usuraro
Guarda uma moeda de oro
Fiz do meu peito sacraro
E gaurdei este tesôro,
E aqui dentro do meu peito,
Inda ta tudo perfeito,
Não mudaro de feição
As duas fotografia,
Do santo mês de Maria
E das festa de S. João. (ASSARÉ, 2008, p. 21)

Em meados do século XVI, o Brasil é tido como colônia mercantilista cuja economia se estruturava no latifúndio escravista orientado para exportação, liderada por uma aristocracia de fazendeiros que determinava de várias formas sua vida social. Primeiro ao se concentrarem na natureza latifundiária – monocultora da economia colonial. Depois, eles exageravam a orientação exportadora e ignoravam o tamanho e a importância da economia interna. Os proprietários de terra eram a elite econômica e social da colônia. A monocultura de exportação, tida como sistema agrícola que utilizava latifundiários e mão de obra escrava, estava presente na colonização da América. No Nordeste do Brasil, Patativa rejeita a hipótese de que o sofrimento do povo sertanejo possa ser atribuído a Deus ou ao pecado, como pagamento de uma dívida. Sua visão a respeito da divina providência diverge completamente dessa hipótese do sofrimento como sina ou destino do povo sertanejo. Ele afirma que todos possuem a razão, dom de Deus, sendo ingratos e opressores aqueles que negam os direitos aos demais. Como bem revela nos poemas: “Nordestinos Sim, Nordestinados Não!” e “A terra é naturá”:

(...)
Não é Deus Quem nos castiga,
Nem é a seca que obriga
Sofrermos dura sentença!
Nós somos nordestinados
Nós somos injustiçados
Tratados com indiferença!
Sofremos, em nossa vida,
Uma batalha renhida,
Do irmão contra o irmão.
Nós somos subordinados,
Nordestinos explorados,

Mas nordestinados, não! (ASSARÉ,2002,p.38).

Mas não é o Pai Celeste
Que faz sair do Nordeste
Legiões de retirantes!
Os grandes mártírios seus
Não é permissão de Deus:
É culpa dos governantes!
Iscute o que tô dizendo,
Seu dotô, seu coroné:
De fome tão padecendo
Meus fio e minha muié.
Sem briga, questão nem guerra,
Meça desta grande terra
Umas tarefa pra eu!
Tenha pena do agregado
Não me dêxe deserdado
Daquilo que Deus me deu. (ASSARÉ, 1992, p.141)

5 Considerações Finais

Com este trabalho percebemos quão importante é o estudo envolvendo a Teoria da Residualidade. Ela nos permite a ampliação dos conhecimentos acerca da religiosidade popular no Nordeste do Brasil, principalmente no que se refere à obra *Cante lá que eu Canto cá*, do poeta Patativa do Assaré. Isso foi possível porque a Literatura Popular Nordestina apresenta em seu repertório poético muito da mentalidade cristã–medieval, e, embora não tenhamos tido cronologicamente uma Idade Média, recebemos dela uma herança significativa para a formação da nossa cultura. Observamos que um dos aspectos interessantes e característicos da religiosidade popular, apontado por Patativa em seus versos, refere-se às superstições, tão comuns ao povo sertanejo, referindo-se a presságios advindos dos cantos dos pássaros e outros elementos da natureza, além disso, somamos as nossas pesquisas a relação entre idade média cristã e misticismo religioso brasileiro.

Bibliografia geral:

ALVES, Rubem Azevedo. *O que é religião*. 14. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 132 (Coleção primeiros passos ; 31).

AYALA, M; AYALA, M. I. N. *Cultura popular no Brasil: perspectivas de análise*. São Paulo: Ática, 1987.p.77.

- BASCHE, Jérôme. *A Civilização Feudal: Do ano mil à colonização da América*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Vol. I., Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Contraponto, 2005.
- BOFF, Leonardo. BETTO, Frei. *Mística e espiritualidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, p.13 2000 .
_____. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.
_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2000.
- Compêndio do Concílio Vaticano II. Petrópolis: Vozes, 1968.
- HUIZINGA, John. *O outono da Idade Média*. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- J. MARASCHIN, “O Símbolo e o cotidiano”, in: A. A. W. *Religiosidade popular e Misticismo no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1984.
- LAS CASAS, Bartolomeu de. *Historia de las Índias*, I, 146 Apud TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do “outro”*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 09.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Editora Estampa, 1994.
_____. *Prefácio*. In: BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal: Do ano mil à colonização da América*, p. 17-21.
_____. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- PONTES, Roberto. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06*. Fortaleza: (mimeografado), 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do “outro”*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Bibliografia específica:

ÂNGELO, Assis. *O Poeta do Povo. Vida e Obra de Patativa do Assaré*. São Paulo: Editora CPC – UMES, 1999.

ASSARÉ, Patativa de. *Aqui Tem Coisa*. São Paulo: Hedra, 2004.

_____. *Aqui Tem Coisa*. Fortaleza: UECE / RCV Editoração e Artes Gráficas Ltda, 1995.

_____. *Cante Lá Que Eu Canto Céu: Filosofia de Um Trovador Nordestino*. São Paulo: Editora Vozes, 1978.

ASSARÉ, Patativa do. *Digo e não Peço Segredo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001, p.55.

_____. Patativa do. *Cordéis Patativa do Assaré*. Fortaleza: EUFC (Coleção Nordestina), 1999.

_____. Patativa do. *Inspiração Nordestina: Cantos de Patativa/Antonio Gonçalves da Silva - 1909 – 2002*. São Paulo: Hedra, 2003, p.123.

_____. Patativa do: *Ispinho e Fulô – Antonio Gonçalves da Silva-1909 - 2002* - São Paulo: Hedra, 2005, p.302.

SEMELHANÇAS E CONTRASTES ENTRE A ENIGMÁTICA E ÚLTIMA ENTREVISTA CLARICIANA E O ROMANCE ÁGUA VIVA

Maiara Sousa SOARES
Ulisses INFANTE
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O presente trabalho teve como objetivo comparar a última entrevista realizada com Clarice Lispector, em 1977, e a obra *Água Viva*, publicada em 1973. De fato, a obra clariciana desperta diversos juízos de valor. Sua escrita focalizada “no interior de si” perturba inúmeros leitores, todavia regozija um público que se integra ao mundo clariciano e sua maneira particular de ver as coisas. Suas obras sempre foram uma provocação para os interessados no estilo intrínseco de Lispector, como também para os que empreitaram a difícil tarefa de teorizá-la e compreendê-la. Voltaremos nosso olhar para seu penúltimo romance cujo título é *Água Viva*. O livro revela o mais íntimo de uma moça que direciona seus pensamentos para um *tu*, seu interlocutor, um homem que, aparentemente, a fez sofrer ou não a correspondeu amorosamente. Tomando como método de trabalho a análise bibliográfica e conteúdo, notamos trechos correspondentes e divergentes entre as afirmações e comentários de Clarice, em entrevista a TV Cultura, em 1977 (coincidindo com o ano de morte – 09/12/1977), e suas reflexões no livro citado. Um ponto observado foi sobre o ser solitário, no livro, Lispector relata sobre ser um ser só e não saber usar esta solidão. Já na entrevista, a escritora comenta sobre o adulto ser um só ser solitário, porém diz não ser sozinha e ter muitos amigos. Concluímos que Clarice explorou estas temáticas como orientação de suas respostas ao entrevistador. Além de disso, reafirmou, reconstruiu e reformulou alguns pensamentos presentes neste romance durante a entrevista.

Palavras-Chave: Clarice Lispector. Entrevista. *Água Viva*.

Introdução

A obra *clariciana* desperta diversos juízos de valores. Sua escrita focalizada “no interior de si” perturba e inquieta inúmeros leitores, todavia regozija e satisfaz um público que se integra a concepção de mundo *Clariciano* e de sua maneira particular de ver as coisas. Suas obras, de leitura desafiadora, sempre foram uma provocação para os aventureiros pelo estilo intrínseco de Lispector, como também para os que empreitaram a difícil tarefa de teorizá-la e compreendê-la.

Clarice Lispector, nascida em 10 de dezembro de 1920, na Ucrânia, escreveu seu primeiro livro aos 17 anos, intitulado *Perto do coração selvagem*. Ingressou na Faculdade de Direito em 1939. Em seguida, vieram vários romances como *A cidade sitiada*, *A maçã no escuro*, *Felicidade clandestina*, *Uma aprendizagem ou Livro dos prazeres*, entre outros. O penúltimo foi *Água Viva* (nosso foco), *A hora da Estrela*, último em vida, e obra póstuma *O sopro de vida*, além de inúmeros

contos, alguns destes reunidos nos livros *Laços de família* e *Onde estivestes de noite*, além de outros volumes de contos infantis. Sua obra despertou e desperta os leitores para suas reflexões recheadas de figuras e pensamentos-chave (frases máximas) que impressionaram, positivamente ou não, as gerações leitoras e críticos de Lispector.

Voltaremos nosso olhar para seu penúltimo romance publicado em 1973, cujo título é *Água Viva*. O livro, considerado um dos mais enigmáticos romances da escritora, revela o mais íntimo de uma jovem, sem nome, que direciona seus pensamentos para um *tu*, seu interlocutor, um homem, inominável, que, aparentemente, a fez sofrer ou não a correspondeu amorosamente. Suas percepções difusas e capciosas conversam com este “tu” incessantemente, além de convidar o leitor a entrar no seu mundo misterioso e cheio de emaranhados que se confundem e se dividem ao mesmo tempo.

Água Viva tem muito a nos revelar, a cada página, saborosamente lida, há diversos paradoxos que nos deixam estagnados e alvoroçados para ler e ver o que há mais a frente, Lispector dedica suas ideias sobre diversos assuntos. Em suas pouco mais de 90 páginas, considerando um romance curto, há pensamentos, sem tópicos contínuos em boa parte do livro, sobre a natureza (flores, paisagens, jardim), a palavra, a existência humana, o amor, a morte, entre outros.

Diante desta rica temática e tomando conhecimento de uma famosa e última declaração *Clariciana*, percebemos que o conteúdo deste livro é semelhante e contrastante com essa enigmática entrevista concedida à TV Cultura no dia 01 de fevereiro de 1977; coincidentemente, o mesmo ano de seu falecimento, ocorrido no dia 09 de dezembro de 1977. A partir de nossas diversas leituras do romance *Água Viva*, notamos trechos correspondentes e divergentes entre as afirmações e comentários de Clarice ao responder os questionamentos do entrevistador, com suas revelações no livro publicado em 1973. Visto que este romance foi publicado quatro anos antes da última entrevista, esta divulgada somente após a sua morte.

Trataremos adiante de alguns “achados” que nos intrigam, dentre os importantes documentos da obra de Lispector que fazem parte de sua trajetória como escritora. Antes de tratarmos desses “achados”, comecemos com um fato curioso presente nesse romance. A narradora descreve ambientes, um destes é o conhecido Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. Um ambiente belo, como relata a autora: “Vitória-régia está no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Enorme e até quase dois metros de diâmetro. Aquáticos, é de se morrer delas.” (1973, p. 61)

Também é mencionado no conto *Amor*.

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico. Andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no Jardim. Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo. A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si. De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho. (LISPECTOR, 1969, pp. 60-61)

Nota-se que o lugar serviu de inspiração para os romances da escritora. Como vimos, naturalmente, o jardim, sua fonte de criação, foi palco de episódios bastante vagos, misteriosos e que causam assombro ou indiferença. Sua vida sempre esteve dentro de seus livros, já que os conteúdos de suas obras estão ligados aos complexos de seu ser. Outro exemplo é o romance *A hora da estrela*, sua personagem Macabeia é natural de Maceió; Clarice Lispector residiu nesta capital em uma parte de sua vida.

Como mencionamos anteriormente, as obras de Lispector sempre foram ricas de temáticas diversas voltadas para uma reflexão sobre o existencialismo humano. Um dos temas presentes em seus livros é a solidão e/ou o ser solitário, em *Água Viva* é perceptível o quanto a personagem se angustia diante desse sentimento e/ou estado.

Na obra, em dado momento, a personagem de *Água Viva*, um tanto perturbadora a nós leitores, relata seu drama diante da solidão vivida:

E eis que sinto que em breve nos separemos. Minha verdade espantada é que eu sempre estive só de ti e não sabia. Agora sei: sou só. Eu e minha liberdade que não sei usar. Grande responsabilidade da solidão. Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama. Quanto a mim, assumo a minha solidão. (LISPECTOR, C. p. 73)

Na entrevista, ao tratar de sua escrita para o público adulto, Lispector recebe de seu entrevistador um questionamento sobre a solidão do adulto. Esta enfatiza que o homem tende a ser um solitário a partir de um choque num certo momento de sua vida. Na misteriosa entrevista concedida à TV Cultura, Clarice relata sobre o homem adulto como um ser solitário, mas no trecho final, aparentemente um tanto contraditório, afirma:

“O adulto é sempre solitário? O adulto é triste e solitário. [...] A partir de que momento, de acordo com a escritora, o ser humano vai se transformando em triste e solitário? Ah, isso é segredo. Desculpe, não vou responder. A qualquer momento da vida, basta um choque um pouco inesperado e isso acontece. Mas eu não sou solitária. Tenho muitos amigos. E só estou triste hoje porque estou cansada. No geral sou alegre.” (PROGRAMA PANORAMA- 01 02 1977)

Percebemos, claramente, a disparidade de afirmações. No trecho do livro, mencionado acima, a personagem de Lispector, confessa seu sentimento de um ser só e que não ousa em sua liberdade, ou seja, não consegue viver sua liberdade, porque a sua solidão a aprisiona. Em contrapartida, na entrevista, Clarice discorre sobre sua concepção de ser solitário e afirma não ser sozinha e ter muitos amigos (apesar de, no vídeo, fazer esta afirmação com um olhar cabisbaixo e pensativo). De fato, a mulher Clarice se aproxima instantaneamente da escritora Clarice com suas protagonistas de sentimentos confusos e desenfreios. O que nos leva a pensar que a entrevista também releva uma de suas personagens, destoadas de seus sentidos e com pensamentos intrigantes sobre as coisas, momentos e pessoas.

Outro tema bastante expressivo no romance é o que diz respeito à metalinguagem, presente em muitas obras, Lispector, escritora de “textos simples e sem enfeites”, trabalha em *Água Viva* a dificuldade do uso das palavras para exprimir seus sentimentos e a própria ineficiência destas, pois segundo Clarice, a palavra é pouco para exprimir e as entrelinhas se encarregam de externalizar o resto, pois o mais importante não estava na materialidade da palavra, mas no que não foi escrito.

Vejamos em *Água Viva*:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra- a entrelinha- morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. (LISPECTOR, C. p. 21)

Na entrevista, a escritora Clarice Lispector faz a seguinte afirmação no que diz respeito à sua escrita, **“É mais difícil você se comunicar com o adulto ou com a criança? Quando me comunico com criança é fácil porque sou muito maternal. Quando me comunico com o adulto, na verdade, estou me comunicando com o mais secreto de mim mesma.”** (PROGRAMA PANORAMA- 01 02 1977)

A interseção dos pontos ocorre quando observamos o quão singular era e é a obra de Lispector. A palavra, como afirma a autora, não era em si suficiente para exprimir suas concepções sobre a vida e sobre o mundo.

Por seu ar singular, Lispector não se encaixou em escolas ou gêneros. Sua literatura foi construída por mistura de leituras e releituras de diferentes obras. Entretanto, são vivos em seus romances um traço realista/naturalista e a sinestesia (mistura de sensações) do simbolismo e parnasianismo de suas divagações.

Como ela própria afirma, “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, C. p. 13)

Em *Água Viva* vemos que o romance se constrói por um fluxo de pensamentos, intercalados por pausas (indetermináveis), súbitos de angustias, além de inúmeras descrições da natureza e de pinturas (a escritora, de fato, fazia pinturas). Lispector absorve a essência das coisas e as descreve de forma que estas coisas são tão frágeis quantos suas sensações. Ao longo na narrativa, a escritora descreve as rosas de forma tão curiosa. Em vários trechos, Clarice com sua aguçada percepção personifica coisas e animaliza pessoas. Afinal, quem sabe não seja esta a real percepção das coisas?

Ao comparamos os dois documentos *Claricianos*, constatamos o quanto a entrevista se aproxima desta obra tão desafiadora. Clarice Lispector, em sua pouca transparência reafirmou, reconstruiu e reformulou alguns pensamentos presentes no romance na entrevista à TV Cultura. O livro inteiro é recheado de afirmações que nos levam a pensar sobre a existência humana e sobre nossa percepção da realidade.

Para podermos nos conduzir ao final desta empreitada, ressaltamos um contraste quando tratasse do tema morte, no livro *Água Viva*, a personagem paradoxal relata:

E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser. Viver é isto: a alegria do it. E conformar-se não como vencida mas num alegre com brio [...] Alias não quero morrer. Recuso-me contra “Deus”. Vamos não morrer como desafio? Não vou morrer, ouviu, Deus? Não tenho coragem, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta. Como insulto. Uma coisa eu garanto: nós não somos culpados. E preciso entender enquanto estou viva, ouviu? Porque depois será tarde demais.(LISPECTOR, C, 1977, p. 13)

A personagem “blasfema” contra Deus ao dizer, em tom imperativo, que Este não pode sucumbir sua vida e questiona e revolta-se com a certeza de sua morte, todavia incerteza do momento exato de sua ocorrência. É intrigante como Lispector aborda este tema; na entrevista, temos o seguinte:

Rilke, em seu livro “Cartas a um Jovem Poeta”, respondendo a uma das missivas, pergunta a um jovem que pretendia se tornar escritor: se você não pudesse mais escrever, você morreria? A mesma pergunta eu transfiro a você. Eu acho que, quando não escrevo estou morta. **Esse período?** É muito duro, esse período entre um trabalho e outro, e ao mesmo tempo é necessário para haver uma espécie de esvaziamento para poder nascer alguma outra coisa, se nascer. É tudo tão incerto...[...] **Mas você não renasce e se renova a cada trabalho novo?** Bom, agora eu morri. Mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta. Estou falando do meu túmulo.”(PROGRAMA PANORAMA- 01 02 1977)

No trecho acima, podemos observar o estado de alma da escritora, chegando a afirmar que fala do seu túmulo, sendo que anteriormente já havia mencionado que se quedava triste. Ainda sobre o tema, encontramos outra entrevista realizada com Lispector, a qual trata da mesma temática, a morte.

Esqueci-me de perguntar quando você nasceu./ Nasci em Tchetchelnik, Ucrânia, no dia 10 de dezembro. Meus pais estavam a caminho do Brasil quando precisaram fazer uma pequena parada nesta cidade para que eu nascesse; assim, cheguei ao Brasil com dois meses de idade. E não sei porque sempre pensei que também algum dia de dezembro. morreria. Seria como encerrar um ciclo. você me entende? (grifo nosso) (*apud*. OLIVEIRA, p. 3)

Considerações Finais

Clarice Lispector morreu um dia antes de seu aniversário, seu depoimento revelador e até assombroso nos confirma mais uma vez quão complexa e misteriosa foi sua existência, toda sua obra sempre repleta de enigmas e ao mesmo tempo tão clara e reflexiva diante da vida. Para compreendê-la, é preciso se integrar aos seus fluxos de pensamentos contínuos, vagos, vastos etc. Ler seus livros é saber que a história não termina, mesmo ao chegar na última página do romance.

Referências:

A ÚLTIMA ENTREVISTA DE CLARICE LISPECTOR. Disponível em: <<<http://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector/>>>. Acesso em: 30 outubro 2013.

AMOR. Disponível em: <<http://www.releituras.com/clispector_amor.asp>>. Acesso em: 30 outubro 2013.

CLARICE. **Programa Panorama**. Produção de Júlio Lerner. Rio de Janeiro: TV2 Cultura, 1977. Gravação de vídeo exibido no canal aberto Tv Cultura. Disponível em: <<<http://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>>. Acesso em: 30 outubro 2013.

LISPECTOR, C. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 4º edição.

OBRAS. Disponível em: <<<http://www.claricelispector.com.br/obras.aspx>>>. Acesso em: 30 outubro 2013.

OLIVEIRA, Maria Elisa. **Considerações a respeito do existencialismo na obra de Clarice Lispector**. São Paulo: Trans/Form, 1989.

**TOMATES VERDES FRITOS E A COR PÚRPURA - O RESGATE ANÍMICO ATRAVÉS DA
AMIZADE ENTRE MULHERES SOB O PRISMA LÉSBICO DE DUAS AUTORAS
FEMINISTAS**

Yls Rabelo CÂMARA
Fernando Alonso ROMERO e Cristina Mourón FIGUEROA
Universidad de Santiago de Compostela
Yzy Maria Rabelo CÂMARA
João Joaquim Freitas DO AMARAL
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este trabalho visa ponderar acerca do resgate anímico de mulheres sofridas em dois dos filmes com temática de gênero mais amplamente apoiados pela crítica de todos os tempos: *Tomates Verdes Fritos* e *A Cor Púrpura*. Em ambos, a presença do valor da amizade entre mulheres é uma constante. Dita amizade, com matizes fundamentalmente lésbicos, funciona como uma alavanca emocional e o apoio certo no momento mais crítico das vidas de suas protagonistas. Foi feito um levantamento bibliográfico acerca da segunda onda do feminismo nos Estados Unidos, em como as ideias gestadas e ali concebidas na efervescência dos anos 60, 70 e 80 do século passado influenciaram as duas autoras em questão, Fannie Flagg e Alice Walker, e resultaram no lesbianismo presente em suas obras mais importantes, aqui analisadas à luz de teóricas do quilate de Betty Friedan (1963) e Michelle Perrot (2009). Observamos quão fundamental é a amizade entre mulheres para a recuperação anímica em momentos de crise, ao servirem de sustentáculo emocional umas para com as outras. Percebemos a importância do tema que as duas obras, transformadas em filmes de sucesso, têm quando o assunto é a subjetivação feminina e uso do discurso compartilhado, através do qual as mulheres paliam seu sofrimento ao externarem suas dores emocionais.

Palavras-Chave: Amizade. Feminismo. Modos de Subjetivação.

Introdução

Este trabalho objetiva analisar a amizade entre mulheres como um elemento necessário para a recuperação destas enquanto sujeito. Neste caso, em *Tomates Verdes Fritos*, Ruth é imprescindível para Idgie e Ninny e é para Evelyn; em *A Cor Púrpura*, Shug é a catalisadora das emoções amordaçadas de Celie. Primeiramente contextualizamos os dois filmes ao compará-los sucintamente para depois nos aprofundarmos um pouco mais na análise psicológica do tema a que nos propomos: a ajuda incondicional entre mulheres nos seus períodos de crise.

1 Uma breve comparação entre ambos os filmes

Os dois filmes fazem referência à mesma temática: o suporte emocional encontrado por mulheres sacrificadas em outras mulheres igualmente sacrificadas. Tanto em um filme como no outro, esta amizade entre mulheres sofridas traz veladamente uns laivos de homossexualidade, abertamente tratada nos livros nos quais ambos os filmes se baseiam.

O enredo tanto de um quanto do outro também claramente evidencia uma desvalorização do homem. Em *Tomates Verdes Fritos*, o filho de Evelyn, Karl, está ausente da trama e o marido desta, Ed, é o típico americano comilão e sedentário; um homem insensível à necessidade urgente de afeto de sua esposa. Buddy Threadgoode, um rapaz especialmente encantador, morre nos primeiros quinze minutos e sete segundos do filme. Idgie é indiferente aos homens que lhe rodeiam, inclusive ao que um dia se tornaria xerife do lugar, Grady Kilgore, e que mantinha por ela uma paixão declarada; Ruth se casa com um maltratador e é idolatrada por Smokey Lonesome, um bêbado inveterado, pobre e doente. O único filho desta, Buddy Junior, acaba sofrendo o mesmo acidente que vitimou o homem que lhe deu o nome e sofrendo uma mutilação importante, tornando-se imperfeito, portanto. Em *A Cor Púrpura*, para a protagonista, o elemento masculino está visceralmente ligado à dor, à humilhação e à violência:

She refers to her father as “Him” and the capitalizing of his name aligns him appropriately with God. Albert is referred to as Mr. _____, and even Samuel, the kind reverend and stepfather to the children, is designed as Rev. Mr. _____. The texts draws attention to the fact that, for Celie, all men are nondifferentiated forces that exercise power over her, and their names are reduced to an appropriated and semiological (and phallic) line. (TUCKER, 1988, p. 84).

“You’d better not never tell nobody but God. It’d kill your mammy”. Estas palavras ditas por seu padrasto violador quando Celie era ainda o objeto de suas investidas sexuais, impregnam sua atormentada mente com a ideia de que ela não tinha ninguém com quem desabafar que não fosse Deus (TUCKER, 1988). Quando se casa com Mr. _____, este homem aparentemente sem nome forma junto com Deus e o padrasto cruel a trindade representativa da supremacia masculina sobre seu espírito resignado de mulher negra e pobre no sul dos Estados Unidos do início do século XX, o que a impede de acreditar em sua própria identidade. Constantemente violentada verbalmente e sexualmente pelo padrasto e, na sequência, pelo companheiro, Celie tem sua sexualidade controlada e nunca conhece o prazer sexual ao lado de um homem (ABBANDONATO, 1991).

Em um dado momento, quando se dá conta de que Deus pouco caso faz de suas súplicas e ao transferir o destino de suas cartas para as mãos de Nettie, Celie faz com que este câmbio as torne redatoras e destinatárias de suas próprias dores recíprocas, mulheres que expressam sua subjetividade, de acordo com Tucker (1988). Segundo Cutter (2000), a novela de Walker, transferida para a tela grande por Steven Spielberg, é uma releitura do mito de Philomela¹¹⁷:

The ancient story of Philomena has resonated in the imagination of women writers for several thousand years. The presence of this myth in contemporary texts by African American women writers marks the persistence of a powerful archetypal narrative explicitly connecting rape, silencing, and the complete erasure of feminine subjectivity. (CUTTER, 2000, p. 161).

No entanto, *A Cor Púrpura* é, sobremaneira e segundo Abbandonato (1991), a história da “mulher invisível” - a negra e lésbica marginalizada, a “woman who loves other women, sexually and/or nonsexually”. (ABBANDONATO, 1991, p. 1107). É exatamente este amor o que desperta em Celie uma identidade e a faz enterrar as más recordações do passado, ainda mais quando descobre que seu pai foi outro homem e não quem ela julgava ser e que sua irmã Nettie estava viva, cuidando de seus dois filhos na África (ABBANDONATO, 1991).

Mais que uma recriação do mito de Philomena, à protagonista lhe é dada a chance de escapar-se de um destino marcadamente machista e apropriar-se de sua própria história:

[...] Celie’s lesbianism is politically significant, subverting masculine cultural narratives of femininity and desire and rewriting them from a feminist point of view. [...] Implicit here is an escape from patriarchal law. In breaking the taboo against homosexuality, Celie symbolically exits the masternarrative of female sexuality and abandons the position ascribed to her within the symbolic order (ABBANDONATO, 1991, p. 1109, 1111-1112).

***2 Tomates Verdes Fritos e a Cor Púrpura* analisados psicologicamente**

¹¹⁷ Procne havia se casado com o rei Tereus, que já tinha um filho de um casamento anterior: Itylos. Tereus escolta Filomela durante uma viagem e acaba violentando-a. Para esconder seu crime, corta-lhe a língua. Filomela consegue revelar para a irmã o crime, ao tecer uma tapeçaria que ilustrava a história. Procne se vinga, matando Itylos e servindo-o como jantar, sem que Tereus soubesse. O rei, ao descobrir, persegue as duas, que são transformadas em pássaros pelos deuses. Filomela foi transformada em rouxinol e o canto triste era por conta de sua dor. (<<<http://www.aletria.com.br/pagina.asp?area=16&secao=15&site=1&tp=22&col=11&click=1048&id=432>>> – Acesso em 7 de fevereiro de 2014).

Fazendo uma análise psicológica sucinta do filme *Tomates Verdes Fritos*, percebemos que Evelyn encontra na comida em excesso a condição necessária para sobreviver à hostilidade e à rejeição do esposo e à insipidez de sua vida, na qual sua subjetividade (e tudo o que dela deriva: sua constituição do ser mulher, sua capacidade de sedução e sentir-se pulsante) foi substituída por um gozo imediato encontrado no substituto de satisfação oral. Pode-se dizer que, de modo inconsciente, Evelyn adotou o alimento como mecanismo de defesa egoica, primeira fonte de prazer do sujeito, como uma forma de mascarar a dor da rejeição, da solidão e minimizar a raiva, a tristeza, o medo e a impotência diante de sua realidade. A introjeção de estados anímicos alterados e concretizados através da ingestão de alimentos é o mecanismo de defesa próprio do humor deprimido.

Por ser um processo que escapa à consciência, nem sempre o sujeito percebe ou mesmo assume que o momento crítico que está vivenciando condiz com algo que lhe é externo. Conforme Torralba (2007), a ausência de percepção para tal fenômeno pode ficar restrita ou distorcida, dada a precariedade existencial a que o sujeito vem se submetendo. O que faz com que a dor exista, é a percepção da mesma enquanto sofrimento, pois alguns sujeitos são bem mais sensíveis e vulneráveis à percepção e vivência da imperfeição e/ou da falta do que outros.

Desta forma, a percepção ou vivência de um sofrimento psíquico é algo singular e o sujeito vai utilizar-se de uma estratégia egoica que, segundo Fadiman e Frager (1991), irá camuflar ou minimizar os impactos subjetivos. Conforme Winnicott (1994), para que haja a percepção e o enfrentamento de um sofrimento ontológico, é imprescindível um grau de amadurecimento necessário, que possa lidar com a dor e com a frustração e, por vezes, assumir a forma de agressividade manifestada em intolerância. Idgie encontrou no comportamento agressivo uma estratégia para manter-se subjetivamente viva e escapar da realidade que se mostrava hostil: o meio encontrado para lidar com a grande dor do luto real pela perda do irmão preferido e pelo luto simbólico de uma vida sem muito sentido. Conforme Tommasi (1997), a agressividade é um conceito fundamental na teoria winnicottiana, por ser a forma como o bebê consegue entrar em contato com o meio e interagir com o desconhecido, tornando-se estruturante para a constituição de subjetividade e amadurecimento emocional. Dessa forma, conforme Câmara (2011, p. 17):

Buscar conhecer o sofrimento é reconhecer algo essencialmente ontológico. O sofrimento coloca o sujeito em condições ou na possibilidade de refletir sobre aspectos vários de sua vida, podendo resignificar situações adversas. Por esta ótica, o sofrimento pode ser um

propulsor do crescimento e, neste sentido, algo salutar, possibilitando grande ensinamento por lançá-lo a uma teia de possibilidades.

No que concerne ao filme *A Cor Púrpura*, Celie foi concebida em um contexto doméstico no qual a condição nuclear de sua família foi fragmentada, em uma época na qual os negros estavam bastante mais excluídos no cerne de uma sociedade notadamente preconceituosa. Não fica patente menção alguma sobre sua genitora e o processo de maternagem bem instaurado, assim como a autoridade paterna é direcionada de forma abusiva pelo suposto pai que, só adulta, o descobre como sendo seu padrasto. Segundo Câmara (2011, p. 34) *apud* Böing e Crepaldi (2004):

[...] a experiência de suporte emocional adequado é fundamental na infância, justamente por ser esta etapa do ciclo vital mais vulnerável, uma vez que os aparelhos sensório e perceptivo estão ainda em processo de amadurecimento. Uma experiência não afetivamente satisfatória conferirá qualidade ruim às experiências posteriores.

Nesse sentido, Winnicott (1997, p. 24) aponta a importância fundamental do aporte emocional instalado satisfatoriamente ainda na mais tenra idade visto que: “[...] se a maternagem não for boa o suficiente, a criança torna-se um acumulado de reações à violação; o *self* verdadeiro da criança não consegue formar-se ou permanece oculto por trás de um falso *self* [...]”. Sendo assim, o sujeito privado de suporte afetivo sólido o bastante encontra muita limitação para lidar com as frustrações e dificuldades da vida diária e, mais ainda, com a resignificação das mesmas.

Winnicott (1994 e 1997) desenvolveu como foco principal de sua teoria a relação direta de que a saúde emocional, o amadurecimento emocional e a habilidade futura para resolução de conflitos é construída a partir de um ambiente familiar (em muito representado pela figura da mãe) pautado na segurança afetiva e em um ambiente salutar e facilitador de descobertas. As privações emocionais que por ventura possam acontecer ao sujeito que se encontra no estágio inicial de desenvolvimento do ciclo evolutivo pode gerar uma descontinuidade no suporte emocional percebido pelo mesmo e ocasionar comprometimentos emocionais fortes ou mesmo perenes e irreversíveis.

Como o próprio filme ratifica, Celie vivenciou rejeição, falta de um ambiente familiar amoroso e um trauma por demais impactante que diz respeito à violência sexual. Em se tratando de trauma, este é um fenômeno manifestado como uma não reação a uma violência muito intensa a que o sujeito foi submetido, sem condições de se esquivar, e se manifesta após a vivência de um

contexto violento. A longo prazo, provoca danos para o psiquismo humano. A partir de Laplanche e Pontalis, (1992, p. 522-523), a compreensão do trauma é dada como sendo um:

[...] acontecimento da vida que se define pela sua intensidade, pela incapacidade do sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica [...] um choque violento, a de uma efração e a de consequências sobre o conjunto da organização.

No caso da violência sexual, conforme Gabel (1997), esta forma de sofrimento físico e anímico muitas vezes, ainda na contemporaneidade, é percebido como algo próprio do universo simbólico infantil. No contexto da sociedade americana do início do século XX, este fato era menos considerado ainda como uma grande violência, uma vez que se mantinha obscura pela égide do silêncio e do medo infundido na vítima, de que a exposição do fato traria consigo ruptura familiar, ameaças por parte do agressor, culpa, vergonha e descrédito do discurso.

Conforme Câmara (2011, p. 93), o impacto do fenômeno é derivado sobretudo do efeito surpresa de natureza abrupta, geradora de descontinuidade na segurança emocional anterior e na quebra da continuidade da homeostase, forte e desconfortável o bastante para desagregar as defesas egoicas e colocar o sujeito em uma realidade onde internamente não possui os recursos psíquicos suficientes para debelar o que é externo, percebido como hostil. Como se não bastassem os traumas vividos, (em especial, a violência sexual), Celie teve com o agressor e suposto pai, dois filhos, com os quais não teve o direito de exercer sua maternidade. Da mesma forma, a protagonista foi também “dada” e logo depois perdeu a convivência com o único laço afetivo que tinha: sua irmã e única amiga até então, Nettie.

O somatório desses eventos por demais estressores, aliado ao fato de posteriormente Celie ser continuamente violentada física e psicologicamente pelo seu companheiro foi algo que trouxe consigo um sofrimento psíquico intenso que reverberou na desintegração de sua autoestima e na crença de não ser merecedora de afeto e respeito. Conforme Albornoz e Nunes (2004), a violência seja ela física ou psíquica, gera na vítima um forte sentimento de desamparo, privação afetiva, desconfiança, restrições no relacionamento interpessoal (inclusive com familiares), assim como grande limitação ou incapacidade para resignificar a vivência dolorosa.

Apesar da dor, Celie encontra na produção de cartas, uma forma de suportar vivências afetivamente não satisfatórias. O processo libertário de construção de subjetividade a partir do

registro de suas reflexões contribuiu para uma emancipação emocional e um resgate de si mesma e da esperança que nutria de reencontrar sua irmã através de alguma informação vinda por meio de cartas.

Outro aspecto relevante para o resgate da autoestima de Celie surgiu de algo que poderia humilhá-la ainda mais do que o que já era: a vinda para sua casa de Shug Avery, a amante doente de seu companheiro. De um tratamento hostil para com Celie no início, gradativamente vai havendo o florescer de uma amizade entre as duas mulheres que se desabrocha em sentimentos latentes de amor e desejo. Ainda que a sociedade americana da época tivesse repulsa pelo relacionamento afetivo entre duas mulheres, para Celie, não há qualquer vestígio de busca de transgressão, mas de descoberta do seu potencial de amar e ser amada, de sentir-se potente e desejável, ao ponto de tentar quebrar o ciclo de opressão em que se via atada - saindo de casa com a ajuda da já ex-amante para empreender uma nova vivência, agora em companhia da irmã e dos filhos já adultos, onde a subestimação e a subserviência cedem espaço a uma mulher resgatada na sua autoestima e dignidade, totalmente livre de pretéritas amarras emocionais.

Torna-se patente em ambos os filmes que as protagonistas foram mulheres perpassadas pelo sofrimento psíquico, mas que se tornaram agentes de seus processos internos, constituindo como estratégias de sobrevivência àquelas realidades hostis, a resignificação dos seus estilhaços de vida através do processo ativo de recontagem de suas histórias. Os seres humanos, gregários por natureza, constituem-se sujeitos a partir da atualização que fazem de si em relação aos outros e que é mediada pela linguagem. Integrados em uma unidade dialógica, a subjetivação torna-se um âmbito compartilhado de sentido, mas sempre na relação do Eu-Tu (BUBER, 1979, p.1-41).

Tanto Idgie quanto Celie conseguiram, através do livre discurso, criar tessituras de subjetividade a partir dos fragmentos dos eventos vivenciados. A amizade de outras mulheres com que cada uma destas protagonistas se cercou, ao se dispuserem a ouvi-las, promovia uma atualização de possibilidades e de construção de novas realidades a partir de crenças outrora distorcidas e destruidoras de amor próprio.

É a partir das narrativas de suas próprias vidas que há a articulação entre as reminiscências passadas, vivências atuais e perspectivas futuras. A linguagem torna-se, então, a mediadora do mundo subjetivo para o mundo de possibilidades e devir. Dessa forma, a partir de Milanesi *et al.* (2006), qualquer produção subjetiva de desabafo como a conversa e o choro seriam instrumentos

libertadores e de cura, assim como a rede de suporte social possibilita o estabelecimento de suporte emocional necessário para o enfrentamento de situações críticas, o que é patente nas duas histórias: como a amizade, a escuta acolhedora e o livre discurso são agentes catalisadores para o resgate de si e a retomada consciente da condição de sujeito. Este processo introspectivo de resgate de si mesma, aliado às amigas que se somaram para ajudá-las a debelar tristeza e traumas instaurados, ajudam-nas a integrar o *self*.

Cavalcante (2001) afirma que a subjetividade se constrói na linguagem (e pela linguagem) através do sistema egoico de crenças, interpretações e resignificações da realidade e seus fenômenos); uma exteriorização do mundo interior. A elaboração discursiva sobre o sofrimento psíquico é salutar pois, embora sendo um fenômeno universal, ontológico e intransferível, Torralba (2007) aponta que ele é vivenciado de forma singular. É na vivência da dor que o sujeito subjetiva-se, uma vez que, conforme a autora, a dor é agente de humanização no sentido em que, a partir dela, a sensação de finitude interpõe-se com a homeostase existencial e provoca nesta última uma ruptura. Mas a dor traz consigo também uma pulsão de motivar-se a suprir o que falta ou foi destruído:

Na angústia, o ser que somos se revela naquilo que ele é em sua originalidade: *nada, pura possibilidade*. [...] A angústia não deixa ninguém se enganar, porque recorda o espantoso nada que somos. [...] Isso equivale a dizer que a existência humana é trágica porque todas as suas possibilidades, além de serem *possibilidades-de-sim*, são também *possibilidades-de-não*. Elas nos envolvem na ameaça do nada. (BUZZI, 1999, p.170).

Possibilitar a escuta da fala ou silêncio eloquente promove, definitivamente, um patamar de saída da exclusão e passividade.

Conclusão

Winnicott (1997) ressalta que a maturidade do adulto é produto de um processo complexo e contínuo, construído desde a mais tenra infância. Não é algo que surja do imprevisto e por acaso, mas sim o resultado concreto de uma longa trajetória de amadurecimento emocional que visa sobretudo a integração psíquica do sujeito. Em ambos os filmes, de acordo com Berlant (1988, p. 846), “O único lenitivo que remedia a negociação está na conversa entre mulheres”. É esta troca de

afeto materializada na partilha da dor através do verbo e do diálogo o que traz consolo e recapacitação para o elemento feminino presente nas duas obras.

Tal qual uma ciranda mística e transcendental, Idgie é amparada por Ruth assim como Ninny serve de apoio incondicional para Evelyn em distintos momentos de suas vidas em *Tomates Verdes Fritos*. O mesmo esteio emocional é encontrado por Celie nas edificantes palavras de Nettie, Shug e Sophia em *A Cor Púrpura*. Idgie, Ruth, Shug, Nettie, Evelyn, Ninny, Sophia, Celie... Mulheres sacrificadas pelas intempéries da vida mesma, mas que se ombreia e se confortam mutuamente, estreitando entre elas os laços do amor, do companheirismo, da fraternidade e da amizade que as unem. Mulheres atemporais e que representam a nós mesmas, nas mais diversas fases de nossas vidas, nas quais enfrentamos e superamos os empecilhos que se nos antepõem a partir do suporte que recebemos umas das outras...

“Como se fosse urgente e preciso
como é preciso desabafar...”
(Oswaldo Montenegro)

Referências:

ABBANDONATO, Linda. A view from ‘elsewhere’: the subversive and the rewriting of the heroin’s story in *The Color Purple*. **PMLA**, v. 106, n. 5, p. 1106-1115, 1991.

ALBORNOZ, A. C. G.; NUNES, M. L. T A dor e a constituição psíquica. **Psico/USF**, v. 9, n.10, p. 211-218, 2004.

BERLANT, Lauren. Race, gender and nation in “The Color Purple”. **Critical Inquiry**, v. 14, n. 4, p. 831-859, 1988.

BÖING, E.; CREPALDI, M. A. Os efeitos do abandono para o desenvolvimento psicológico de bebês e a maternagem como fator de proteção. **Est. Psicol.**, v. 21, n. 3, p. 211-226, 2004.

BUBER, M. **Eu e tu**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

BUZZI, A. **Introdução ao pensar**: o ser, o conhecer, a linguagem. 26. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

CÂMARA, Y. M. R. **Percepção, vivência e enfrentamento do sofrimento psíquico em crianças usuárias de CAPS infantil**. Dissertação de Mestrado em Saúde Pública, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

CAVALCANTE, F. Família, subjetividade e linguagem: gramáticas da criança "anormal". **Ciênc. Saúde Coletiva**, v. 6, n.1, p. 125-137, 2001.

CUTTER, Martha J. Philomela speaks: Alice Walker's revisioning of rape archetypes in *The Color Purple*. **Melus**, v. 25, n. 3/4, p. 161-180, 2000.

FADIMAN, J.; FRAGER, R. **Teorias da Personalidade**. Porto Alegre: Marbra, 1994.

FLAGG, Fannie. **Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café**. New York : Random House, 1987.

FRIEDAN, Betty. **The feminine mystique**. New York: W.W. Northon and Company, INC., 1963.

GABEL, M. **Crianças Vítimas de Abuso Sexual**. São Paulo: Summus, 1997.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.B. **Vocabulário de psicanálise**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MILANESI, K.; COLLET, N.; OLIVEIRA, B. R. G.; VIEIRA, C S. Sofrimento psíquico da família de crianças hospitalizadas. **Rev. Bras. Enferm.**, v. 59, n. 6, p.769-774, 2006.

PERROT, Michelle. **Mi Historia de las Mujeres**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

TOMMASI, M. C. F. O Conceito de agressividade na obra de Winnicott. **Infante: Rev. Neuropsiquiatr. Infanc. Adol.**, v. 5, n. 2, p.73-76, 1997.

TORRALBA, F. Aproximación a la esencia del sufrimiento. **Anales Sis San Navarra**, v. 30, supl. 3, 2007.

TUCKER, Lindsey. Alice Walker's *The Color Purple*: emergent woman, emergent text. **Black American Literature Forum**, v. 22, n. 1, Black Women Writers Issue, p. 81-95, 1988.

WALKER, Alice. **The Color Purple**. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

WINNICOTT, D. W. **A família e o desenvolvimento individual**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

_____. **Os bebês e suas mães**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994.

Links consultados

<<<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=1658>>> (sobre *Tomates Verdes Fritos*).

Acesso em 10 de fevereiro de 2014.

<<http://www.catedra.puc-rio.br/portal/p/?/28/738/comunicacao/filme_da_semana/tomates_verdes_fritos>>/ Acesso em 10 de fevereiro de 2014.

<<<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2099/>>> (sobre *A Cor Púrpura*).

Acesso em 10 de fevereiro de 2014.

<<<http://www.cineclick.com.br/a-cor-purpura>>>

Acesso em 10 de fevereiro de 2014.

UM BORDADO DE VÁRIAS AGULHAS: INFÂNCIA E GÊNERO HÍBRIDO NA PROSA DE NATUREZA AUTOBIOGRÁFICA DE CECÍLIA MEIRELES

Jennifer Pereira GOMES
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este trabalho tem como principal objetivo observar as figurações da infância – no caso, das meninas – e da solidão na prosa de natureza memorialística de Cecília Meireles, em especial problematizar a questão dos gêneros literários, os limites entre prosa e poesia ou ainda certa proximidade dos gêneros híbridos. Buscamos nos aproximar de uma parcela da obra em prosa ceciliana que, face aos demais livros, são menos contemplados pela crítica literária: *Olhinhos de gato* (romance autobiográfico) e *Giroflê, giroflá* (contos de natureza autobiográfica). A partir da leitura aprofundada das obras selecionadas, seguindo o método comparativo, buscaremos compreender (e apreciar) as figurações da infância, com foco nas personagens infantis femininas: são crianças que apresentam uma inclinação voltada ao poético, ao devaneio (apontado como característica da imaginação infantil), imerso na solidão, com grande proximidade da morte, além da vivência íntima da transcendência. Observando o desenvolvimento estilístico do texto ceciliano (imagística, escolha vocabular, sonoridade, temática, etc.) acreditamos ser possível, ainda, analisar a particularidade dos textos de natureza autobiográfica. Para tanto, como resultado parcial dessa pesquisa observamos que a prosa apreciada aproxima-se dos conceitos de “narrativa poética” (TADIÉ, 1978) e “narrativa lírica” (FREEDMAN, 1963).

Palavras-chave: Cecília Meireles. Infância. Gênero Híbrido.

Gostaríamos inicialmente de agradecer a oportunidade de participar da sessão coordenada “Infância e Interculturalidade”, cujo tema tomando o questionamento que guia esse décimo Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários UFC – “Para onde vai a Literatura?” – espelha-se no título “Uma pergunta à Literatura: para onde vai a infância?”. Seguimos essas indagações por dois caminhos: à primeira selecionamos, dentre o amplo espectro de possibilidades, a questão da definição dos gêneros, mais exatamente pelas discussões que concernem aos gêneros híbridos. As obras que serão estudadas nessa fala (e que também são objeto de pesquisa em andamento, sob a orientação da professora Fernanda Coutinho, coordenadora dessa sessão) *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá*, situam-se na encruzilhada entre prosa e poesia. Consideramos assim, ser adequado prosseguir a partir dos conceitos de “narrativa poética” (TADIÉ, 1978) e “narrativa lírica” (FREEDMAN, 1963). Nos passos seguintes desse rápido caminho, nos deslocamos aos estudos da Infância e nos interrogamos acerca de como a criança seria figurada em nosso *corpus*. Obviamente esses dois pontos de partida (gênero híbrido e figuração da infância) poderiam nos levar a diversas e

longas considerações, fato pelo qual centralizamos essa fala sobre trechos que se ocupam da apresentação das personagens infantis femininas nas obras estudadas.

Olhinhos de gato, obra em prosa ficcional de Cecília Meireles, veio a público editada pela revista *Ocidente*, em 13 números, entre os anos de 1938 e 1940, sendo publicada no Brasil apenas postumamente, em 1980. O livro enfeixou então 13 capítulos, que de acordo com uma nota do editor localizada na abertura do livro, mantêm a estrutura da primeira publicação (MEIRELES, 1980, Nota do editor). Neles lemos episódios de infância de *Olhinhos de gato*, a protagonista, junto a sua avó Boquinha de Doce, a ama negra Dentinho de Arroz e de Maria Maruca, moça que ajuda nos serviços domésticos nessa casa de mulheres.

Giroflê, giroflá foi inicialmente publicado em 31 de março de 1956, pela editora Philoblibion - Civilização Brasileira, em tiragem de caráter especial limitada a 330 (trezentos e trinta) exemplares impressos e numerados manualmente, ilustrados com 4 (quatro) xilogravuras originais em sete cores, do artista catalão Manuel Segalá, todas assinadas a lápis. O livro é iniciado pela cantiga de roda homônima e seguido pelos sete contos que perfazem o livro: “Tempo do Giroflê”, “Josefina”, “Paraíso”, “Julieta”, “Estrela”, “Reino da Solidão” e “Odisséia”. Todos eles ocupam-se de personagens infantis, meninas que provavelmente habitaram o colorido reino da infância da narradora: excetuando-se “Tempo do Giroflê”, que parece nos trazer a sensação da nostalgia a partir do ato próprio de rememorar, e que nos traz imagens que nos levam a um tempo no qual a infância era mais inocente e doce, os costumes eram considerados sabedoria e os acontecimentos do cotidiano eram mais simples.

O encontro com as obras de Cecília Meireles sejam elas em poesia ou em prosa, pode trazer ao leitor a impressão da inserção em uma atmosfera poética que se mantém, mesmo após a leitura. Em alguns casos, é possível sentir que algo muito sutil fica na ponta dos dedos, uma espécie de substância, um sentido fugidivo que não se concretiza em palavras. Cada palavra se abre em um jardim de delícias, com repletos significados múltiplos. Nesse momento, não há como perder de vista que a escrita cecilianiana é tomada pela música que percorre com “sangue eterno a asa ritmada”. Nessa experiência com o texto é como se cada som também se tornasse cor e brilho: atingisse e transportasse a secretas paisagens de suavidade e primícias invadissem os sentidos.

Em *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá* cada episódio se torna um delicado relicário de nácar, no qual o narrador põe em oferta as experiências, os momentos inesquecíveis da sua infância.

O leitor adentra esse santuário, a partir da leitura, e desvenda pequenos retalhos dessa preciosa coleção de memórias. Aproximar-se desses delicados tesouros de criança como as pedrinhas, conchas, retalhos coloridos e cacos de Olhinhos de gato, como os colares de flores feitos por Josefina, ou ainda como os difícilimos bordados das estudantes de “Paraíso”, nos desafia a empreender um caminho pelos jardins e grutas, pelas sombras frescas face à luz do dia, e contemplar de um observatório próximo do chão (seu universo particular) – na companhia dos gatos e das formigas – o avesso das costuras, os diversos mundos nas linhas da madeira do assoalho “que os outros pisam indiferentes”.

Obras como essas dificultam a classificação entre os gêneros literários usuais da “tríade clássica” (Épico/Lírico/Dramático), ela mesma historicamente problemática. *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá* apresentam características como o cuidado com o ritmo e a escolha vocabular que seriam características próprias da escrita lírica, mas são textos escritos em formato de prosa, por exemplo. Vejamos, por conta do tempo, duas dessas personagens: Olhinhos de gato e a menina de “Reino da Solidão”.

Olhinhos de gato é uma criança diferente das outras: sozinha, vive no silêncio de uma casa de mulheres adultas. A personagem pouco fala por si, é o narrador (autodiegético) quem nos fala dela: ações, pensamentos, devaneios. Na maior parte do enredo fica circunscrita ao espaço da casa e do jardim (além do que se vê da rua), embora haja episódios de passeios: à casa do padrinho e para o primeiro corte de cabelo, por exemplo.

Olhinhos de gato é apresentada pelo narrador como uma menina imaginativa, capaz de desvendar em coisas comuns (objetos, na terra, nos animais e até nas pessoas) cores e elementos fora do alcance da percepção dos adultos. Ela vivencia um mundo de detalhes, diferente, mas que é o mesmo do cotidiano:

A colcha da índia, com suas copiosas primaveras, jaz na cadeira de pés arqueados, na imensa cadeira onde umas três ou quatro crianças poderiam brincar ao mesmo tempo: azul de céu, azul de anil, azul de louças guardadas, de esmaltes de santos, de vidros achados entre as pedras... E as curvas folhas amarelas semeadas de grãozinhos redondos, e logo as flores cortadas ao meio, com um coração de pérolas...

Nos puxadores das gavetas as flores de metal cravam as pétalas na madeira. A luz do dia toca só nos relevos, e a flor aparece. Mas que sucederia se a lua entrasse apenas pelos sulcos? “*Esta criança às vezes põe-se com umas perguntas muito, muito esquisitas.*”

As madeiras e os mármorees são como a terra e o mar; têm caminhos, têm pedras e plantas por dentro. *Têm animais passando e pessoas e santos.* Mas as porcelanas e os cristais são

como o céu: *profundos*, lisos, cada vez mais vazios, mesmo quando há um *jorro de estrelas na intimidade gloriosa da luz*. (MEIRELES, 1980, p. 71-72, grifos nossos).

É essa sabedoria da criança – vedada aos adultos (que já abandonaram a infância) – guiada pelos sentidos que torna capaz a emersão caleidoscópica desses lugares particulares, preferidos, desse mundo mágico permeado de cores, luz, sombra, movimento. Apenas a essa criança “autêntica”, que pergunta coisas “esquisitas”, está aberta essa realidade singular. O mundo no qual as crianças vivem guarda, além do diferente olhar sobre as coisas, outras criaturas.

Em “Reino da Solidão”, um dos contos de *Giroflê, giroflá*, temos como protagonista uma menina cujo nome não é informado, mas que tem plena consciência do mundo no qual pretende entrar. Ela “adivinha” que adentra um reino, que ele possui regras, e se dispõe a explorá-lo.

Nesse momento, a menina que passa pela rua, sem rumo certo, encontra as altas grades, e adivinha: ah! Este é o Reino da Solidão.

Logo ao primeiro gesto, o sino do portão começa a cantar, e a pequena mão detém-se. Mas a leve cantiga de bronze diz apenas: “Não há ninguém! Não há ninguém!” E a menina entra, esgueirando-se, com o ouvido atento a todos os rumores, as mãos esparsas, como em sonambulismo. (MEIRELES, 2003c, p. 40-1).

Gostaríamos de chamar atenção à sonoridade do sino da casa: “Não há ninguém! Não há ninguém!” que aparece como uma tradução da onomatopeia “blém! blém!” e evoca ainda – a partir da alternância das sílabas átonas e tônicas – o movimento pendular do sino. Note-se também a personificação do sino que canta a “leve cantiga de bronze”, numa escolha vocabular onde os fonemas alveolares ditam um ritmo moderado, que se alonga por intermédio dos fonemas /n/.

Ao longo da trama, embora aparentemente tenha algum conhecimento, a personagem realiza uma caminhada de exploração, que culminará com a autodescoberta e a conseqüente transcendência ao final da narrativa:

[...] E o mesmo sol acorda as cintilações que a aranha gerou sem saber; descobre as inúmeras, imperceptíveis escamas da água que parecia completamente lisa; revela o fulgor de cada grão de areia, de cada poro de pedra; desvenda o sutil, imponderável esmalte de que estão recamados os minuciosos mantos das borboletas.

Também sua pele vai tomando do sol um brilho de madre-pérola; e, semicerrado os olhos, encontra nas pestanas aquela incandescência mineral das pedras ricas, de que nem sabe o nome.

Esta sentada, agora, em ramos desenhados no chão. Desenhados em seu vestido, em seu corpo. É igual aos pássaros que pousam tão alto! Ah, tal como a Deusa, está com os pés na terra, e não está na terra. Viaja na luz, sem parentes, sem companhia, sem nome, sem fala...

Começa a entender de tal maneira tudo como se a adormecessem os braços de céu, de um lado a outro do horizonte.

Isto é a menina parada no Reino da Solidão. Imóvel. Como o perfume na flor. Alada. Como o perfume no ar. (MEIRELES, 2003c, p.45-6)

A personificação do sol e suas ações de descoberta abrem caminho da esfera do sensível em direção à do espiritual, onde vemos a menina se mesclar às coisas do mundo, até sua transcendência, quando “tal como a Deusa, está com os pés na terra, e não está na terra.” (MEIRELES, 2003c, p. 46) Nesse momento a dúvida dá espaço ao sentimento de eternidade – a menina “viaja na luz” –, uma das temáticas privilegiadas pela poética ceciliana. Apontemos ainda a escolha vocabular requintada capaz de gerar uma imagística diversificada e vívida da relação entre luz e sombra: “acorda as cintilações”, “revela o fulgor”, “imponderável esmalte”, “minuciosos mantos”, “incandescência mineral”, “brilho de madrepérola”, toda essa iluminação face à sombra dos ramos que estão “desenhados em seu vestido, seu corpo”.

O último parágrafo do texto escolhido poderia, facilmente, ser dividido em versos, dada a proeminência do ritmo nas frases: “Isto é a menina parada no Reino da Solidão. Imóvel. Como o perfume na flor. Alada. Como o perfume no ar.” As palavras “imóvel” e “alada” (com o mesmo número de sílabas) intercaladas entre as frases maiores contribuem firmemente para instaurar o ritmo. Se contássemos as sílabas poéticas, teríamos métrica semelhante na terceira e quinta frases, inclusive em relação à tonicidade. O refinamento das metáforas e demais figuras de linguagem contribuem para atestar os traços poéticos entrelaçados à prosa de Cecília Meireles.

A partir dessa possibilidade de compartilhamento de propriedades entre poesia e prosa podemos mencionar o estudo de Tzvetan Todorov, em *As Estruturas Narrativas*, que defende que a oposição entre poesia e prosa já está superada (TODOROV, 1979, p. 68). Mais adiante, nessa mesma obra, diz-nos o teórico: “para definir a poesia, não basta dizer em que ela é diferente da prosa, pois as duas têm uma parte comum que é a literatura” (TODOROV, 1979, p. 70). Assim, prosa e poesia guardam em comum a estruturação na linguagem.

Podemos assinalar essa questão por outro ângulo. Se, como afirma Octavio Paz, o ritmo é natural e prefigura a linguagem (PAZ, 2006, p. 11), há a possibilidade real de o ritmo próprio da poesia deixar marcas na escrita em prosa, uma vez que “[...] neles a prosa se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo uma ordem conceitual ou narrativa, mas *são presididas pelas*

leis da imagem e do ritmo. Há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco da poesia.” (PAZ, 2006, p. 15, grifo nosso).

A fim de que possamos nos aproximar melhor dessa mescla de gêneros, podemos tomar como referencial os estudos de Ralph Freedman (1963) e Jean-Yves Tadié (1978), base para a formulação do conceito de narrativa poética. O estudioso francês, ao cotejar os processos da narração e da poesia, examina os temas das narrativas poéticas do ponto de vista estrutural e percebe que nessa categoria híbrida a função poética predomina sobre a referencial: “encontraremos, na narrativa poética, um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que são o equivalente em grande escala, das assonâncias, aliterações, rimas” (TADIÉ, 1978, p. 8, tradução nossa). Freedman ao estudar essa categoria – prefere o termo “narrativa lírica”¹¹⁸ – nota que o aspecto subjetivo implícito que ecoa em uma busca íntima do narrador, análoga à do “eu lírico” do poeta, concluindo:

Narrativa lírica [...] sugere a expressão de sentimentos ou temas em padrões musicais ou pictóricos. Ao combinar características de ambos, o romance lírico desloca a atenção do leitor a partir de homens e eventos para um projeto formal. O cenário habitual de ficção torna-se uma textura de imagens e personagens aparecem como personas do eu. (FREEDMAN, 1963, p.1, tradução e grifo nossos).

É possível observar que a atmosfera criada pela rememoração do narrador nos apresenta meninas que transitam entre o real e o imaginário, cada uma com seu charme único: um modo particular de vivenciar a experiência do mundo. Seja pelo prisma do devaneio, da sabedoria, da liberdade, da elegância, da busca pela eternidade, ou mesmo por valorizar as coisas mais simples, que passam despercebidas aos olhos dos adultos. Cada uma delas envolvida no mundo mágico que parece criar ao redor de si.

Esse mundo colorido e, às vezes, cheio de mistério, ao qual é possível se direcionar a partir da rememoração aproxima-se do que Chombart de Lauwe conceitua como “país da infância”, uma evocação “do quadro da primeira infância animada através de brincadeiras e da vida imaginária [...]” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 302) que se aproxima do encantamento com lugares que

¹¹⁸ Ralph Freedman utiliza a expressão “lyrical poetry”, que traduzida literalmente equivaleria a “poesia lírica”. Modificamos a nossa tradução para “narrativa lírica” para evitar que a expressão contrarie o contexto do estudo de Freedman e preserve o sentido no qual “poesia” é tomada como sinônimo de *poiesis*. Tomamos o termo “narrativa” por conta da natureza dos textos literários selecionados para esta pesquisa. Podemos, assim, evitar certa confusão própria da língua portuguesa: por conta da larga polissemia da palavra “poesia”, que tende a se confundir com a denominação do texto de natureza lírica, resolvemos realizar essa alteração na tradução.

ganharam um encanto particular pelas vivências quando criança. As protagonistas do nosso corpus parecem habitar esse país onírico, cada uma a seu modo. Sabemos, portanto, que o mundo onírico da infância no qual habitamos mais uma vez pela leitura de *Olhinhos de gato* e *Giroflê, giroflá* não se circunscreve a classificações simplistas entre prosa e poesia ou se encaixa em gêneros claramente delineados como os de “épico”, “lírico” ou “dramático” como pregariam algumas teorias da Literatura. Como propõe Maurice Blanchot (retomado na questão que dá título a esse décimo EIEL), em seu *O livro por vir* a obra literária está em “devir” e que, assim, “essa literatura que está por nascer e que, portanto, é inclassificável não pode ser captada, aprisionada por qualquer rede teórica.” (BLANCHOT, 2005, p. 293).

Referências:

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo**: a infância. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FREEDMAN, Ralph. **The lyrical novel**: studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

MEIRELES, Cecília. **Giroflê, giroflá**. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2003c.

_____. **Olhinhos de gato**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1980.

PAZ, Octavio. Prosa e Verso. *In*: **Signos em rotação**. São Paulo, Perspectiva, 2006.

STALLONI, Yves. **Os Gêneros Literários**. 3. ed. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: 2007.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Debates. Literatura, nº 14)

UM OLHAR GENDRADO SOBRE A PERSONAGEM OPA E SOBRE OUTRAS PERSONAGENS FEMININAS DA OBRA *OS RIOS PROFUNDOS*, DE ARGUEDAS

Nathalie Sá CAVALCANTE
Maria Sárvia da Silva MARTINS
Roseli Barros CUNHA
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O presente artigo caracteriza-se, sobretudo, pela análise da personagem Opa na obra *Os rios profundos* (1956), do escritor peruano José Maria Arguedas. O enfoque principal deste trabalho está voltado para a reflexão sobre a forma como a sexualidade e a identidade da personagem estão representadas e como estas representações são condicionadas, não só pelo fato de ser uma personagem feminina, mas também pela deficiência mental que possui. Além disso, faz-se uma breve análise acerca das outras personagens femininas presentes na obra. Contudo, para que possamos entender e mesmo realizar as reflexões aqui propostas, torna-se necessário considerar aspectos significativos que circundam a relação sexualidade e identidade, sob o viés de Simone de Beauvoir (1949), a violência simbólica, sob o viés de Pierre Bourdieu (2001), e a relação demência e desumanização, sob o viés de Castro-Klarén (1973). Este trabalho justifica-se pela necessidade de se pensar e difundir uma crítica literária pautada no estudo da identidade e das relações de gênero e pela necessidade de estudar a literatura arguediana, a fim de que não fique no esquecimento a contribuição ímpar que esse escritor deixou para a literatura latina-americana.

Palavras-chave: Gênero, Arguedas, Opa.

José Maria Arguedas e *Os rios profundos*

José Maria Arguedas, escritor e antropólogo peruano, nasceu em 18 de janeiro de 1911 e faleceu, suicidando-se, em 2 de dezembro de 1969. Além de seu trabalho com traduções quéchuas¹¹⁹ e com pesquisas antropológicas, produziu as obras literárias *Agua* (1935), *Yawar Fiesta* (1941), *Los rios profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), o conto *El sueño Del pongo* (1965), dentre outras histórias.

Os rios profundos, obra focada neste artigo, é um romance que retrata a vida do personagem Ernesto, dividido entre a cultura do conquistador hispânico e a do inca ancestral, entre as viagens com o pai e o colégio interno, entre a descoberta da sexualidade e a descoberta do pecado cristão, entre a língua espanhola e a língua quéchua. Muitos fatores podem ser estudados nessa obra tão

¹¹⁹ Quéchua, quíchua ou quéchua é uma língua indígena da América do Sul. É uma das línguas oficiais da Bolívia, do Peru e do Equador.

rica, por exemplo, a infância, a utilização de huaynos¹²⁰, a transculturação, o internato como formador de identidade, a religiosidade, a peste, dentre outros, no entanto, nosso foco será na construção do feminino, mais especificamente, na construção da identidade da personagem feminina Marcelina, mais conhecida como Opa, ainda que, para isso, iremos discutir, brevemente, acerca das outras personagens femininas presentes no romance em questão - Dona Felipa, moças de Abancay e Chicheras - a fim de diferenciá-las da Opa.

As personagens femininas em *Os rios profundos*

O universo feminino em *Os rios profundos* é composto, principalmente, por a Dona Felipa, as Chicheras e a Opa. Encontramos também a presença da cozinheira do internato, da Salvinia, da Alcira, da esposa do médico de Abancay e da “senhora cusquenha”, entretanto, estas são personagens mais à margem da narrativa, aparecendo em poucos momentos.

A cozinheira do internato, personagem que não recebe uma denominação, é a protetora do aluno Palacitos, um índio que era o menor e o mais humilde aluno, representando, para ele, a imagem materna. Era a protetora, também, da personagem Opa e, já na metade do romance, do próprio Ernesto, ajudando-o a se esconder dos alunos mais velhos. Ao final do romance, falece devido à peste.

Salvinia, garota de doze anos, é a “namorada” de Antero. É descrita por Antero como magra, de pele morena e de olhos negros, no entanto, Ernesto a descreve como magra, de pele morena e de olhos da cor do zumbayllu¹²¹ no momento em que está girando. Segundo Pereira (2002), tanto na relação sexual com a Opa, quanto na relação sentimental idealizada com Salvinia, há presente uma apropriação por parte do homem, pois este se torna dono da personagem feminina.

Alcira, garota da mesma idade de Salvinia, amiga desta, foi apresentada à Ernesto através de Antero. Menina com um olhar triste e com o cabelo bonito, era parecida com Clorinda¹²², garota do povoado de Saisa, por quem, durante a infância, Ernesto era apaixonado. Ernesto mantinha contato

¹²⁰ Gênero popular da música andina. Na obra *Os rios profundos*, funciona como uma forma de introduzir o leitor ao mundo cultural quéchua.

¹²¹ Peão que simboliza muito mais que um brinquedo. Carrega, em si, uma expressão cultural e espiritual e um poder de levar mensagens, através do seu zumbido, para pessoas que estão distantes.

¹²² Personagem que aparece, no enredo, apenas como uma memória, e não no tempo da narrativa.

com Alcira quando saia para a cidade, encontrando a idealização feminina que não existia no ambiente escolar.

A senhora cusquenha, outra personagem que não recebe um nome – pois Ernesto se esqueceu de perguntar -, aparece em, apenas, um momento da narrativa: durante o capítulo “O motim”. A senhora, com ar protetor, acompanha Ernesto, quase o abraçando, até o colégio; ao se despedir, beija os olhos do garoto. Desde então, Ernesto não mais esqueceu os olhos azuis, imortais e ternos que o protegeram.

Dona Felipa, líder das chicheras, exigiu a divisão do sal entre o povo, rebelando-se contra um sistema opressor. Representa o feminino não só como uma força de liderança, mas também como uma possibilidade de subversão, pois a personagem possuía dois maridos, indo de encontro ao sistema vigente patriarcal, cristão e monogâmico. Dona Felipa encontra-se no pólo oposto à personagem Opa, já que, diferentemente desta, ela desobedecia às leis, desafiava o poder masculino e livrava-se das perseguições que sofria.

As chicheras, mulheres que ficavam nas chicherías¹²³, no bairro de Huanupata¹²⁴, eram tidas como transgressoras, ganhando voz, espaço e autonomia, ainda que em um espaço limitado. Em um espaço limitado, pois:

No se podía bailar con ellas fácilmente; sus patronas las vigilaban e instruían con su larga y mañosa experiencia. Y muchos forasteros lloraban en las abras de los caminos, porque perdieron su tiempo inútilmente, noche tras noche, bebiendo chicha y cantando hasta el amanecer. (ARGUEDAS, 2006, p. 52)

Como pode ser percebido pelo trecho acima, as chicheras possuíam suas “patroas”, mulheres que dominam outras mulheres, uma relação de poder, não de gênero, mas econômica.

Por fim, a esposa do médico de Abancay, personagem que aparece em poucos momentos da narrativa e sem falas, mas que deixa sua marca no enredo por ser a mulher idealizada pelo Valle, aluno do quinto ano, conhecido por ser o que mais lê no internato. Ainda que muitas garotas de Abancay se interessem por ele, Valle, como faria um bom personagem romântico, toma, para si, o amor cortês e deseja uma mulher que já é compromissada.

Uma leitura gendrada da personagem *Opa* em *Os rios profundos*

¹²³ Estabelecimento onde se vende Chicha, bebida fermentada produzida pelos povos indígenas andinos.

¹²⁴ Definido como o bairro alegre de Abancay. Subúrbio sujo e de mau odor, mas onde Ernesto se sentia confortável, frequentando o local para ouvir huaynos.

A personagem Marcelina, mais conhecida como Opa – que significa “tonta”, “idiota” -, é uma mulher branca, baixa e gorda, com deficiência mental que é acolhida por um dos padres do internato e colocada para ser a ajudante da cozinheira. Durante a noite, é procurada pelos internos e forçada a ter relações sexuais com eles. É a personagem que mais marca a violência opressora cometida pelo masculino sobre o feminino na obra em questão. Essa violência, como demonstraremos a seguir, pode ser percebida tanto no nível do discursivo-simbólico, quando no nível da sexualidade¹²⁵.

Personagem mais submissa, não só por sua condição feminina, mas por sua condição mental. Acerca disso, leiamos o trecho abaixo:

Mientras que la animalidad que gobierna su cuerpo es responsable por su agresiva conducta sexual, esa misma bestialidad las excusa de ser <pecadoras>, ya que su idiotez las previene del poder de ejercer juicios morales y las hace un tanto sufridoras. (CASTRO-KLARÉN, 1983)

A demência é causadora de uma desumanização na personagem, transformando-a em um ser sem responsabilidade sobre a sua conduta sócio-sexual, logo, lhe é tirada o julgamento de ser uma pecadora para atribuir-lhe o de ser uma vítima. Assim sendo, a caracterização do personagem vai de encontro ao arquétipo de Eva¹²⁶, em que a mulher é a culpada por seduzir o homem. Opa não pretende seduzir nenhum dos garotos, estes, porém, vendo sua incapacidade de reflexão e de defesa, aproveitam-se fisicamente para obterem as descobertas sexuais da adolescência.

A demência coisifica a personagem. Tomando de empréstimo as discussões acerca de Sujeito e de Objeto propostas por Beauvoir (1970), ela deixa de ser Sujeito, isto é, de decidir, por si, suas próprias ações, para ser Objeto e ter suas ações decididas por terceiros. A coisificação empregada vai de encontro ao empoderamento da personagem. O empoderar-se, o tomar o poder sobre sua própria vida, só lhe é dado ao final do romance, quando a Opa, que é chamada, finalmente, por Marcelina, morre e tem a sua morte como a sua redenção. Neste momento do enredo, há uma ligação entre Opa e Dona Felipa, pois o lenço/manto¹²⁷ que, antes, pertencia a Dona Felipa, estava com a demente, atribuindo, a ela, a força representada pela líder das chicheras.

¹²⁵ Aqui, considera-se sexualidade não como identidade, mas como um conjunto de práticas sexuais.

¹²⁶ Arquétipo de mulher que peca e que faz com que o homem peque. É o contrário do arquétipo Maria.

¹²⁷ Vestimenta de origem indígena que, de modo transculturador, pode ser recordado como um manto de santo ou santa.

O masculino, grupo dominante, é o “Eu” da narrativa, enquanto que o feminino, grupo dominado é o “Outro”. É o Eu que se definindo como Eu define o Outro, logo, o Outro não se define, mas já está definido por meio de conceitos naturalizados. Essa problemática de identidade encontrada nas relações de poder entre um grupo subordinador e um grupo subordinado pode ser facilmente confirmada ao percebermos que a personagem Opa não produz falas durante a narrativa, comunicando-se, apenas, através de ações. Esta questão discursiva também foi abordada por Fernandez Cozman (2011), quando este afirma que Marcelina é uma personagem metonímica. Leiamos o seguinte trecho:

No era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda. Algunas mañanas la encontraron saliendo de la alcoba del Padre que la trajo al Colegio. De noche, cuando iba al campo de recreo, caminaba rozando las paredes, silenciosamente. La descubrían ya muy cerca de la pared de madera de los excusados, o cuando empujaba una de las puertas. Causaba desconcierto y terror. Los alumnos grandes se golpeaban para llegar primero junto a ella, o hacían guardia cerca de los excusados, formando una corta fila (...). Pero casi siempre alguno la alcanzaba todavía en el camino y pretendía derribarla (ARGUEDAS, 2006, p. 58)

Personagens metonímicos são aqueles que não possuem a possibilidade de comunicação. Opa não se comunica através da linguagem oral, mas sim através de gestos e sinais, reafirmando sua coisificação, desumanização e metonificação. Outro personagem apontado como metonímico por Cozman (2011) é Lleras¹²⁸, sendo definido como um “pseudoindividuo que no ha aprendido las mínimas reglas de convivencia social y vive en otro mundo: el de la barbárie”.

Por fim, Marcelina era vítima não só de violência sexual – cometida até pelo padre Augusto e por alguns dos jovens internos – mas também de violência simbólica. Acerca desse conceito:

A violência simbólica é essa coerção que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (portanto, à dominação), quando dispõe apenas, para pensá-lo e para pensar a si mesmo, ou melhor, para pensar sua relação com ele, de instrumentos de conhecimento partilhados entre si e que fazem surgir essa relação como natural, pelo fato de serem, na verdade, a forma incorporada da estrutura da relação de dominação; ou então, em outros termos, quando os esquemas por ele empregados no intuito de se perceber e de se apreciar, ou para perceber e apreciar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), constituem o produto da incorporação das classificações assim naturalizadas, cujo produto é seu ser social (BOURDIEU, 2001: 206).

¹²⁸ O mais arrogante e agressivo de todos os alunos do colégio interno, aproveitava-se do fato de ter mais idade e mais força física do que os outros alunos.

Os padres da instituição não penalizavam os alunos, até mesmo, fingiam que não sabiam o que acontecia, era algo tido como “natural”, logo, inquestionável, os alunos estavam, apenas, descobrindo suas sexualidades. Uma violência simbólica que começa pelo próprio nome da personagem, Opa. É uma relação de poder que se dá através da sexualidade – aqui, lembremos de Foucault (2011)¹²⁹, que afirma que a sexualidade é a colocação da prática sexual no âmbito do discurso e do poder -, em que a identidade do ser social é submetida às suas práticas. Logo, a imposição prático-discursiva: Opa, inquestionavelmente coisa; padres e garotos do internato, “naturalmente superiores”.

Conclusão

Cornejo Polar afirma que as personagens femininas na obra arguediana não são “interessantes”, que há sempre uma busca pelo personagem masculino. Nosso objetivo, então, foi mostrar o equívoco da frase acima, indo ao encontro de autores como Roland Forgues, que afirma que, juntamente com o índio, a mulher é um dos elementos mais importantes da obra arguediana. Podemos falar também que ela não só tem essa semelhança de relevância com o índio, como também, muitas vezes, é a responsável por fazer uma ponte entre a cultura do conquistador para a cultura do conquistado, a cultura inca.

Nosso objetivo foi focalizar na personagem Opa por acreditarmos que ela é a personagem que teve a condição feminina mais violentada, mas salientamos que todas as personagens podem e merecem ter uma atenção maior acerca das suas participações na narrativa. Portanto, nossa proposta nos parece favorável quanto à sua contribuição para o aumento da fortuna crítica em torno dos estudos relacionados com literatura latina – gênero – violência. Esperamos, também, que trabalhos como este possam oferecer subsídios para reflexões a respeito das relações de poder entre homens e mulheres – atitude esta que ainda prevalece na sociedade patriarcal – na obra do escritor José María Arguedas.

Referências:

¹²⁹ Conceito trabalhado na obra “A ordem do discurso”, lançada primeiramente em 1970, no entanto, a edição utilizada para pesquisa foi a 21ª, lançada em 2011.

ARGUEDAS, José Maria. **Los ríos profundos**. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2006.

_____. **Os rios profundos**. Tradução de Gloria Rodriguez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

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

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**. Maringá: EDUEM, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Küner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CASTRO-KLARÉN, Sara. **Crimen y castigo: sexualidad em J. M. Arguedas**. Revista iberoamericana 49/122 (enero-marzo 1983): 55-65.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Los universos narrativos de José María Arguedas**. Buenos Aires: Losada, 1973.

FERNANDEZ COZMAN, Camilo. **Una retórica del personaje en Los ríos profundos de José María Arguedas**. Letras, ene./dic. 2011, vol.82, no.117, p.7-16. ISSN 2071-5072.

FORGES, Roland. **José María Arguedas: Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. História de uma utopia**. Lima: Horizonte, 1989.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

FRANCO, Sergio R. **José María Arguedas: hacia una poética migrante**. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Pittsburgh, 2006.

ORTIZ, Gracia Morales. **José M^a Arguedas: El reto de La dualidad cultural**. Sevilla: Iluminaciones, 2011.

PEREIRA, Leonice Rodrigues. **Uma visão do internato através da leitura de Doidinho de José Lins do Rego e de Os Rios Profundos de José Maria Arguedas**. São Paulo: USP, 2002. (dissertação de mestrado)

UMA ABORDAGEM FILOSÓFICA DO MAL EM A NOIVA DO SEPULCRO, DE ALEXANDRE HERCULANO

Kaline Nobre BARBOSA
Ana Márcia Alves SIQUEIRA
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Nesse trabalho, analisamos os aspectos do mal e da caracterização do horrível presentes em *A Noiva do Sepulcro*, de Alexandre Herculano. Esta obra nos revela um lado sombrio da produção de Herculano pouco estudada, influência do conto noir francês, das baladas de horror inglesas e das narrativas téticas alemãs, que põem em discussão a representação do mal e do horror nas relações humanas. Em *A Noiva do Sepulcro*, a atmosfera sombria se desenvolve em meio a diversas representações do mal, como o pecado, que é punido com um castigo de origem sobrenatural, contribuindo para a perpetuação de um ambiente de horror e medo. O objetivo da análise é entender a forma como o mal se faz presente em acontecimentos e comportamentos das personagens, assim como na construção do sobrenatural, investigando se ele se faz essencial para a compreensão da obra analisada. Realizamos, para esse trabalho, uma pesquisa bibliográfica, em que o mal é analisado através de uma abordagem filosófica, fundamentada nos estudos desenvolvidos pelo filósofo francês Paul Ricoeur (1988), segundo o qual, o mal é abordado como um desafio à filosofia e à teologia.

Palavras-chave: Alexandre Herculano. Mal. Filosofia. Paul Ricoeur.

Introdução:

A Noiva do Sepulcro é a versão portuguesa de uma balada, poema narrativo, de Alexandre Herculano (1810-1877), importante autor do romantismo português. A obra foi publicada primeiramente no segundo volume da revista literária *O Panorama*, em 1838, e publicada posteriormente como parte da obra *Poesias*, em 1850. Segundo Sousa (1979), foram as revistas literárias, como *O Panorama*, que proporcionaram o grande desenvolvimento das baladas, um tipo de literatura “terrífica” mais próximo da sensibilidade portuguesa e ligado à sua tradição popular.

A Noiva do Sepulcro não é uma das obras mais conhecidas de Alexandre Herculano, que é mais conhecido por seus romances históricos. Esta obra traz consigo um lado sombrio pouco conhecido da sua produção, influência do conto noir francês, das baladas de horror inglesas e das narrativas téticas alemãs. Encontramos na obra uma atmosfera sombria, elementos sobrenaturais e diversas representações do mal.

Segundo Sousa (1978), podemos considerar que, em Portugal, a literatura baladesca romântica seguiu duas orientações: a tradicionalista, popularizante e a terrífica e macabra.

A orientação terrífica e macabra dessa literatura, ainda segundo Sousa (1978, p.198), é de inspiração anglo-germânica, mas com certo caráter “nacionalizanz”, pois a ação é preferencialmente situada em castelos portugueses, e o cavaleiro também combate os mouros em terras ibéricas, e não apenas na Palestina. *A Noiva do Sepulcro* pertence a essa segunda orientação: literatura baladesca terrífica e macabra, pois se desenvolve em meio a uma atmosfera sombria, medieval e sobrenatural.

Em nosso trabalho, analisamos as representações do mal presentes em *A Noiva do Sepulcro* a partir de uma abordagem filosófica. Essa abordagem filosófica centra-se, sobretudo, nos estudos sobre o mal realizados pelo filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), mais precisamente, nos conceitos sobre o mal desenvolvidos em sua obra: *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*, de 1988.

Uma abordagem filosófica: O Mal segundo Paul Ricoeur

Segundo Paul Ricoeur (1988), o que fornece um caráter enigmático ao mal é a nossa posição de colocar sob um mesmo plano, o pecado, o sofrimento e a morte, fenômenos díspares. O filósofo nos diz que a questão do mal se distingue da do pecado e da culpabilidade na medida em que o sofrimento é constantemente tomado como ponto de referência, sendo antes de tudo necessário insistir na sua disparidade de princípio.

Para Paul Ricoeur (1988), o mal moral (o pecado em linguagem religiosa) designa o que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão, sendo que:

A imputação consiste em consignar a um sujeito responsável uma ação suscetível de apreciação moral. A acusação caracteriza a própria ação como violação do código ético dominante na comunidade considerada. A repreensão designa o juízo de condenação, em virtude do qual o autor da ação é declarado culpado e merece ser punido. (RICOEUR, 1988, p.23).

Podemos entender que a imputação caracteriza uma ação como individual, sujeita às regras de uma comunidade. A acusação seria o resultado para uma ação que quebre essas regras. E a repreensão seria a consequência dessa acusação, a pena a ser paga pelo culpado, que merece ser punido por suas ações.

Segundo Ricoeur (1988), é no momento da repreensão, que o mal moral interfere no sofrimento, já que a punição é um sofrimento infligido. Além disso, o sofrimento distingue-se do pecado por traços contrários:

À imputação que centraliza o mal moral sobre um agente responsável, o sofrimento sublinha seu caráter essencialmente sofrido: não a fazemos chegar, ela nos afeta. [...] em oposição à acusação que denuncia um desvio de moral, o sofrimento caracteriza-se como puro contrário do prazer, como não prazer, isto é, como diminuição de nossa integridade física, psíquica e espiritual. À repreensão, enfim e sobretudo, o sofrimento opõe a lamentação, pois se a falta (o erro) faz o homem culpado, o sofrimento o faz vítima: o que reclama a lamentação. (RICOEUR, 1988, p.24).

Assim, pecado e sofrimento são díspares em seus princípios, opondo-se diretamente um ao outro. Entretanto, embora possuam esses traços contrários, os fenômenos se interligam, sendo até mesmo tratados como sinônimos, como nos diz Jeha: “No dia-a-dia, mal e sofrimento aparecem como sinônimos, o que ocorre também com mal e fazer mal ou mal e infortúnio. Ao ligarmos mal e sofrimento, enfocamos o efeito; quando falamos fazer mal, miramos na ação.” (2007, p.13).

Para Paul Ricoeur (1988) o encadeamento entre pecado e sofrimento convida a filosofia e a teologia a pensarem no mal como a raiz destes dois fenômenos, mesmo que haja uma irrecusável polaridade entre eles. Esse encadeamento consistiria em:

Por um lado, a punição é um sofrimento físico e moral acrescentado ao mal moral, quer se trate do castigo corporal, de privação de liberdade, de vergonha, de remorso; é por isso que se chama a culpabilidade de pena, termo que ultrapassa a fratura entre o mal cometido e o mal sofrido; por outro lado, uma causa principal do sofrimento é a violência exercida sobre o homem pelo homem: em verdade, fazer mal é sempre, de modo direto ou indireto, prejudicar outrem, logo é fazê-lo sofrer; na sua estrutura racional – dialógica – o mal cometido por um encontra sua repica no mal sofrido por outro; é neste ponto de intersecção maior que o grito de lamentação é mais agudo, quando o homem se sente vítima da maldade do homem; (RICOEUR, 1988, p. 24).

Fazer mal a alguém é fazê-lo sofrer, e a repreensão desse pecado, sua punição, também causa sofrimento. Existindo esse encadeamento entre pecado e sofrimento, suas representações aparecem como duas faces inseparáveis do mal. Essas duas faces do mal estão presentes em *A Noiva do Sepulcro*, e a nossa análise, fundamentada nos conceitos de Paul Ricoeur (1988), identificará o mal representado na obra a partir de seu enredo e personagens.

O Mal em *A Noiva do Sepulcro*

A Noiva do Sepulcro nos conta a história do nobre alcaide Dom Sueiro, que sem remorsos, assassina sua primeira esposa para se entregar a uma nova mulher e, posteriormente, assassina a essa mulher por uma nova dama. É nesse momento em que o sobrenatural se apresenta na obra: A nova dama é, na verdade, o fantasma de sua primeira esposa, e assim, o destino de Dom Sueiro é passar a eternidade vagando, sendo eternamente perseguido por aquelas a quem assassinou.

Os aspectos do mal ligados à figura de Dom Sueiro se fazem nítidos. Dom Sueiro assassinou duas mulheres. Temos assim, uma representação do mal moral –o pecado em linguagem religiosa–, o que, seguindo os conceitos de Ricoeur (1988), torna as ações de Dom Sueiro objeto de imputação, de acusação e de repreensão. Essa repreensão designa o juízo de condenação, em virtude do qual Dom Sueiro é declarado culpado e merece ser punido. A punição é um sofrimento físico e moral acrescentado ao mal moral, de modo que o homem se sente vítima ao mesmo tempo em que ele é culpado, processando assim uma confusão na fronteira entre culpado e vítima.

Dessa maneira, os aspectos do mal em *A Noiva do Sepulcro* estão representados pelo pecado e pelo sofrimento, que estão interligados entre si. O pecado humano, de Dom Sueiro, é responsável pelo sofrimento daqueles a quem foi direcionado, as duas mulheres, e a punição desse pecado, sua morte e a eterna perseguição, é também sofrimento, funcionando como uma pena que ele teve que pagar.

Sendo assim, na obra, a origem do mal se apresenta como humana e sobrenatural, sendo o mal de origem sobrenatural o responsável pela punição do mal de origem humana.

É contraditório considerar o sobrenatural presente em *A Noiva do Sepulcro* maligno, já que nos parece justo que as duas mulheres, vítimas da maldade de Dom Sueiro, tenham direito à vingança. Entretanto, segundo Ricoeur (1988), se observarmos a fronteira entre culpado e vítima de outro pólo, se processa a mesma confusão:

Se a punição é um sofrimento reputado e merecido, quem sabe se todo o sofrimento não é de um modo ou de outro a punição de uma falta pessoal ou coletiva conhecida ou desconhecida? Esta interrogação [...] recebe um reforço da exorcização paralela que faz do sofrimento e do pecado a expressão das mesmas potenciais maléficas. Tal é o fundo tenebroso, nunca completamente desmistificado, que faz do mal um único enigma. (RICOEUR, 1988, p.26).

Desse modo, nos deparamos com a confusão na fronteira entre culpado e vítima ao considerarmos o sofrimento de Dom Sueiro como a punição do mal que ele causou, pois,

questionamos se a origem do sofrimento das duas mulheres também teria sido uma punição. Esse questionamento, que não possui resposta, reforça o conceito do mal como um único enigma, o que confirma o mal em *A Noiva do Sepulcro* como sendo de origem humana e de origem sobrenatural.

Análise

Analisando alguns trechos de *A Noiva do Sepulcro* a partir dos conceitos do mal trabalhados até aqui, podemos identificar representações do mal moral (pecado), da sua punição e também do sofrimento. O pecado encontrado na obra está centrado na figura de Dom Sueiro, por seus crimes. Seu primeiro crime, o assassinato de sua primeira esposa, Dona Dulce, é primeiramente apresentado na obra como um mistério de maldade:

Mulher , que elle muito amára,
Lha roubára a sepultura;
Mas, por este golpe, o alcaide
Não mostrou grande amargura.
Até corria entre o povo
Um mysterio de maldade. . . .
Uns diziam ser mentira;
Outros, porém, ser verdade.
Mas o que? — cubria a terra
Esse feito tenebroso:
E só o povo sabia,
Ser viuvo o que era esposo. (HERCULANO, 1850, p.278).

Nesse primeiro momento da obra, o assassinato de Dona Dulce é apenas sugerido, sua morte não trouxe amargura à Dom Sueiro, sendo um feito tenebroso que a terra cobria. Esse mistério de maldade só é realmente dissolvido quando Dom Sueiro resolve assassinar também a sua segunda esposa, Elvira:

Cumpre de si affasta-la:
O caso difficil é:
Ajunctará crime a crime?
Elle outro meio não vê.
Emfim decidiu-se : — a morte
Em aurea taça lhe deu.
Nobre senhor, folgar podes
Teu crime a terra escondeu! (HERCULANO, 1850, p.286).

O assassinato de Elvira confirma o assassinato de Dona Dulce, e também repete as mesmas circunstâncias, sendo outro crime coberto pela terra. É a partir desse acontecimento que o sobrenatural se apresenta como o meio responsável pela punição desses crimes, sendo a repreensão do mal moral de Dom Sueiro.

Após assassinar Elvira, Dom Sueiro vai ao encontro da dama a quem prometeu se entregar de corpo e alma. Um encontro marcado no cemitério, o que enfatiza a atmosfera sombria presente na obra, sendo o seu desfecho sobrenatural:

Porém que é isto? — Recua?
Para traz a face vira?
Sim! — que não era a donzella,
Mas o phantasma de Elvira.
“Maldicto! — clamou o espectro:
Pune a traição o traidor.
Negro o sepulchro te espera.
De teu mal és só o auctor.
Pensa, monstro, em quanto é tempo:
Que não tardará teu fim:
Teu nome apagou-se: — agora,
Recorda-te bem de mim!” (HERCULANO, 1850, p.287).

O sobrenatural se manifesta claramente como a fonte da punição dos pecados de Dom Sueiro, sua repreensão. Dom Sueiro é culpado e merece ser punido. E essa punição partirá das mãos das mulheres a quem assassinou, de seus fantasmas. Ao fugir do fantasma de Elvira, Dom Sueiro se encontra com a dama que estava buscando, que logo se revela como o fantasma de Dona Dulce:

Tremes? — De que, assassino?
Antes devêras tremer;
Quando envenenaste Elvira,
E a tua pobre mulher.
Meu amor e meus encantos
Pouco tempo te prenderam.
Em mim, do sepulchro os vermes,
Por tua mão, se pasceram.
Depois, a amar-me tornando,
Repetiste um crime horrivel. . . .
Teu amor é frouxo sempre;
Teu odio sempre terrivel! (HERCULANO, 1850, p.290).

E assim, a partir da punição dos pecados de Dom Sueiro, também se inicia o seu sofrimento, a outra face do mal presente na obra. O fantasma de Dona Dulce traz consigo a condenação de Dom Sueiro, o seu sofrimento eterno:

Mas agora, odiada ou grata,
Não sairei de teu lado:
Nada quebra no outro mundo
Dos mortos negro noivado.
Alma e corpo me cedeste: —
O corpo aqui dormirá;
Porém tua alma comigo
Mais longe se acolherá! (HERCULANO, 1850, p.291).

Os crimes de Dom Sueiro o tornaram culpado e o seu sofrimento foi o resultado da punição desses crimes, o tornando também vítima. Caracterizando, dessa forma, a confusão na fronteira entre culpado e vítima apresentada por Ricoeur (1988). O fantasma de Dona Dulce traz a condenação de Dom Sueiro, de modo que seu destino é o sofrimento eterno:

Não lhe respondeu o alcaide,
Que a morte empallidecera;
E, ao som de arranco profundo,
No chão, extinto, batera.
Mas contam'inda os pastores,
Que á meia-noite vaguea
Nas margens do ameno Lima,
Que murmurando serpêa;
E que, gritando e gemendo,
O seguem duas figuras,
Ambas com brancos vestidos,
E tismadas cataduras. (HERCULANO, 1850, p.291).

E assim se finaliza *A Noiva do Sepulcro*, sendo o principal representante do mal moral punido e condenado ao sofrimento eterno, perseguido pelos fantasmas daquelas a quem assassinou. Esse desfecho interliga as duas faces do mal priorizadas em nossa análise, abordadas a partir dos conceitos filosóficos de Paul Ricoeur (1988).

Considerações Finais

O mal, que acompanha a humanidade desde sua origem, é ainda um enigma não desvendado. A origem do mal, suas faces e consequências serão sempre um desafio para a filosofia e seus pensadores. Nesse trabalho, utilizamos conceitos filosóficos do mal elaborados por Ricoeur (1988), em que pecado e sofrimento foram apresentados como uma mesma expressão do mal, sendo este um único enigma.

Por ser a Literatura capaz de representar todas as faces do mal, analisamos *A Noiva do Sepulcro*, obra de Alexandre Herculano, a partir desses conceitos do mal, abordando filosoficamente suas representações. Nossa análise identificou o pecado e o sofrimento como os representantes do mal na obra, estando eles interligados entre si. O mal se caracterizou como sendo de origem humana e de origem sobrenatural, sendo o mal desta última, responsável pela punição do mal de origem humana.

Referências:

HERCULANO, Alexandre. **Poesias**. Lisboa: Viúva Bertrand e Filhos, 1850.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: _____. **Monstros e monstrosidades na literatura**. Editora UFMG, 2007. P. 09-31.

RICOEUR, Paul. **O mal: um desafio à filosofia e à teologia**. Trad. M. P. E. Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.

SOUSA, Maria Leonor Machado. **O “horror” na literatura portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

_____. **A literatura “negra” ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)**. Lisboa: Novaera, 1978.

UMA ANÁLISE DOS PONTOS DE CONVERGÊNCIA ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA NO ROMANCE-REPORTAGEM *A SANGUE FRIO*

Gisele Borba Correa SAMPAIO

Sergio Arruda de MOURA

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Resumo: O sujeito fragmentado da pós-modernidade é diretamente influenciado pela linguagem objetivista e superficial do jornalismo de massa que, como produto do mercado cultural, é refém da audiência e dos lucros e provoca o anestesiamiento da opinião pública. O mundo contemporâneo é permeado pela violência urbana, pelas tragédias humanas, em uma sociedade que valoriza as causas individuais em detrimento das coletivas, em que predominam os valores ideológicos e econômicos. A espetacularização na mídia da violência social e das tragédias iminentes produz uma geração individualista, hedonista e permissiva. O gênero jornalístico híbrido, conhecido como Jornalismo Literário, resiste ao processo voraz de produção de notícias diárias e rompe com o engessado modo de contar histórias reais, potencializando a mobilização crítica do indivíduo. Para sustentar tais argumentos abordaremos a apropriação de técnicas da literatura pelo jornalismo, efeitos das mensagens, sob o ponto de vista da Estética da Recepção, passando pela Sociologia da Literatura, com análise da convergência de gêneros no romance-reportagem *A Sangue Frio*, de Truman Capote. Presume-se que a Linguagem do Jornalismo Literário promoveria maior reflexão acerca do conteúdo, mobilizando estruturas cognitivas que sequer são visitadas pela linguagem do jornalismo de massa.

Palavras-chave: Jornalismo Literário. Jornalismo. Literatura. Recepção.

Jornalismo literário: um breve histórico

As primeiras experiências de aproximação do jornalismo com a literatura nos jornais impressos são registradas nas décadas de 1830 e 1840 na França e Grã-Bretanha, com a publicação dos folhetins, que eram suplementos com críticas literárias e assuntos diversos e que pretendiam atingir todo tipo de público leitor com narrativas de fácil compreensão. Apesar das características popularescas, os folhetins possibilitaram o acesso à literatura. Histórias da vida real, ainda que fictícias, narradas em capítulos, eram os enredos que envolviam leitores e impulsionavam as vendas. A aproximação deste tipo de literatura com o Realismo Social era o ponto em comum com o jornalismo que também retratava a época, porém contando histórias reais. Adaptar a linguagem dos folhetins que apresentavam personagens e histórias fictícias e envolventes para os personagens da realidade, seria apenas uma questão de tempo e de iniciativa de alguns jornalistas com

habilidades textuais, cansados das limitações impostas pelas paredes, regras e influências das redações.

A fusão do jornalismo com a literatura para o surgimento do gênero jornalístico híbrido chamado Jornalismo Literário não pode ser determinada com precisão. Nos jornais impressos, tem seu embrião nos folhetins, porém diários de guerra e de viagens do século VIII a.C. já contavam histórias reais com elementos da literatura. Devemos ao poeta grego Homero a primeira narrativa de viagem. A pesquisadora em Jornalismo Literário Monica Martinez (2012) explica que “os ambientes, as bravuras, os sofrimentos dos soldados, as humilhações eram narrados com a percepção e sensibilidade de um romancista.” (disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442012000100003&lang=pt). A pesquisadora em comunicação Francilene de Oliveira e Silva (2010) esclarece que “o Jornalismo Literário é uma modalidade de jornalismo independente de um contexto histórico circunscrito”, diferente do *New Journalism*, que se trata de “um movimento de localidade e período histórico específico.” (LIMA apud SILVA, 2010, p.23).

Um dos expoentes do *New Journalism* é Tom Wolf, que criticava a imprensa objetivista e chamava os textos dos repórteres de “relatórios em aborrecidos tons bege pálido.” (WOLF apud. PENA, p. 54). Tom Wolf passou a redigir textos narrativos nas reportagens especiais que produzia para a revista *Esquire* e para o *Herald Tribune*, servindo de exemplo para outros jornalistas nas décadas de 1960 e 1970, período que pode ser considerado de maior expressão e repercussão do Jornalismo Literário.

A revista *The New Yorker* também é considerada marco do Jornalismo Literário. Criada em 1925, por Harold Hoss, veiculava textos humanizando os personagens. O jornalista e escritor Truman Capote, que veio a se tornar ícone do Jornalismo Literário, produzia textos em fascículos para serem publicados na *The New Yorker*. Seu apogeu ocorre na década de 1950 com a publicação do livro *A Sangue Frio*, que iremos analisar neste estudo. Com narrativa humanizada e detalhada, o autor vivencia os ambientes por onde os personagens reais circulavam. Para se ter idéia, a pesquisa e redação duraram seis anos e Capote só publicou o livro após a condenação à pena de morte e execução dos assassinos da história real retratada no livro.

O Jornalismo Literário alcança o que a linguagem do jornalismo diário de massa sequer visita. Necessita de imersão nos fatos, personagens e ambientes; requer dos jornalistas percepção,

empatia, sensibilidade, fluência na narrativa e habilidades textuais. Exigências mais refinadas do que aquelas necessárias à produção diária de notícias.

Comunicação de massa=notícia limitada

A linguagem jornalística objetivista, que cumpre padrões pré-definidos de clareza, concisão e agilidade para informar no menor tempo, é definida nos manuais de redação dos mais conceituados autores e veículos de comunicação.

Esse padrão de notícia é observado principalmente a partir da década de 50 com a difusão do rádio e da televisão no Brasil. A linguagem passa a ter ritmo padronizado e com o advento da internet a produção de notícias torna-se ainda mais rápida. Para os sites jornalísticos é preciso divulgar o fato antes do concorrente e assim, garantir o número de acessos. O rigor na apuração e o cuidado com a linguagem empregada são critérios secundários. Atualmente as notícias no jornalismo de massa fazem um recorte da realidade, cumprem a função de informar de forma objetiva e superficial, porém a seleção dos conteúdos nos veículos de comunicação, reféns da audiência e a linguagem limitada podem comprometer a ampla compreensão pelo receptor, anestesiando a opinião pública.

A estrutura básica da notícia que promove reações padronizadas encontra lastro no formalismo russo, corrente teórica da década de 1910, em que o texto era analisado pelas “estruturas da linguagem e não com o que de fato poderia dizer.” (EAGLETON, 1987, p.03). Era o texto pelo texto, desconsiderando o contexto de produção. Segundo Terry Eagleton “na rotina da fala cotidiana, nossas percepções e reações à realidade se tornam embotadas, apagadas, ou como os formalistas diziam, automatizadas.” (p. 04).

Para o professor e pesquisador em comunicação Clóvis de Barros Filho (1995), “a objetividade costuma deixar os leitores deficientemente informados quanto à significação dos acontecimentos.” (p. 27). Ele ainda sugere que informações isoladas “não contribuem para a redução da complexidade social, pois tiram os receptores da ignorância dos fatos para deixá-los na confusão dos fatos.” (p.26).

Esse padrão de linguagem para contar histórias reais é seguido até os dias de hoje pelos jornalistas que produzem notícias diárias e não contextualizam o fato.

A sangue frio e a conversão de gêneros

O romance-reportagem *A Sangue Frio*, de Truman Capote, foi publicado nos Estados Unidos, em 1966, e se tornou marco do *New Journalism*. O livro narra a história real do assassinato de uma família de fazendeiros, na cidade de Holcomb, interior do Kansas. O autor acompanha as investigações do crime, traça o perfil dos dois assassinos após exaustivas conversas com eles na cadeia, narra como o crime aconteceu, sua repercussão, a prisão dos criminosos, o julgamento, e a execução, permitindo uma visão muito mais abrangente e aprofundada do fato, que cairia no esquecimento, entraria para as estatísticas de crimes violentos, se não fosse transformado em Best Seller.

O trabalho do escritor-jornalista vai além de qualquer fronteira estabelecida pelo jornalismo objetivista. Capote convive com a população de Holcomb, conversa com as pessoas que de alguma forma tinham contato com as vítimas, faz inúmeras entrevistas com o delegado responsável pelo caso, mas não são entrevistas formais: ele se aproxima da família, conquista sua confiança para, aos poucos, obter as informações de que precisava para, junto com a polícia, chegar aos autores dos homicídios e compor sua história.

O autor não tinha um fim para o livro, após exaustiva apuração. No posfácio da obra, escrito por Matinas Suzuki Jr., consta que Capote não aceitava terminar o livro sem o destino dos assassinos. Ele queria a história completa e foram seis anos de mergulho profundo no tema, uma imersão necessária na produção de jornalismo literário. O livro só foi publicado após a execução dos criminosos Perry Smith e Richard Hickock. Capote foi persuasivo, insistente e, quando conseguiu se aproximar dos assassinos, teve sensibilidade para envolver, principalmente Perry Smith, e conseguir dele, não somente a confissão do crime, mas toda sua história de vida, com detalhes surpreendentes.

A descrição dos personagens é humanizada. Smith e Hickock não são apresentados apenas como brutais assassinos. Capote levanta a possibilidade de que aquele fim pode ter sido consequência de toda uma vida conturbada, infância violenta, desagregação da família e seqüelas emocionais. No caso de Hickock, o histórico de vida é mais brando, porém ele sofreu um acidente, bateu com a cabeça e, segundo seus pais, mudou a partir desse fato. Não teria recebido o tratamento

médico adequado e passou a levar uma vida desajustada com a prática de pequenos crimes, até chegar ao plano do furto à casa da família Clutter que resultou, no total, na morte de seis pessoas.

Na descrição dos assassinos, Capote demonstra envolvimento emocional com os personagens, principalmente com Smith, com quem supostamente teria se identificados devido ao histórico de vida dos dois. Capote era órfão, foi criado em orfanatos, abusado sexualmente por padres que seriam seus tutores, assim como Smith. Em determinados trechos do livro, o autor chega a provocar sentimentos de piedade e desejo de que os assassinos sejam inocentados, mesmo tendo matado brutalmente uma família inteira:

Dick não era o sujeito firme que ele antes imaginava: pragmático, viril, um rapaz forte de verdade. Tinha se revelado muito fraco e superficial, um covarde. Separado dele, Perry sentia-se totalmente sozinho, como alguém coberto de feridas, alguém de quem só um maluco poderia se aproximar. (p. 323).

Ainda assim achou possível olhar para o homem sentado ao seu lado sem raiva e até com certa dose de compaixão, porque a vida de Perry Smith nunca tinha sido um mar de rosas, e sim uma caminhada lamentável, feia e solitária em busca de uma ilusão atrás da outra. (p. 307)

O livro é sobre o crime, mas a descrição de como ele ocorreu é feita apenas no final do penúltimo capítulo e com a confissão de um dos assassinos. A construção do texto provoca expectativa e tensão no leitor, aguçando a sua curiosidade e gerando envolvimento. A história de vida dos personagens, mesmo aqueles que não tinham ligação frequente com as vítimas, é detalhadamente apresentada com estereótipos que podem ter sido criados pelo autor. Por mais fiel que o jornalista tente ser, fazendo a descrição do personagem, ainda assim é apenas uma interpretação, um ponto de vista dentre tantos outros possíveis.

O trabalho de Capote não foi o de jornalista investigativo, ele acompanhou o trabalho da polícia e seguiu o fluxo natural dos fatos. Seu mérito está na imersão com as fontes e personagens, descrição detalhada de ambientes, linguagem romanceada, na apuração e perfil dos assassinos, dos quais consegue explorar um lado menos grotesco e frio, mais humano e romântico, que quase remete à compaixão.

Outra característica marcante e positiva é a narratividade, considerada um dos pontos de convergência entre o jornalismo e a literatura na dissertação de mestrado de Francilene de Oliveira e Silva (2010):

Produzir textos narrativos, ou seja, que contam uma sequência de eventos que se sucedem no tempo, é algo que inclui tanto a vivência literária quanto a jornalística. A narrativa está ligada à necessidade humana de conhecimento e revelação do mundo. (BULHÕES apud SILVA, 2010, p.20).

O poder de envolvimento da narrativa é mérito do escritor-jornalista que se apropriou de recursos técnicos do Realismo Social para contar uma história real e assim transformou o que seria apenas um crime, que entraria para as estatísticas da violência, em uma história que atravessa gerações.

O recurso do *ponto de vista* do Realismo Social é evidenciado na obra de Capote. Segundo o jornalista, escritor e professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Edvaldo Pereira Lima (1998), com esse recurso o autor “centraliza a narrativa sob a perspectiva de alguém que participa, testemunha ou vê oniscientemente um acontecimento ou uma situação.” (p. 49).

Os *símbolos do cotidiano*, outro recurso do realismo social, é bem empregado na narrativa de Capote. Ele “registra gestos hábitos, costumes, vestuário, decoração e tudo que sirva para o leitor situar, deduzir, inferir melhor o estado de ânimo dos personagens.” (p. 50).

Os diálogos também são explorados dando ritmo ao texto e, segundo o próprio autor, as transcrições ocorrem da maneira mais fiel possível. Para transcrever as falas e diálogos, Capote não fazia anotações nem gravava os depoimentos. No posfácio ele diz que “a anotação e a gravação prejudicam o tempo dedicado à observação dos personagens e dos ambientes, e intimidam os entrevistados, que perdem a naturalidade e deixam de fazer revelações importantes.” (CAPOTE, 1966, p. 428).

Na literatura, as funções emotiva e poética caminham juntas, expressando sentimentos e opiniões do autor, como veremos na descrição da personagem real Nancy Clutter:

Mas eram seus olhos, muito afastados, castanhos translúcidos como um copo de cerveja escura levantado contra a luz, que a tornavam adorável de imediato, que anunciavam desde o início sua falta de malícia, sua gentileza ponderada mas, ainda assim, tão fácil de despertar. (p. 42)

Capote não deixa evidente as suas interpretações, nem faz comentários, diferenciando-se de outros autores de sua época, como o jornalista Norman Mailer, por exemplo, que fazia questão de se colocar como personagem em suas narrativas. No posfácio do livro, consta que o próprio Capote

teria dito que “para a forma do romance de não-ficção ser inteiramente bem sucedida, o autor não deve aparecer na obra.” (p.429).

A estrutura do texto narrativo realista se aproxima do texto ficcional, apresenta o ponto de vista do autor, porém não explícito. Ele não se coloca como personagem e não faz intervenções diretas. Escreve livremente sobre uma história real sem, aparentemente, deixar de lado os princípios do jornalismo. Abre-se aqui uma ressalva às críticas sofridas pelo autor que, segundo alguns críticos, teria criado diálogos e características dos personagens para deixar a história mais envolvente, colocado suas próprias observações como sendo as das pessoas envolvidas nos fatos, além de ter criado um retrato romântico do assassino Perry Smith, com quem teria tido um envolvimento emocional após identificação com o sofrido histórico de vida. Do ponto de vista do jornalismo, as interferências do autor nos diálogos e caracterização dos personagens reais são condenadas, representando uma falha ética, já que o compromisso de um jornalista é com a veracidade dos fatos. Sob os holofotes da literatura, o que Capote fez é parte do compromisso de um romancista. Segundo Bakhtin, “o autor participa de seu romance, mas praticamente sem linguagem direta própria. A linguagem do romance é um sistema de linguagens que, dialogando, se esclarecem mutuamente.” (BAKHTIN apud TADIÉ, 1992, p. 178).

O livro é publicado na década em que a corrente crítica literária conhecida como Estética da Recepção, começa a promover o devido espaço do leitor. É quando “a obra engloba ao mesmo tempo o texto como estrutura dada, e sua recepção ou percepção por parte do leitor ou espectador.” (JAUSS apud TADIÉ, 1992, p. 189). Capote preenche os espaços de mais uma notícia sobre violência e escreve o romance-reportagem que teve seu alcance no público testado em fascículos publicados na revista *The New Yorker*. Foram quatro publicações que precederam o lançamento do livro e que garantiram sucesso de vendas da revista. Nesta época o público já era fragmentado, na era pós-revolução industrial, em que a imprensa ditava as regras de consumo dos produtos culturais. Já não era mais um público qualificado de iniciados na literatura com capacidade de interpretação conforme destaca Tadié:

Pesquisa sobre o mercado do livro, realizada junto à imprensa, às bibliotecas públicas, às livrarias, aos jornaleiros, aponta os livros procurados pela maioria do público (inglês, em 1930) e que constituem a literatura popular. O público tomava conhecimento da existência do livro, naquela época, pela imprensa. (TADIÉ, 1992, p. 184)

Os leitores do início do século XX são os descendentes daqueles que no século anterior migraram dos campos para as cidades em busca de uma vida nova e moderna e, com pouca erudição, deixam de lado os romances de qualidade e se interessam pelos romances de sucesso, aqueles que oferecem “distração, fuga, identificação,” (TADIÉ, 1992, P. 185) características presentes na obra de Capote. O leitor se interessa pelas tragédias humanas como forma de fuga das próprias tragédias.

O jornalismo literário e o potencial de transformação do indivíduo

Nunca antes na história o homem debateu-se com tanta informação. Ao longo do dia, recebemos dezenas de notícias pela televisão, outra dezena de notícias pelo rádio, jornal impresso e internet. São janelas que se abrem e se fecham sem fim, não há limite para a diversidade e quantidade de informação, são caminhos que levam a outros caminhos. O crítico literário e escritor José Castello, em seu livro *A Literatura na Poltrona* (2007), define a nossa época com a dualidade “excesso/vazio” (p.57), um contraste que ele remete a falhas nos “suportes da nossa existência” (p.57), justamente pelos excessos que geram instabilidade, aprisionamento e ausências que levam a frustrações.

Nosso universo de escolhas apesar das ilusões impostas pela publicidade, pelo marketing e pela mídia eletrônica (...) é cada vez mais restrito. Vivemos em uma atmosfera uniformizada, regida pela repetição. (...) Quanto mais produtos, imagens, marcas, estilos, perspectivas se lançam sobre nós, numa verdadeira tempestade de ofertas, mais imobilizados nos sentimos. (CASTELO, 2007, p.58)

A enxurrada de informações que são selecionadas e dispostas de maneira que algumas notícias recebem ênfase maior, como é o caso das que aparecem na capa dos jornais, revistas e telejornais, norteiam nossa sociedade e modificam a realidade social, apontando para o público sobre o que se deve estar informado. Configura-se um poder que os meios de comunicação exercem sobre a opinião pública, a sociedade. Estudos sobre os efeitos da notícia apontam que a mídia não indica como pensar, mas é eficaz ao dizer ao seu público sobre o que pensar, também influencia a projeção dos acontecimentos, estabelecendo um pseudo-ambiente fabricado e montado pelos meios de comunicação. De acordo com Clóvis de Barros Filho (1995), “as pessoas agendam seus assuntos e suas conversas em função do que a mídia veicula.” (p.169) Além disso, o público tende a atribuir

importância àquilo a que os veículos de comunicação também atribuem como mais importante nas notícias. Este assunto é amplamente debatido no conceito de *agenda setting*, que “apresenta a hipótese, segundo a qual a mídia, pela seleção, disposição e incidência de suas notícias, vem determinar os temas sobre os quais o público falará e discutirá.” (p. 169).

A teoria hipodérmica também sustenta a conexão direta entre a exposição às mensagens e o comportamento do público. Para o professor e pesquisador Mauro Wolf (2005), “se uma pessoa é atingida pela propaganda, pode ser controlada, manipulada, induzida a agir.” (p.11). Os estudos sobre efeito das mensagens não são conclusivos, assim como as relações entre os diversos níveis de mensagens não são simples de serem estudadas, mas segundo Wolf sinalizam a “tendência de canalizar a reação do público.” (p.82).

Castello (2007) atribui à arte o poder de combate ao universo das informações padronizadas, objetivistas e alienantes. Arte que eleva a alma, que provoca reflexões, questionamentos, que inspira, que faz sonhar, que proporciona ao indivíduo um processo de catarse, especialmente a arte literária. Para Castello os livros “nos arrancam de nossos sonhos e ilusões, onde estamos imobilizados pela rotina e pela preguiça, para nos confrontar com o grande rombo, o grande escândalo da vida.” (p.32). Ainda explorando o poder de encantamento e de transformação com a arte literária, o pesquisador afirma que a leitura de um grande livro “desloca nossas visões de mundo, abala nossa sensibilidade, descortina novas perspectivas e novas misérias.” (p.32).

Quando o jornalismo e a literatura se tornam híbridos, surge o jornalismo literário como novo gênero jornalístico que cumpre função referencial, além das funções emotiva e poética, pertencentes à literatura. Desta forma, o jornalismo literário, por assumir características da arte literária, também elevaria a alma, provocando reações mais intensas e juízos de valor mais abrangentes.

Pesquisadores como Luiz Beltrão reconhecem a liberdade da literatura e seu poder de reflexão, que estaria sendo assumido pelo jornalismo por meio do jornalismo literário:

A literatura é mais livre do que o jornalismo como tal e pode melhor ajudar o homem a libertar-se do tempo, do espaço, e da realidade imediata para alcançar a percepção e interiorizar coisas e estados extradimensionais. (BELTRÃO, 1972, p.61).

Considerações finais

A efetiva comunicação se dá na sua compreensão, hoje questionada devido ao modelo rápido de divulgação das notícias pelos veículos de comunicação. Não há tempo para refletir, em questão de segundos outra notícia nos desloca para outra realidade e a primeira já ficou no passado. É preciso a inclusão da existência do outro no nosso universo de percepções para que haja comunicação.

O Jornalismo Literário proporcionaria essa relação intersubjetiva, que passa da frieza de uma relação distante, como se da através da notícia objetivista e factual, para a proximidade afetiva do mundo privado de cada indivíduo, uma relação semelhante a proporcionada pela literatura, cujos hábitos mentais ela questiona. O desafio é tornar a linguagem acessível às massas que, predominantemente, consome conteúdos transitórios.

Bibliografia:

BELTRÃO, Luiz. *Sociedade de Massa Comunicação e Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. São Paulo: Circulo de Leitores, 1966.

CASTELO, José. *A Literatura na Poltrona*. Rio de Janeiro: Record, 2007

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FILHO, Clóvis de Barros. *Ética na Comunicação: da informação ao receptor*. São Paulo: Moderna, 1995.

LIMA, Edvaldo Pereira. *O que é Livro Reportagem*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MARTINEZ, Monica. *Narrativas de viagem: escritos autorais que transcendem o tempo e o espaço*. Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun. vol.35 no.1 São Paulo jan./jun. 2012.

PENNA, Felipe. *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

SILVA, Francilene de Oliveira. *O Anônimo no Jornalismo Literário: protagonistas do cotidiano na revista Piauí*. São Paulo: Clube de Autores, 2010.

TADIÉ, Jean-Ives. *A Crítica Literária no Século XX*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1992.

WOLFE, Mauro. *Teorias da Comunicação de Massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

