

XIV SEL

Seminário de estudos literários

"LITERATURA PARA QUÊ?"

**26 a 28 de setembro
2018**



ANAIS . UNESP/FCL ASSIS, 2018



ANAIIS DO XIV. SEMINÁRIO DE ESTUDOS
LITERÁRIOS - "LITERATURA PARA QUÊ?"

UNESP/FCL ASSIS, 2018

Coordenadora: Sandra Ferreira

Vice-Coordenadora: Eliane
Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

COORDENAÇÃO

XIV SEL

“LITERATURA PARA QUÊ”

SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS

ANAIIS

Benedito Antunes (UNESP - FCL Assis)

Ester Myrian Rojas Osorio (UNESP - FCL Assis)

Fabiano Rodrigo dos Santos Silva (UNESP - FCL Assis)

Guilherme Magri da Rocha (PPG/UNESP - FCL Assis)

Márcio Roberto Pereira (UNESP - FCL Assis)

Sérgio Fabiano Annibal (UNESP - FCL Assis)

Thiago Sampaio (PPG/UNESP - FCL Assis)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Benedito Antunes (UNESP – FCL Assis)

Eliane Ap. Galvão Ribeiro Ferreira (UNESP – FCL Assis)

Ester Myrian Rojas Osorio (UNESP – FCL Assis)

Fabiano Rodrigo dos Santos Silva (UNESP – FCL Assis)

Márcio Roberto Pereira (UNESP – FCL Assis)

Sandra Ferreira (UNESP – FCL Assis)

Sérgio Fabiano Annibal (UNESP – FCL Assis)

COMITÊ CIENTÍFICO



**ANAIIS DO XIV. SEMINÁRIO DE ESTUDOS
LITERÁRIOS - "LITERATURA PARA QUÊ?"**

UNESP/FCL ASSIS, 2018

Organização:

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro
Sandra Ferreira Ferreira

Anais do XIV Seminário de estudos literários – Literatura para quê?

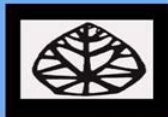
Diagramação:

Cecília Barchi Domingues
Giulia Nucine Coutinho
Guilherme Magri da Rocha
Taina Muniz do Nascimento
Yasmin Rodrigues Menezes

Revisão em Português:

Clóvis Maurício de Oliveira
Isadora Ruiz Gallati
Maíra Isabel Zibordi

**UNESP
CÂMPUS DE ASSIS
2020**



Conselho Editorial

Karin Adriane H. Pobbe Ramos (Presidente)
Carlos Camargo Alberts (Vice-presidente)
Álvaro Santos Simões Junior
Carlos Eduardo Mendes Moraes
Danilo Saretta Veríssimo
Gustavo Henrique Dionísio
Lúcia Helena Oliveira Silva
Marco Antonio Domigues Sant'Anna
Maria Luiza Carpi Semeghini
Paulo César Gonçalves
Ronaldo Cardoso Alves
Rozana Aparecida Lopes Messias
Tania Regina de Luca
Vânia Aparecida Marques Favato
Wilton Carlos Lima da Silva

Secretário

Paulo César de Moraes

Conselho Consultivo

Adilson Odair Citelli (USP)
Antonio Castelo Filho (USP)
Carlos Alberto Gasparetto (UNICAMP)
Durval Muniz Albuquerque Jr (UFRN)
João Ernesto de Carvalho (UNICAMP)
José Luiz Fiorin (USP)
Luiz Cláudio Di Stasi (IBB – UNESP)
Oswaldo Hajime Yamamoto (UFRN)
Roberto Acízelo Quelha de Souza (UERJ)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Temístocles César (UFRGS)



Comissão Permanente
de Publicações

Faculdade de Ciências e Letras de Assis



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de Assis

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Vânia Aparecida Marques Favato – CRB-8/3301

S471a	Seminário de Estudos Literários (14,;2018:Assis,SP). Anais do 14º Seminário de Estudos Literários: Literatura para quê?, Assis, SP, 26 a 28 de setembro de 2018 [recurso eletrônico] organização Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira e Sandra Ferreira. Assis: UNESP - Campus de Assis, 2020. 308 p. : il. Vários autores ISBN: 978-65-88740-02-6 1. Literatura – Estudo e ensino. I. Ferreira, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. II. Ferreira, Sandra. III. Título.
-------	--

CDD 809



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	08
A CIDADE DE ULISSÉS, DE TEOLINDA GERSÃO: FICÇÃO, HISTÓRIA E ESCRITA FEMININA.....	12
Daniela Aparecida da Costa	
A ESCRITA PARA SE MANTER VIVA DE CLARICE LISPECTOR E O DEDICADO ESTUDO E PRÁTICA DE HILDA HILST – CONFLUÊNCIAS PROMOVIDAS PELO TEMPO E DIVERGÊNCIAS PROMOVIDAS PELAS IDIOSINCRASIAS.....	20
Ana Gabriella Melo Ribeiro Aires Aldo J. R. de Lima (UFPE)	
A LITERATURA COMO DISCIPLINA ESCOLAR.....	31
João Ricardo Vieira Santos Ribeiro (UNESP-Assis) Benedito Antunes (UNESP-Assis)	
A LITERATURA KAFKIANA E A CRÍTICA DE ROBERTO SCHWARZ.....	44
Edson Roberto de Oliveira da Silva (UNESP-Assis)	
A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS, DE VALTER HUGO MÃE, E O PODER HUMANIZADOR DA LITERATURA.....	54
Sidnei Alves da Rocha (UFMT) Maria Elisa Rodrigues Moreira (UFMT)	
A NEGATIVIDADE EM “KIRIALE”	67
Cristovam Bruno Gomes Cavalcante (UNESP/Araraquara) Adalberto Luis Vicente (UNESP/Araraquara)	
A PARATRADUÇÃO NA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL.....	76
Norma Domingos (UNESP – FCL/Assis)	
A POESIA DAS PALAVRAS EM ALGUNS TEXTOS DA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA DE UNIVERSO INFANTIL.....	83
Michelle Mittelstedt Devides (UNESP/Assis) Benedito Antunes (UNESP/Assis)	
ARTES E LEYENDAS: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS BAKHTINIANOS PRESENTES NA OBRA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER.....	98
Fernando Rodrigues da Costa (Unesp/Assis) Maira Angélica Pandolfi (Unesp/Assis)	
AS FILHAS DA CADUCIDADE CONTRA A VIDA DOS HOMENS: DIÁLOGO DELLA MODA E DELLA MORTE DE GIACOMO LEOPARDI.....	106
Ana Carolina Menocci (UNESP/Assis) Gabriela Kvacek Betella (UNESP/Assis)	



**AS MÚLTIPLAS CONSTRUÇÕES DE SENTIDO A PARTIR DA PAISAGEM
EM *LUZ MEDITERRÂNEA*.....112**

Natália Cristina Martins de Sá (UEL)
Regina Célia dos Santos Alves

**BUFFALO CASTLE: O ESBOÇO DO LIVRO-JOGO E SUAS
RESSONÂNCIAS.....125**

Pedro Panhoca da Silva (UNESP)

CÉSAR AIRA: ESTRATÉGIAS DE CONSTRUÇÃO DE UM *EX-CÂNONE*.....135

Carmem Sílvia Félix Venturi

**DE HOMERO E RUTH ROCHA. UM ESTUDO DA *ODISSEIA* E SUA
ADAPTAÇÃO POR RUTH ROCHA.....143**

Diana Navas
Evandro Fantoni Rodrigues Alves

**DEBATES SOCIAIS DA ESPANHA NOS ANOS 50, A PARTIR DO ENFOQUE
NARRATIVO EM *ÚLTIMAS TARDES CON TERESA (1966), DE JUAN
MARSÉ*.....157**

Romeu da Silva Teixeira (Unesp/Assis)
Maira Angélica Pandolfi

**DIÁLOGOS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA: UMA ANÁLISE DA
PERSONAGEM BRANCA EM *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, DE PAULO
LINS.....166**

Ricardo Magalhães Bulhões (UFMS)
Haydê Costa Vieira (UFMS)

**LEITURA EXISTENCIALISTA DO GÊNIO ROMÂNTICO A PARTIR DE
WERTHER.....179**

Débora Caroline Brauner (Pós-graduação UNESP- Assis)
Fabiano Rodrigo da Silva Santos (UNESP- Assis)

**LOUCURA CRIATIVA E RIGOR ESTÉTICO: A COMPOSIÇÃO DA
PERSONAGEM FEMININA EM *MATADOR (PEDRO ALMODÓVAR
1986)*.....190**

Kennya Severiano de Sousa (graduanda)
Gabriela Kvacek Betella (Orientadora)

**MEMÓRIAS DE D. JOÃO DA CÂMARA: O TESTEMUNHO DE UMA VIDA
MELANCÓLICA NAS CRÔNICAS DA *GAZETA DE NOTÍCIAS*.....198**

Rita de Cássia Lamino de Araújo Rodrigues (UENP/Jacarezinho-PR)

***MENINO DE ENGENHO*: ENTRE MEMÓRIAS EM RUÍNAS DO TEMPO E DE
SI.....207**

Elisa Domingues Coelho (FCLAr/UNESP)
Juliana Santini (FCLAr/UNESP)



- O MANIFESTO ANTROPOFÁGICO NO ÂMBITO DA IDENTIDADE CULTURAL DO BRASILEIRO.....219**
Sônia Regina Da Silva (UNIFESP)
- O QUE DIZEM AS FILHAS DE ALÁ.....227**
Lucilea Ferreira Gandra (FCLAr/UNESP/Mestranda/CAPES)
Maria Dolores Aybar Ramires (FCLAr/UNESP)
- PERSPECTIVAS DA POÉTICA CONTEMPORÂNEA NOS POEMAS DE EDUARDO STERZI E TARSO DE MELO.....234**
Samanta Barreto Matos de Souza
Diana Navas
- POR UMA POÉTICA ROMÂNTICA: UTOPIA E RESISTÊNCIA EM “HOWL” (1956), DE ALLEN GINSBERG E “PARANOIA” (1963), DE ROBERTO PIVA.....245**
Patrícia Vieira Lochini
- REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS E CULTURAIS HISPANO-AMERICANAS NAS COLEÇÕES DIDÁTICAS DE ESPANHOL/LE: *SÍNTESES* (2012) E *ENLACES* (2010).....256**
Augusto Moretti de Barros (UNESP FCL-Assis)
Antonio Roberto Esteves (UNESP FCL-Assis)
- SOBRE UMA “MANEIRA DE SENTIR A POESIA”: NATUREZA ESPOLIADA E CRIAÇÃO LITERÁRIA NO ENSAIO SOBRE *POESIA INGÊNUA E SENTIMENTAL* DE FRIEDRICH SCHILLER.....266**
Isabella Gonçalves Vido
- SONHO AMERICANO EM THE GREAT GATSBY.....276**
Juliano Augusto Mezzari Peretto
- TAPETES QUE SE ENROLAM E SE DESENROLAM PARA SOLANO TRINDADE.....286**
Fábio Roberto Ferreira Barreto
Emerson da Cruz Inácio
- UMA LITERATURA EM EXPANSÃO: DISCUSSÃO SOBRE AS NARRATIVAS DE FORMAÇÃO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE CAIO RITER.....299**
Alán de Luna Ribeiro Fernandes



PARA NÃO ESQUECER

O Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/FCL-Assis realizou, com imensa satisfação, o **XIV SEL** – Seminário de Estudos Literários, nos dias 26, 27 e 28 de setembro de 2018. Nos três dias de duração do evento, teve lugar uma sequência vivaz de mesas-redondas, simpósios, debates de projetos de pós-graduandos e atividades culturais.

A décima quarta edição do SEL articulou-se à volta de uma indagação que, aparentemente regressiva, tem sido recorrente no universo literário, desde que esta inquietante pergunta, “Literatura para quê?”, norteou, em 2007, a aula inaugural de Antoine Compagnon no Collège de France. Face à redução do espaço da literatura no mundo, as respostas àquela pergunta buscaram afirmar o valor da literatura como fiel depositária da experiência humana, o que a torna, segundo Antonio Candido, um direito humano essencial.

Os Simpósios, cujos trabalhos são ora publicados, nortearam-se por discussões do vínculo ente Literatura e Crítica e sondaram o lugar da crítica literária na universidade e nos meios de comunicação, problematizando a função do crítico como mediador cultural no século XXI. Nesse contexto, destacou-se particularmente o eixo das relações entre Literatura e Sociedade na dinâmica cultural, a partir de uma concepção social, estética e histórica das produções literárias. As apresentações trataram de historiografia literária, de modelos de abordagem crítica e de especificidades da poesia. Destacaram-se as relações entre literatura e ensino, as teorias da leitura do texto literário e a formação do professor, entre alguns dos enfoques que permitiram pensar sobre as situações do ensino de literatura.

Sob a responsabilidade da linha de pesquisa “Leitura, Crítica e Teoria Literária”, caracterizada pelo estudo de gêneros literários, abordagens críticas e trabalhos sobre a recepção literária, o **XIV SEL** – consideradas a composição de suas mesas, conferências e simpósios – promoveu a reflexão sobre por que e como tratar de literatura em nossos dias, com o objetivo de pensar sobre o alcance da consideração crítica de autores e da leitura em sua dimensão institucional e mercadológica, além de propor estratégias de reafirmação das funções da literatura. Por essa razão, o Seminário constituiu-se também



como homenagem ao centenário de nascimento de nosso crítico literário maior, Antonio Candido [1918-2017].

Um rol de convidados e participantes da mais alta qualidade conferiu ao congresso uma abrangência invulgar, que se reflete em seus *Anais*, registro infelizmente parcial da atividade crítica cultivada naqueles três laboriosos e gratificantes dias, em que propostas múltiplas de reflexão foram compartilhadas. Por esse compartilhamento ter se tornado realidade, agradecemos especialmente aos professores Benedito Antunes, Ester Myrian Rojas Osorio, Fabiano Rodrigo dos Santos Silva, Márcio Roberto Pereira e Sérgio Fabiano Annibal, nossos indispensáveis parceiros na Comissão Organizadora do SEL. Agradecemos ao empenho notável dos pós-graduando Cecília Barchi Domingues, Guilherme Magri da Rocha e Thiago Sampaio (PPG/UNESP – FCL Assis),

Registramos ainda nossos agradecimentos à então Diretora da FCL-Assis, Andreia Lucia Dorini de Oliveira Carvalho Rossi, a quem somos gratas pela recepção positiva às demandas do Seminário. Aos funcionários da STAEPE, que garantiram as condições operacionais de realização e gravação das atividades do XIV SEL. À sempre solícita secretária do Departamento de Literatura, Roseli Pinheiro Santili. Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação: Marcos Francisco D'Andrea e Monique Gabriela Botelho Ireno Pereira, cujos apoio e orientação foram decisivos para que tudo ocorresse a contento. Aos Profs. Álvaro Santos Simões Junior e Gilberto Figueiredo Martins, pela generosa colaboração com a comissão organizadora.

Temos tanto a agradecer; ao “Coral da Diversidade”, regido pela Profa. Anna-Katharina Elstermann, ao músico Sidnei Márcio de Oliveira, à Editora da Unesp, à FUNDUNESP, ao IEVASA, à Seção de Transportes, ao Paulo César de Moraes, pelo apoio na publicação, enfim, por cada um, em sua atividade fundamental, garantir a viabilidade das questões práticas e culturais necessárias à boa realização de um evento e concretização destes Anais.

Aos professores-convidados e aos professores da Casa, por discutirem os projetos de mestrado e doutorado dos pós-graduandos. À FAPESP, por nos conceder auxílio, embora sem tempo hábil para sua utilização. Ao Coordenador da Pós-Graduação, Prof. Benedito Antunes, pelo apoio decisivo nos momentos mais difíceis, e à Cátedra Unesco de Literatura, pela inserção marcante em todas as frentes de realização do XIV SEL.

Last but not least, agradecemos aos pesquisadores que contribuíram com a força generosa de seu conhecimento para a vitalidade dos Simpósios, mas que,



compreensivamente, não enviaram os trabalhos para publicação nos Anais certamente em razão das atuais diretrizes do mercado acadêmico, que considera menor (ou nem isso) a publicação em Anais, colocando em risco a memória dos eventos científicos. Somos indescritivelmente gratas, portanto, aos pesquisadores que nos remeteram seus trabalhos escritos para publicação nestes Anais.

O imperativo da publicação qualificada tem sido tão exitoso, que uma indústria pseudo-acadêmica passou a nos assediar, via e-mail, com convites para publicar livros em editoras mundiais, com uma tal sem-cerimônia que a academia tem precisado alertar seus membros para o conto do vigário da publicação fácil e do uso indevido de pesquisadores de renome para atrair incautos (cf. COLATTA, 2013).

Precisamos, sim, dar atenção ao fato de que as exigências de número crescente de publicações pelas instâncias avaliadoras talvez estejam criando um desvio ainda mais grave que o do estelionato editorial. Para atestar sua capacidade produtiva, o pesquisador tem sido compelido a conhecer e a produzir no tempo mesmo da investigação, tantas vezes insuficiente para sequer uma dessas ações, sobretudo na área de humanas, dada a particular natureza de suas exigências de pesquisa. Especialistas em saúde mental advertem que “o tédio se revela como o efeito mais daninho do produtivismo, pois se apoia no sacrifício do desejo de conhecer” (SILVA *et ali*, 2018).

Para nos livrarmos desse mal, e também concluir, lembramos o exemplo de Antonio Candido, cujo vivaz interesse intelectual foi sempre a literatura e a cultura em sentido amplo, estudando-a invariavelmente com um método em que conhecimento e criação uniram-se em profundidade, relevância e beleza, para não nos permitir esquecer aquilo que o XIV SEL procurou lembrar:

A literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.
(CANDIDO, 1995, p. 243)

A literatura, instrumento potente de desmascaramento, como observa Candido, focaliza situações de restrição e negação dos direitos, sendo, portanto, parte imprescindível da defesa dos direitos humanos. No momento histórico em que finalizamos essas palavras de introdução aos Anais do XIV SEL, explicitamos uma nota



sobre o fundo de horror desencadeado pelo vírus SARS-COV-2, causador da pandemia por COVID-19. No mundo, são já 30.208.922 mortos; no Brasil, 14.817. Por cada um dos mortos inscritos nesses números trágicos em ascensão, nosso pesar.

Em nosso país, infelizmente, sinais de barbárie são abertamente celebrados e muita gente os acha naturais. Cada vez mais, precisaremos das artes, da literatura e das lições de Antonio Candido, para não nos deixarem esquecer que, se a barbárie continua existindo, o seu elogio não pode ter lugar.

UNESP/FCL-Assis, outono de 2020.

Sandra Ap. Ferreira
Eliane Ap. Galvão Ribeiro Ferreira
Coordenadoras do XIV SEL

Referências

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3.ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COLATTA, Gina. Scientific Articles Accepted (Personal Checks, Too). In: *New York Times*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2013/04/08/health/for-scientists-an-exploding-world-of-pseudo-academia.html>>. Acesso em: 08 maio 2020.

SILVA, Pedro Fernando da; MASSOLA, Gustavo Martineli; FRELLER, Cintia Copit. A produtividade acadêmica como imperativo moral: do sofrimento ao tédio. *Psicol. USP*, São Paulo, v.29, n.2, p.153-158, Aug. 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/150855/147710>>. Acesso em: 10 maio 2020.



A CIDADE DE ULISSES, DE TEOLINDA GERSÃO: FICÇÃO, HISTÓRIA E ESCRITA FEMININA

Daniela Aparecida da Costa¹ (UNESP/Assis)

RESUMO: O presente estudo examina alguns procedimentos ficcionais do romance *A cidade de Ulisses*, de 2011, da escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão. O objetivo foi o de compreender como se dá a interação entre: literatura e História e da narrativa com outras artes. Além disso, o texto traz as principais tendências do romance português contemporâneo e pretende divulgar a escrita de Gersão, importante nome entre as mulheres, como grande representante da literatura portuguesa atual. Para tanto, são apresentados trechos críticos e também passagens do romance, procurando mostrar a visão interiorizada das personagens frente à matéria histórica, com a conseqüente desconstrução de arquétipos, tão caros ao imaginário português e também as tendências da ficção contemporânea em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: Romance português contemporâneo; Teolinda Gersão; Ficcionalização da História; escrita feminina.

TEOLINDA GERSÃO: ESCRITORA DE DESTAQUE NA ATUAL FICÇÃO PORTUGUESA

A escritora portuguesa Teolinda Gersão vem se destacando no cenário literário contemporâneo de seu país. Ao longo de sua trajetória literária, que se iniciou, em 1981, com a publicação de *O silêncio*, recebeu e tem recebido diversas premiações importantes. Com o romance *A cidade de Ulisses*, de 2011, objeto desta comunicação, angariou os prêmios Ciranda e António Quadros; em março de 2014, publicou o romance intitulado *Passagens*, coroado com o prêmio Fernando Namora. Em 2017, a autora foi **escolhida para a** edição do prêmio Vergílio Ferreira, em reconhecimento pela qualidade estética e literária do conjunto de sua obra.

Em muitos de seus romances e contos verificamos o diálogo com a História recente do país, especialmente, acerca do Colonialismo e do Pós-Colonialismo, com destaque também para o momento revolucionário de 1974. É interessante notar que todas essas questões históricas têm sido constantemente retomadas não só na produção literária de Teolinda Gersão, mas também na de vários outros nomes da produção romanesca atual em Portugal, como José Cardoso Pires e Lídia Jorge, por exemplo.

¹ Doutora em Estudos Literários, UNESP/Assis, Bolsista PNPD/CAPES.



Sendo, então, uma característica bastante presente na produção desses escritores, que merece ser investigada, já que mostra o olhar crítico da literatura para com o factual e conseguimos depreender muito da cultura e da identidade da nação postos em avaliação pelo literário.

Além disso, o 25 de Abril trouxe, para a ficção portuguesa contemporânea, a possibilidade do novo e também pôs em evidência a produção mais efetiva de escritores que, durante o regime, já colocavam em obra os indícios de uma literatura que estava já se libertando das amarras do período ditatorial, como José Saramago e as vozes femininas de Agustina Bessa-Luís e as três Marias (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa com *As novas cartas portuguesas*, de 1971).

Com o movimento revolucionário e também impulsionadas pela produção de suas antecessoras, surgem novas escritoras trazendo para a cena literária portuguesa a sedimentação de uma escrita feminina. Podemos elencar alguns nomes como Isabel da Nóbrega, Teolinda Gersão, Maria Ondina Braga, Maria Gabriela Llansol, Lídia Jorge, Hélia Correia, Ana Hatherly, Sophia de Mello Breyner Andresen dentre outras vozes que vieram corroborar a importância das vozes femininas na literatura portuguesa atual.

A HISTÓRIA NAS MALHAS DA FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Esse tecido romanesco, motivado pelo movimento revolucionário, aberto, portanto, às novas tendências da literatura contemporânea, principalmente à recusa da objetividade, traz à tona o olhar subjetivo de autores que tomam a matéria histórica recente da sociedade portuguesa como tema para suas narrativas. Para Cordeiro (2002, p.444-445), a recuperação das memórias de guerra e das imagens do ultramar, ou da vivência da revolução de Abril nas malhas da ficção é “[...] centrada numa reavaliação do sentido das novas formas de relação humana, na convicção de que os destinos individuais não se constroem fora de um contexto social e político que neles vertem as suas cores e contornos”.

A abertura para a temática histórica, passando pelo campo da subjetividade, alerta Cordeiro (2002, p.445), traz também jogos com perspectivas e desdobramentos discursivos que desarticulam olhares e vozes, promovendo, desse modo, temporalidades difusas. Assim, podemos depreender dessa fala de Cordeiro que essa nova literatura pretende se desvencilhar do modo cronológico e objetivo de narrar os fatos históricos,



como é de praxe nos livros didáticos, mas sim nos contar da forma como afeta os sujeitos envolvidos. Daí a presença da subjetividade, que revela a forma como os sujeitos sofreram, sentiram e passaram por esses fatos e o que os mesmos lhes causou.

A autora destaca ainda que:

[...] a utilização da História [...] funcionando como arquétipo temático, a voz da História – voz muitas vezes sussurrada, aquela que “fica em suspenso” para lá da face dos grandes feitos ou acontecimentos [...] constitui-se fonte e modelo de efabulação. Encenando o fingimento de uma natureza histórica, estes textos literários procuram fundir o verdadeiro com o ficcionado, o documental com o inventado, levando o romanesco a mergulhar raízes no real concreto, ainda que, em aparente paradoxo, se sirvam dos meandros do símbolo e da metáfora. (CORDEIRO, 2002, p.445).

Contudo, não foi tão simples assim a trajetória desses autores para o estabelecimento de tendências importantes para o novo nessa produção literária. De um lado, a liberdade, alcançada pela Revolução, proporcionou, no campo literário, o surgimento de novos escritores e também a sedimentação de outros, que já produziam durante o Estado Novo e tentavam burlar, de certo modo, as amarras proibitivas da ditadura salazarista, sendo, desse modo, responsáveis por lançarem as sementes da atual ficção. Mas, por outro lado, trouxe muitas incertezas, na medida em que Portugal não possuía um projeto sólido de redemocratização com vistas a receber de volta parte da população portuguesa que se encontrava nas ex-colônias africanas e outra parte que estava exilada em outros países fugindo da repressão. Exteriormente, a ditadura tinha acabado, porém, havia deixado suas marcas (COSTA, 2010, p.12).

Como bem observa Maria Alzira Seixo (1986, p.49), os anos de censura em Portugal “[...] não só impediam certas publicações como, fundamentalmente, condicionavam a própria criação, confrontando o escritor com a eventual inutilidade do seu produzir, provocando o vazio de sentido, anulando ímpetos de escrita [...]”. Só nos anos subsequentes à Revolução, segundo a estudiosa, pôde-se notar um aumento significativo na produção literária em Portugal, que se destacou pelo afloramento do gênero romanesco, apresentando características e tendências peculiares em relação aos romances anteriores a 1974.

A CIDADE DE ULISSES: ALGUNS APONTAMENTOS



Em *A cidade de Ulisses*, publicada em 2011, romance aqui em análise, mesmo sendo uma obra um pouco mais distante do momento revolucionário de 74, ainda é possível verificar que há um diálogo crítico com a História recente de Portugal, como Teolinda Gersão já havia apresentado em romances anteriores, especialmente em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de 1982 e *A árvore das palavras*, de 1997, romances anteriores da escritora. *A cidade de Ulisses* vem coroar os 30 anos de carreira da escritora Teolinda Gersão e trata-se novamente de uma escrita instigante, que busca, no diálogo com outras artes e áreas, refletir criticamente sobre o processo histórico da nação, mas também, objetiva trazer referências clássicas da literatura, como a *Odisseia*, de Homero e dar ao leitor a oportunidade de viajar por Lisboa, por meio de referências arquitetônicas, históricas, plásticas e também literárias, ao mesmo tempo em que nos leva a revisar criticamente o factual.

É interessante a seguinte passagem do romance que traz uma explicação sobre o a intersecção do texto literário com outras áreas e artes e também sobre o papel ativo do leitor em decifrar os meandros do texto literário:

[...] a literatura – o campo da palavra – se alargava e invadia outros domínios, procurava novas formas de se tornar visível, parecia já não lhe bastar o mundo confinado e silencioso do livro. Estava-se numa época de viragem, em que as formas se contaminavam e tudo era possível: outras maneiras de contar, mostrar, dar e ver, partilhar, experimentar, tornar visível. O leitor-expectador-visitante passava a ter um papel cada vez maior. Era levado a entrar nas obras, circular por dentro delas, a perder-se e encontrar-se nelas. (GERSÃO, 2011, p.22).

Vejamos abaixo um trecho do romance que faz alusão ao mito fundador de Lisboa, mas também é o nome dado à exposição de artes plásticas dentro do romance, bem como reflete sobre a própria construção ficcional da obra:

A cidade de Ulisses. O nome parecia-nos irrecusável. Havia pelo menos dois mil anos que surgira a lenda de que fora Ulisses a fundar Lisboa. Não se podia ignorá-la, como se nunca tivesse existido [...] uma cidade real criada pela personagem de um livro, contaminada, portanto, pela literatura, pelo mundo da ficção e das histórias contadas. (GERSÃO, 2011, p. 34-35).

Segundo Manuel dos Santos Alves (1996, p. 569), no artigo *O mito de Ulisses ou a queda na História*, a presença da personagem da Odisseia tem sido tomada de forma obsessiva no imaginário ocidental e:



o seu impacto na literatura tem sido objecto de estudos valiosos, desde a obra já clássica e algo remota do inglês Stanford (1954), até ao italiano Piero Boitani (1993), que parte da sonda europeia *Ulisses*,

lançada da nave espacial norte-americana *Discovery*, para uma bem sucedida viagem através dos textos. Tal é a fortuna de um mito que em muito ultrapassou os limites geográficos da cultura e da civilização mediterrânicas, de que constitui, porventura, a mais importante configuração simbólica.

Apesar dessa obra, diferente das outras de Teolinda Gersão, apresentar uma voz masculina na narração, a de Paulo Vaz, protagonista do romance que nos narra os fatos, temos toda uma visão crítica e reflexiva do casal Cecília e Paulo sobre os acontecimentos históricos, culturais e sociais da nação. Em muitos momentos a narração assume um tom reflexivo, especialmente, quando o narrador analisa os fatos históricos e também da sua própria vida e/ou profissão e passa a realizar uma revisão crítica dos mesmos.

Segundo João Barrento (2009, p.93), no romance português escrito por mulheres:

[...] o tempo é substituído pela fuga para uma permanente viagem dos sentimentos em figuras de mulheres telúricas, solitárias e misteriosas (em Agustina, Lídia Jorge, Hélia Correia), sonhadoras em busca de uma qualquer alteridade para a existência (em Teolinda Gersão ou Teresa Veiga), mergulhadas num presente que quase sempre significa muito pouco para elas e que por isso é recoberto por momentos narrativos emocionalmente tingidos de passado ou de futuros utópicos (isto aplica-se bem às protagonistas de romances e contos de Fernanda Botelho, Maria Ondina Braga ou Maria Judite de Carvalho, quase totalmente esquecidas hoje em dia). Este trabalho de superação do tempo histórico (por vezes, como em Teolinda Gersão ou Agustina, sem prescindir de uma fixação temporal precisa, ou mesmo de datas, o que provoca um efeito de surpresa que só reforça a atmosfera atemporal dominante), este propósito de anulação da cronologia pode fazer-se sentir até ao nível da estrutura e do ritmo da linguagem, que alterna entre o fluente e o descontínuo, e que “mente” sempre que pretende organizar-se logicamente.

Como podemos verificar no seguinte trecho da Cidade de Ulisses, na reflexão do narrador Paulo Vaz, que veicula também a posição e voz feminina de Cecília sobre o Colonialismo, já que todo o pensamento do narrador é uma rememoração dos seus debates com a amada:



Foram colonizadores todos os países europeus que conseguiram sê-lo, nos séculos seguintes, e todos cometeram em relação aos não europeus os mesmos erros. Não houve europeus inocentes, nessa história. E pretender que uns foram e outros não é pura hipocrisia. [...] Continuava a haver formas de exploração e colonização, embora mais subtis e encapotadas. A espécie humana não era grande coisa. E

Lisboa era porventura um bom lugar para pensar nisso. (GERSÃO, 2011, p.47)

A narrativa apresenta dois planos temporais: o tempo atual em que o narrador e protagonista Paulo Vaz está sem Cecília e recebe o convite para realizar a exposição itinerante sobre Lisboa e o outro das suas memórias em que está com a amada e planejavam ludicamente uma exposição a partir do relacionamento amoroso que mantinham e das andanças por Lisboa, além da relação amorosa refletem criticamente sobre os aspectos culturais e históricos do país.

Segundo Rogério Miguel Puga (2013, p. 296), Teolinda Gersão cria, nesse romance de 2011, a sua própria mitopoética, já que, ao combinar elementos da mitologia antiga com as suas criações literárias — o casal protagonista e Lisboa/ Lisboa o mito e a exposição — o intuito rentabiliza uma elaborada rede de simbologias que tem como ponto de partida mitos e vivências da Antiguidade Clássica textualizada ao longo dos séculos. Além disso, podemos verificar, com tal referência ao mito fundador de Lisboa, atribuído aos feitos da personagem da *Odisseia*, de Homero a atualização e reflexão crítica da história e da cultura portuguesa, que passa a ter certa valorização já que possui um pertencimento é a “cidade de Ulisses”. Abaixo uma explicação do mito fundador no romance de Gersão:

Segundo a lenda Ulisses dera a Lisboa o seu nome, Ulisseum, transformado depois em Olisipo através de uma etimologia improvável.

O que dava à cidade um estatuto singular, uma cidade real criada pela personagem de um livro, contaminada portanto pela literatura, pelo mundo da ficção e das histórias contadas. (GERSÃO, 2011, p.34-35).

Há também um diálogo com a tradição literária portuguesa que evoca tal mito em suas produções, ora o faz para exaltá-lo, ora para revisá-lo criticamente. Camões em *Os Lusíadas*, Eça em *A cidade e as serras* e o conto “A perfeição” e Fernando Pessoa em *Mensagem* são nomes importantes da literatura portuguesa que trazem em suas obras alusões a esse mito da fundação de Lisboa e à *Odisseia*.



É, portanto, um desafio ao leitor, que deve estar atento a todos os sinais e alusões míticas e históricas. Além disso, o texto literário de Gersão apresenta quebras bruscas na sequência narrativa, ausência do tempo demarcado, já que o que está em evidência é o tempo da memória do narrador-personagem que transita entre o presente sem Cecília e o passado do amor pela cidade e pela amada. Trata-se de um convite para uma literatura que simplesmente deseja pulsar entre o narrar e o falar de si própria. Já que é permeada por metáforas que sugerem reflexões sobre o próprio produzir, alternando-se entre o real/referencial e o ficcional, cheio de experiências vivenciadas pela memória individual e também pela coletiva. Lisboa, cidade-personagem, é o espaço privilegiado da ficção de Gersão nessa obra e também a revisão crítica dos fatos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, M. dos S. O mito de Ulisses ou a queda na História. In: *Literatura Comparada: os novos paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1996, pp. 569-574.
- ARNAUT, A. P. D. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- BARRENTO, J. A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal. In: *ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 2, nº 3, Novembro de 2009. Disponível em: http://www.uff.br/revistaabril/revista-03/008_joao%20barrento.pdf. Acesso em: janeiro de 2019.
- CORDEIRO, C. R. Ficção dos anos 70. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima (Dir.). *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas* (vol.7). Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p.443-462.
- COSTA, D. A. da. *Cenários do sujeito e da escrita em Paisagem com mulher e mar ao fundo*. 98 f; Dissertação de mestrado em Letras, Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, UNESP, São José do Rio Preto, 2010.
- _____. *Transfiguração do passado em narrativas de Teolinda Gersão e Mia Couto*. 167 f. Tese de doutorado em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2015.
- FREITAS, M. T. de. *Literatura e História: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.
- GERSÃO, T. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: O Jornal, 1982.
- _____. *A árvore das palavras*. São Paulo: Editora Planeta, 2004.
- _____. *A cidade de Ulisses*. Lisboa : Sextante, 2011.
- _____. *As águas livres: cadernos II*. Lisboa: Sextante, 2013.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEPECKI, M. L. Contaminações: romance, crônica, história. In: REIS, Carlos (Dir.). *História crítica da literatura portuguesa: do Neorrealismo ao Post-Modernismo* (vol.IX). Lisboa: Verbo, 2005, p.268-272.
- LOPES, O.; MARINHO, M. de F. (Dir.). *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas* (vol.7). Lisboa: Publicações Alfa, 2002.



MARTINS, M. A. D. A mulher na literatura portuguesa nos últimos anos do Salazarismo. In: *Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História*. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004.

PIRES, V. L. A Identidade do Sujeito Feminino: uma leitura das desigualdades. In: GILARDI-LUCENA, Maria Inês (org.). *Representações do feminino*. Campinas, SP, Átomo, 2003.

REIS, C. (Dir.). *História crítica da literatura portuguesa: do Neorrealismo ao Post-Modernismo* (vol.IX). Lisboa: Verbo, 2005.

RIBEIRO, M. C. *Uma história de regressos: império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamentos – Centro de Estudos Sociais, 2004.

SEIXO, M. A. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.

_____. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

_____. *Outros erros: ensaios de literatura*. Porto: Edições Asa, 2001.



A ESCRITA PARA SE MANTER VIVA DE CLARICE LISPECTOR E O DEDICADO ESTUDO E PRÁTICA DE HILDA HILST – CONFLUÊNCIAS PROMOVIDAS PELO TEMPO E DIVERGÊNCIAS PROMOVIDAS PELAS IDIOSSINCRASIAS

Ana Gabriella Melo Ribeiro Aires¹ (UFPE)
Aldo J. R. de Lima (UFPE)

RESUMO: A pesquisa tem como objetivo investigar a hipótese de uma intertextualidade entre dois textos: “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”, 1969, Clarice Lispector e “O unicórnio”, in: “Fluxo-Floema”, 1970, Hilda Hilst. Leituras fizeram despertar para diversos pontos de convergência, e, posteriormente, às divergências pelas idiossincrasias de cada autora – que irão reverberar em perspectivas distintas nos textos, exploradas na análise. Como aporte teórico: Sonia Brayner, “Labirinto do espaço romanescos” (1979) num preâmbulo referente às modificações em nossa literatura que, de certo modo, antecipam características modernas aqui focalizadas; Hugo Friedrich, com “Estrutura da lírica moderna” (1991), para tratar de questões mais próprias ao período no qual as autoras se situam (o modernismo); e, por fim, num apoio quanto à linguagem, ritmo e imagem, Octavio Paz, com “O Arco e a Lira” (2014).

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Modernidade; Idiossincrasia.

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada e desenvolvida surgiu a partir da percepção de certa semelhança, levando-nos à hipótese de intertextualidade, entre duas referências da Literatura Brasileira: Clarice Lispector (1920 – 1977) e Hilda Hilst (1930 – 2004) – autoras que, situadas no período modernista brasileiro, fizeram de suas obras veículos de diversas características e subversões que são ressaltadas nesse momento comum de produção literária no país. Justifica-se o título pela busca de por em questão as formas distintas que essas duas mulheres se enxergavam enquanto escritoras – Clarice Lispector não “abraçou” tal título, pela “obrigação” que lhe causaria (isso é dito pela autora em entrevista concedida à TV no ano de sua morte)², enquanto Hilda Hilst dedicou sua vida (em seu “isolamento” na Casa do Sol) integralmente à escrita, até com determinada religiosidade – e não poupava adjetivos de grandeza para se referir à sua obra no passo em que sabia da sua potencialidade como escritora. De todo modo, o que o título da pesquisa apresenta e o que se desenvolverá não é buscar questionar ou por em xeque a relação das autoras com a Literatura e nem entre si – mas sim refletir até que ponto esses posicionamentos e individualidades, exteriorizados pelas próprias, pode

¹ Graduanda em Letras – Português – UFPE, Recife.

² <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>>, último acesso em 31/01/2019, às 17:23



nos direcionar a uma compreensão mais aguçada em relação às aproximações e distanciamentos sugeridos por suas produções.

As obras as quais a pesquisa se debruçará inicialmente foram “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres” (1969) e “O unicórnio” (1970), da autoria de Lispector e Hilst respectivamente. Após diversas leituras, a poesia mostrou-se tão comum quanto distinta, mais especificamente em um ponto: há uma cena, em cada obra, onde as personagens entram em contato com a praia, o mar, e há um auge nesse contato que se dá às seis horas da manhã – horário que é enfatizado, coincidentemente ou não, pelas duas escritoras; ademais, ambas estão sozinhas enquanto a cena se desenrola – fato também relevante. Surgida a hipótese da intertextualidade, a ida à data foi mais um ponto motivador do desenvolvimento da pesquisa: apenas um ano de diferença na publicação. Motivador, pois, ao invés de facilitar, ter posto em xeque a construção de uma relação de intertextualidade: a verdade é que esse pequeno tempo entre as publicações acaba por debilitar a primeira hipótese – de ter havido uma leitura prévia da obra de Clarice por Hilda, pois, diferentemente da atualidade, à época as duas autoras não eram tão mais facilmente veiculadas como hoje, e, somam-se ao fato a possibilidade de Hilst ter escrito os textos tempos antes do ano de publicação, além de não haver documentos que comprovem contato entre as autoras, apesar de possivelmente terem tido ciência das produções contemporâneas a elas e de Hilst ser uma estudiosa e leitora dedicada, como já dito. De todo modo, a aproximação na cena dita leva-nos a questionar, percebendo as semelhanças, o que seria possível depreender como sentimento comum no que diz respeito ao tempo em que estavam situadas. Assim, verificar a intertextualidade que se reforça pelo fato de Hilda Hilst fazer referência, também, a outros autores na mesma obra em questão – e essa ser a sua primeira escrita em prosa. Além disso, busca-se pontuar o que é distinto nas obras, ressaltando as idiossincrasias das autoras. Dessa maneira, pondo em evidência os textos, que são entre si contemporâneos, demonstrar que as autoras mantêm suas características e particularidade – ressaltando as diferentes perspectivas em profundidade e estilo.

Para analisar tudo o que foi pensado, antes de prosseguir aos teóricos que nos darão a fundamentação para realizar o que se propõe, é essencial trazer à luz da pesquisa a perspectiva adotada: distanciando-se de uma análise comparativa tradicional, o trabalho que aqui se desenvolveu busca evitar o paralelismo “binarista” (para usar o mesmo termo que Carvalhal) de oposições, indo à busca dos nexos que levaram a



desconfiança da intertextualidade (CARVALHAL, 2006) – dito isso: conta-se com o aporte teórico de Sonia Brayner, com sua obra “Labirinto do espaço romanesco” (1979), onde aponta às modificações em nossa literatura que antecedem as produções aqui focalizadas, mas que já as antecipam e demonstram a abertura para tal, tais como o desenrolar do *fluxo de consciência*, que vem acompanhado de forte subjetividade, próprias mesmo de ambas autoras em questão; Hugo Friedrich, em “Estrutura da Lírica Moderna” (1991), ressalta questões referentes ao período moderno, por exemplo: a *dissonância*; e, por fim, para tratar, pontuar conceitos pensados aqui como essenciais para a construção da Poesia, portanto, pilares da análise – sendo eles a Linguagem, o Ritmo e a Imagem – Octavio Paz, com “O Arco e a Lira” (2014).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Sonia Brayner (1979) irá apontar características que começam a aparecer nas obras do final do século XIX até o século XX, citando autores como Machado de Assis para demonstrar atitudes que surgem entre o realismo e romantismo – num momento de “crise da ficção”. Entre os apontamentos feitos pela autora, o que mais nos interessa aqui é a percepção de alguns aspectos que irão, posteriormente, estar presentes nas produções modernas da Literatura Brasileira. Ou seja, o levantamento de características naturalistas-realistas-romanescas acaba por ser a demonstração do que estaria por vir, *o moderno*, o que nos faz entender um pouco melhor o processo de transformação que aconteceu na Literatura Brasileira até o momento. A principal reflexão surge da noção de Tempo nas produções estéticas: já não é mais o Tempo retilíneo que serve como referência. A autora trata, então, de conceitos como *ironia*, *sátira*, *sensação*, *epifania*, *subjetividade*, *fluxo de consciência*, *solilóquio* – todos esses em uma relação tão direta quanto inevitável com o conceito de *Tempo*. “A onisciência torna-se anacrônica e o espaço interior é concebido como uma construção da linguagem [...] O impacto do mundo sobre a vida interior é decisivo” (BRAYNER, 1979, p. 273) aponta a autora, e faz referência aos escritores que analisa em sua obra. Aqui levo em conta os apontamentos feitos por Brayner e os redireciono para tratar das obras de Lispector e Hilst.

Hugo Friedrich (1991) nos dá condições para tratar, sendo um pesquisador que se debruça sobre as questões modernas do que é próprio ao período. Atitude vista como essencial uma vez que as autoras estudadas estão situadas no modernismo: o conceito



que mais nos servirá é o de *dissonância*, entendido aqui como o momento quando o encantamento está anterior à compreensão.

Por fim, para subsidiar as reflexões, tem-se Octavio Paz, com “O Arco e a Lira” (2014), de onde será mais levado em conta o que ilumina quanto à *linguagem*, *ritmo* e *imagem*, conceitos que o teórico discute no primeiro capítulo da obra, intitulado *Poema* (capítulo fundamental à análise) – o autor discute também *Verso e Prosa*, nos dando condições para realizar o que a pesquisa aqui desenvolvida pretende – faz apontamentos essenciais à discussão pretendida. Quanto ao *Ritmo*, Paz aponta:

A linguagem, por sua própria inclinação, tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei de gravidade, as palavras voltam espontaneamente à poesia. No fundo de toda prosa, mais ou menos enfraquecida pelas exigências do discurso, circula a invisível corrente rítmica (PAZ, 2014, p. 74).

Posteriormente podemos entender que a distinção entre verso e prosa feita pelo autor é referente mesmo aos textos prosaicos e os textos poético-literários, ou seja, não tem a ver simplesmente com métricas, por exemplo. Paz afirma ainda que “ritmo, imagem e sentido se dão simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso” (PAZ, 2014, p. 76). Essa ideia, pois, perpassará toda a análise.

METODOLOGIA

A pesquisa foi iniciada a partir do levantamento da hipótese de que haveria intertextualidade nas obras “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres” e “O unicórnio”. O corpus selecionado para a pesquisa, portanto, selecionado a partir do método qualitativo de análise, são dois trechos das obras – um de cada.

A análise de dados foi feita a partir de uma investigação exploratória, bibliográfica e comparativa diante de como Clarice Lispector e Hilda Hilst, duas mulheres modernas, constroem as imagens alegóricas em seus textos, especificamente nos trechos selecionados, onde serão pontuadas as reverberações do que consideramos aqui como as *confluências* e *idiosincrasias* de cada autora de acordo com os conceitos que constam na metodologia.

Para que haja uma melhor compreensão da análise que será feita é importante a contextualização das obras das quais os trechos foram retirados: “Uma aprendizagem ou



O livro dos prazeres”, nem primeira e nem última obra de Lispector, é um romance onde Lóri, personagem principal, passa por processos de auto-conhecimento intensos e tem a figura de Ulysses, personagem com quem se relaciona, como um dos meios pelo qual ela estimula esses processos.

O trecho retirado da obra, portanto, é de um momento em que Lóri vai ao encontro do mar; “O unicórnio”, que compõe “Fluxo-Floema” como último texto, pois, tem uma personagem principal extremamente sensível (quase como um alter-ego de Hilda) e, nesse sentido, transforma-se em um unicórnio – quando a autora faz referência direta a Kafka: “Eu tenho um corno. Sou unicórnio. Espera um pouco, minha cara, depois da “Metamorfose” você não pode escrever coisas assim [...] Essa coisa de se saber um bicho de repente não é nada original...” (HILST, 2003, p. 188). Além dessa há outras como a Teresa D’Ávila, Proust, Parmênides, Genet, e, de tanta relevância quanto a colocada na citação, a Nikos Kazantzakis: “O Nikos, assim para te dar um exemplo, escreveu que quando ele encontrava um mendigo na rua, tinha vontade de dizer: me dá o seu tempo, me dá o seu tempo” (HILST, 2003, p. 153).

Se lembrarmos que “Fluxo-Floema” é a primeira obra em prosa de Hilda Hilst, somando ao que acaba de ser posto sobre as referências a que a autora recorre, tem-se aí, vale reforçar, mais dois fatores contribuintes à hipótese da intertextualidade nos trechos analisados no trabalho que aqui se segue: seria possível a busca por fazer referência, também, a Clarice – no passo em que estava agregando, perceptivelmente, referências para/em sua *Odisséia* produtiva de escrever uma obra num gênero até então não explorado. Isso merece ser pontuado, tanto quanto vale retornar ao que já foi apontado na introdução desta pesquisa: longe de querer fazer analogias apenas e encontrar referências, pretendeu-se aqui realizar um estudo que leve à apreensão de conhecimentos quanto às relações estéticas, criticamente, do fenômeno em questão – como defende Tania Franco Carvalhal. Enfim, o trecho selecionado da obra “O unicórnio” é referente ao momento em que a personagem, tendo já passado pela metamorfose, vai sendo levada para o zoológico, a nova moradia que lhe espera.

ANÁLISE DE DADOS

Explicitar-se-ão características presentes nas obras selecionadas através da obra de Brayner (1979) que as antecipa quando trata do *Labirinto do espaço romanesco*:



primeiro, por haver uma crise na ficção, fazendo aparecer fortemente a *ironia*, a *sátira*, e provocando uma alteração na concepção de Tempo

Em decorrência da flutuação ética, fruto da relatividade dos conceitos e impressões sobre as coisas, a passagem irreduzível do tempo, com seu cortejo de miasmas – decomposição moral e física, envelhecimento, decrepitude, morte –, assume proporções metafísicas (BRAYNER, 1979, p. 89)

Tanto essas proporções metafísicas quanto uma nova percepção da passagem irreduzível do tempo irá reverberar nas obras modernas: no momento de queda do materialismo dos séculos passados, que dá passagem à filosofia existencialista, o *ser* fica acima do *fazer*. Daí surge a preocupação em não mais desvendar fielmente o Ser Humano e suas reações, mas sim sua vida psíquica, “a recriação realista passa a ser feita por um acúmulo de intensas emoções vivenciadas no espaço trânsito das personagens” (p. 181), então, numa tentativa de criar a ilusão de realidade pela ação da consciência, tem-se a gênese de uma relevante característica moderna: o fluxo de consciência, presente em ambas as obras postas para a análise. Junto a ele temos o reforço da *subjetividade*, por exemplo.

Tendo feito um recorte dos textos, pela ideia hipotética da intertextualidade, cabe sim transcrevê-los para uma melhor elucidação da discussão que será feita:

E aí estava ele, o mar. Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar. Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões. Lóri olhava o mar, era o que podia fazer. Ele só lhe era delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da terra. Deviam ser seis horas da manhã. O cão livre hesitava na praia, o cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar. Seu corpo se consola de sua própria exigüidade em relação à vastidão do mar porque é a exigüidade do corpo que o permite tornar-se quente e delimitado, e o que a tornava pobre e livre gente, com sua parte de liberdade de cão nas areias. Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio da madrugada. A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Lóri está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização da Natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem. Vai entrando. A água



salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas. Mas uma alegria fatal — a alegria é uma fatalidade — já a tomou, embora nem lhe ocorra sorrir. Pelo contrário, está muito séria. O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono

secular. E agora está alerta, mesmo sem pensar, como um pescador está alerta sem pensar. A mulher é agora uma compacta e uma leve e uma aguda — e abre caminho na gelidez que, líquida, se opõe a ela, e no entanto a deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido secreto. O caminho lento aumenta sua coragem secreta — e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo — espantada de pé, fertilizada. Agora que o corpo todo está molhado e dos cabelos escorre água, agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal. Com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo. E era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. Agora ela está toda igual a si mesma. A garganta alimentada se constringe pelo sal, os olhos avermelham-se pelo sal que seca, as ondas lhe batem e voltam, lhe batem e voltam pois ela é um anteparo compacto. Mergulha de novo, de novo bebe mais água, agora sem sofreguidão pois já conhece e já tem um ritmo de vida no mar. Ela é a amante que não teme pois que sabe que terá tudo de novo. O sol se abre mais e arrepia-a ao secá-la, ela mergulha de novo: está cada vez menos sôfrega e menos aguda. Agora sabe o que quer: quer ficar de pé parada no mar. Assim fica, pois. Como contra os costados de um navio, a água bate, volta, bate, volta. A mulher não recebe transmissões nem transmite. Não precisa de comunicação. Depois caminha dentro da água de volta à praia, e as ondas empurram-na suavemente ajudando-a a sair. Não está caminhando sobre as águas — ah nunca faria isso depois que há milênios já haviam andado sobre as águas — mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas. Às vezes o mar lhe opõe resistência à sua saída puxando-a com força para trás, mas então a proa da mulher avança um pouco mais dura e áspera. E agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo que o esqueça, nunca poderá perder tudo isso. De algum modo obscuro seus cabelos escorridos são de naufrago. Porque sabe — sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano (LISPECTOR, 1969, p. 78 – 80)

Nesse trecho, colocado primeiro para que se respeite a cronologia das publicações, o desfecho dado pela autora é uma referência “indireta” em relação à figura de Jesus, que andou sobre as águas. Isso pode remeter, ainda por aproximação, ao que Victor Hugo discute no prefácio de Crowell, *Do grotesco e do sublime*, ao se referir as três idades da sociedade – encaixam-se, pois, as obras em questão, na idade Moderna. Contudo, para retomar a discussão e ir adiante, pontuo a discussão proposta por Hugo:



podemos estabelecer, por comparação, que esse momento de Lispector poderia ser visto como uma ode à primitividade, ao tempo primeiro, à gênese. Isso sendo reafirmado, além do percurso da personagem, pela alegoria feita por Clarice ao fazer com que Lóri pudesse ter feito uma coragem, “um perigo tão antigo quanto o ser humano”.

É possível perceber, além do já dito, o óbvio – a construção de uma cena: há uma personagem que vai à praia e entra no mar. Soma-se a essa primeira observação, geral e evidente em uma primeira leitura, outras ainda num âmbito macro da estruturação, que compõe a alegoria de Lispector: a personagem está sozinha; entra em um contato direto com o mar; há um horário específico frisado pela autora: seis horas da manhã. Toda a cena é tecida por fios de *subjetividade em fluxo de consciência*. Tudo o que foi pontuado até agora é comum à obra de Hilst, como é possível perceber a partir de uma primeira leitura:

Resolvo puxar pela memória: quando foi que viajei como gente pela última vez? Ah, sim, aquele lugar tão bonito! Lembro-me: estou perto do mar e quero dizer muitas coisas. SÃO SEIS HORAS DA MANHÃ, NÃO HÁ NINGUÉM NA PRAIA. E dentro desta frase há uma infinidade de sensações, há uma embriaguez, há uma grande felicidade de estar aqui e existir, mas ao mesmo tempo que essa alegria me invade, há uma grande tristeza de saber que qualquer gesto, qualquer palavra, não será suficiente para te fazer partilhar dessa minha embriaguez, dessa alegria, dessa minha tristeza. SÃO SEIS HORAS DA MANHÃ, NÃO HÁ NINGUÉM NA PRAIA mas não é só isso, há um verde margeando as dunas de areia, há uma ilha à minha frente mas dizer isso não basta, dentro de mim é que as coisas tomam corpo, é assim como se eu as engolisse, como se a vida entrasse de repente pela minha boca, pela minha garganta e distendesse os meus pulmões a tal ponto que se tornasse impossível o respirar. O que eu estou descrevendo pode resultar para o outro assim: são seis horas da manhã, você está na praia, sozinha e simplesmente com falta de ar. SÃO SEIS HORAS DA MANHÃ, NÃO HÁ NINGUÉM NA PRAIA, estou parada e cada segundo é muito importante. Por quê? Porque a vida está dentro de mim, porque eu estou consciente de estar viva e muito mais, mas eu só posso te dizer: olha, olha para mim, estou viva. E não é um relato satisfatório. A praia foi cercada pelos urubus e eu poderia te dizer: a praia foi cercada pelas andorinhas, seria belo mas não seria honesto. A praia foi cercada pelos urubus e eles estão à espera. Do quê? De algum repasto que chegará do mar. Eles se aquecem, abrem as asas uma de cada vez, em seguida ficam imóveis, e aos poucos as asas vão perdendo, as pontas tocando na areia. Fico imóvel também, gostaria de examiná-los atentamente, dou alguns passos em direção a um grupo mais unido mas eles se afastam com pequenos saltos. Um barco e pescadores. O olho dos peixes dentro da cesta, o estremecimento dos corpinhos, o sol na superfície escamosa. Os peixes agonizam. Moço, quanto é a cesta inteira? Eu compro, pego a cesta e jogo todos os peixes no mar. Os pescadores sorriem: não adianta, dona, eles não vão viver mais, eles morrem agora de qualquer jeito, não adianta, peixe é pra comer, olha



esse aqui, olha dona, e um menino pescador abre com o canivete a barriga de um peixe que me caiu da cesta. O menino ri: é pra comer, moça, é pra comer. Todos estão sorrindo e eu resolvo sorrir: é que são

tão bonitos... dá pena. Há milhares de peixes pequeninos na areia, os urubus se aproximam, os pescadores balançam as cabeças e se afastam sorrindo. A praia está vazia outra vez. SÃO SETE HORAS DA MANHÃ, NÃO HÁ NINGUEM NA PRAIA. São sete horas da manhã e eu sei disso porque o zelador do parque aparece gritando: como vai, besta unicórnio? São sete horas da manhã e hoje estou aqui para limpar a sua fedentina. Como é, dormiu bem? Vira-se para o ajudante: este animal é uma besta mesmo, agora deu para ter um corrimento nos olhos e parece que está sempre chorando, as crianças vivem me enchendo: o unicórnio está chorando, hein moço? E eu repito a mesma coisa o domingo inteiro: o unicórnio não chora, parem de inventar coisas, já pinguei colírio nos olhos dessa besta mas parece que é pior, ele fica o dia inteiro fungando, eh, bicho medonho, só sabe ficar aí parado olhando entre as grades. O zelador do parque afastou-se. Não durmo há vários dias (HILST, 1970, p. 195 – 197).]

“SÃO SEIS HORAS DA MANHÃ, NÃO HÁ NINGUÉM NA PRAIA”, refrão repetido por Hilst, e aqui vale lembrar que a prática de escrita da autora até então publicada foi com o poema e não com a prosa, poderia ter uma relação direta com a construção feita por Clarice e, a partir disso, uma instauração de nova forma de pensar a cena, através dos olhos e perspectivas de um eu-lírico, ainda que contemporâneo, distinto.

Um fator convergente é a característica dissonante das obras, “o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente”. Essa tensão dissonante que Friedrich discute pode ser relacionada às obsessões modernas: a redescoberta/reinvenção da verdade última – a crise das certezas.

O efeito dissonante, aqui é pensado num nível maior, se é que seria possível medir por níveis, em Hilst. O argumento tem relação com o fato de haver evidências de referências que poderiam aguçar uma perspectiva de anormalidade e provocação pela estranheza na autora – isso pode ser percebido mesmo pela metamorfose da personagem em um unicórnio. A epifania, então, seria construída aqui numa relação evidente com a ironia, o grotesco – podendo o texto ser pensado, assim, como uma paródia satírica da alegoria de Lispector.

E, para deixar claro o motivo da citação de uma ideia expressa por Victor Hugo, pontuada anteriormente, reafirmo: tendo percebido a semelhança entre as cenas, poderíamos fazer um paralelo e colocar, pois, como puramente moderna a obra de Hilst:



há o grotesco – tão evidente quanto a aceitação e redescoberta diante da natureza, e por isso tendo sido considerada uma ode à primitividade, ainda que sim, modernas (pois um ser não foge a seu tempo), na alegoria cuja personagem é Lóri. Essa ideia pode ser confirmada, inclusive, quando a autora diz que “A praia foi cercada pelos urubus e eu poderia te dizer: a praia foi cercada pelas andorinhas, seria belo mas não seria honesto.”

Entre linhas gerais, quanto a outras divergências, podemos listar: a perspectiva das personagens – apesar de ambas personagens mulheres, há um distanciamento “disso” n’*O unicórnio*, onde, como já dito, o grotesco aparece muito mais reforçando uma anormalidade e, portanto, um distanciamento do que poderia ser usual a um padrão de gênero, por exemplo. Isso pode ser percebido em momentos que se assemelham e, parece proposital, a distância na semelhança: enquanto Lóri precisa do mar dentro dela para se tornar completa, a personagem sem nome, já como unicórnio, ao lembrar do passeio à praia, além de não entrar no mar, parece estar completa consigo e ao mesmo tempo em crise com a linguagem. O que tento compartilhar é que os incômodos parecem ter sido reformulados.

Quanto às vozes dos textos: terceira pessoa, em *Lispector* x primeira pessoa, em *Hilst*. Podemos relacionar, inversamente, com o contato direto do mar em *Lispector* x contato “imparcial” em *Hilst*. No que diz respeito à relação de suas personagens com o mar, uma metáfora comum aos textos, sendo o mar um arquétipo que relembra nossos ritmos, sentimentos e conhecimentos mais profundos, não parece ser à toa: é através da relação das personagens com o mar que podemos perceber como cada uma irá representar a particular relação dessas personagens com o mundo – como veem e sentem do mundo. Inclusive o fato de ambas as personagens estarem sozinhas revela outros pontos dessa relação – mesmo o fato de, no caso de *Hilst*, haver um momento da personagem avistar pescadores. Pescadores que não a compreendem, não têm sua sensibilidade.

Tudo o que foi discutido até agora pode demonstrar, propositalmente, a articulação dos conceitos que Octavio Paz pontua em sua obra: a *linguagem* constrói a *imagem* através de um determinado *ritmo*, o que faz com que, independentemente da intertextualidade ou de uma coincidência causada pelo *Tempo*, o texto poético seja único – idiossincrático, ressalta as ipseidades de quem o escreve.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de endossar as discussões e enriquecer o acervo crítico de Clarice Lispector e Hilda Hilst, o trabalho aqui apresentado busca servir a estudantes da área de Literatura Brasileira e, também, a pesquisadores e curiosos sobre a obra das duas autoras – convergentes, sem dúvidas, em um ponto: contribuíram para a construção e reafirmação de uma Literatura Moderna, tão nacional quanto universal e vice-versa.

A hipótese motivadora da pesquisa, mesmo contando com as referências feitas por Hilst a outros autores durante o texto, tanto quanto outros pontos explorados durante o desenvolvimento, tendo diversos fatores que corroboraram para a possibilidade de ter havido sim uma atitude *antropofágica* de Hilst em relação a Lispector, não tem-se a confirmação da hipótese. Fato é que ela forneceu a possibilidade de verificar, aqui, que há confluências em relação às obras, ou aos trechos selecionados – a segunda agindo quase como uma retomada da primeira. O ponto principal, todavia, é que há uma ligação entre as duas autoras, o Tempo; e há suas idiossincrasias. De tal modo, busca-se reverberar provocações referentes às questões aqui discutidas – é o que se espera.

Enfim, o que se tem a dizer após a conclusão da pesquisa é que, tendo sido feitas tantas como essa, que tenham como objetivo, através de comparação ou quaisquer outros meios, deixar pontuada a relevância das obras das autoras através de suas complexas produções, de grandezas iminentes na Literatura Brasileira, aconteça um momento na história em que não haja mais a necessidade de um engajamento na exposição da Literatura “Feminina”, de modo que o adjetivo seja menor que as produções em questão – como já o é, apesar da falta de reconhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HILST, Hilda. *Fluxo-Floema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



A LITERATURA COMO DISCIPLINA ESCOLAR

João Ricardo Vieira Santos Ribeiro¹ (UNESP-Assis)

Benedito Antunes² (UNESP-Assis)

RESUMO: O presente artigo visa apresentar um recorte de pesquisa em nível de Iniciação Científica (IC). Desenvolvida entre os anos de 2017 e 2018, a pesquisa intitulada *A literatura como Disciplina Escolar* buscou averiguar como uma escola pública de Assis (SP) utiliza os resultados do SAEB – Prova Brasil e a necessidade de preparação dos seus alunos para a avaliação. Ao mesmo tempo, em meio à preparação feita para a avaliação, a pesquisa buscou analisar os diferentes trabalhos com a leitura e o texto literário realizados em âmbito escolar. Para isso, utilizamos como metodologias de trabalho a pesquisa bibliográfica e a pesquisa etnográfica (FONSECA, 2002). Contamos, também, com duas entrevistas semiestruturadas – posteriormente, sistematizadas segundo o método narrativo (SOUZA, 2006; PINEAU, 2006; JOSSO, 2006) –, além do conceito de “Representação” (CHARTIER, 1990).

PALAVRAS-CHAVE: Ensino de leitura; Ensino de literatura; Saeb- Prova Brasil.

INTRODUÇÃO

A pesquisa nomeada *A Literatura como Disciplina Escolar*, desenvolvida com apoio do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC), encontrou-se financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e vinculada à linha de pesquisa “Leitura, Crítica e Teoria Literária” do Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras- Unesp, Campus Assis. Em seus estudos, buscou discutir o impacto do Saeb- Prova Brasil, uma avaliação externa e de larga escala, na prática docente e, por consequência, no que tange ao processo de ensino-aprendizagem com a leitura e o texto literário. Para isso, dispôs-se a analisar, por meio da fala de seus participantes e de reflexões teóricas, as atividades desenvolvidas em uma escola pública de Assis (SP) com um dos maiores desempenhos na prova de “Língua Portuguesa” destinada à 8ª série/ 9º ano do Ensino Fundamental, em 2015.

Nesse sentido, acreditamos ser necessário discutir, para dar início a este artigo, a constituição do Saeb- Prova Brasil. Segundo Pestana (1998), a necessidade de um sistema de avaliação em larga escala surgiu, no Ministério da Educação, entre os anos

¹ Graduando em Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis), PIBIC/CNPq.

² Doutor em Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP-Assis).



de 1985 e 1986. Nesse período, o Brasil passava, depois da ditadura militar, por um período de redemocratização. Algo que na educação, apesar de nenhum estudo, era sinônimo de uma necessidade de discutir a democratização escolar e, por consequência, o novo direito de acesso à escola. Fato que, posteriormente, torna-se um estímulo às avaliações externas e de larga escala, definidas como “[...] todo processo avaliativo do desempenho das escolas desencadeado e operacionalizado por sujeitos alheios ao cotidiano escolar” (MACHADO, 2012, p.71).

Diante disso, podemos citar como exemplo de prova externa e de larga escala o Sistema de Avaliação da Educação Básica (Saeb). Avaliação que surgiu no ano de 1990, por meio do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), - uma autarquia do Ministério da Educação (MEC) -, com a “necessidade de articulação, de construção de consenso e tomada de decisões coletivas a rumos da educação nacional” (PESTANHA, 1998, p. 66). Atualmente, por meio do seu sistema, são avaliados 26 Estados e o Distrito Federal, bem como escolas públicas e privadas. Tudo com o objetivo de oferecer dados à sociedade, assim como auxílio aos governantes e à própria comunidade escolar nas suas metas e ações pedagógicas.

Para tanto, a avaliação encontra-se, desde 2005, composta, segundo a Portaria Ministerial nº 931, por duas outras complementares: a Avaliação Nacional da Educação Básica (Aneb) e Avaliação Nacional do Rendimento Escolar (Anresc), ou também chamada de Prova Brasil. As duas avaliações são complementares, com semelhanças e diferenças entre si. Como diferença principal pode-se citar o formato dos exames, tendo em vista que a Anresc (Prova Brasil), por ser uma avaliação censitária, busca oferecer dados relacionados à aprendizagem dos alunos em Língua Portuguesa e Matemática, assim como indicadores contextuais a cada escola participante. Enquanto isso, a Aneb, apesar de se assemelhar a Prova Brasil na sua efetuação a cada dois anos e na escolha dos mesmos instrumentos de realização, diferencia-se no fator de ser uma avaliação de cunho amostral, direcionada, por sinal, aos anos escolares que não são os mesmos da Prova Brasil.

Acrescenta-se, ainda, a presença de uma Matriz de Referência na constituição da avaliação. Sem enquadrar todo o currículo escolar e os conteúdos específicos da série, a Matriz compõe-se de duas dimensões: Objeto de Conhecimento (compõe-se de seis tópicos: Procedimentos de Leitura; Implicações do Suporte, do Gênero e/ou do Enunciador na Compreensão do Texto; Relações entre textos; Coerência e Coesão no Processamento do Texto; Relações entre Recursos Expressivos e Efeitos de Sentido e



Varição Linguística) e Competência (são completados descritores com habilidades a serem contempladas em cada tópico, sendo 15 descritores para a 4ª série/ 5º ano e 21 descritores para a 8ª série/ 9º ano e 3º ano do Ensino Médio). Para mais, a elaboração dos descritores conta com a união de Competências (uma correspondência entre os conteúdos e a construção de conhecimento dos alunos) e Habilidades (corresponde ao plano prático e objetivo do conhecimento) (BRASIL, 2008).

Por outro lado, percebe-se, de forma geral, um grande impulso nas reflexões sobre a qualidade educacional e a presença de exames externos. Chirinéa e Barreiro (2012), por exemplo, ao buscarem o(s) sentido(s) atribuído(s) à qualidade educacional, observam que ela, muitas vezes, está mensurada por resultados, que levam, conseqüentemente, as instituições adequarem-se a toda uma lógica de competitividade para serem sinônimo de eficiência e produtividade. Questão vista, além do mais, como consolidação de um ideário neoliberal tanto para as autoras quanto para Afonso (2000).

Segundo o sociólogo e professor, o governo, a partir de década de oitenta, passou a ocupar o papel de "Estado Avaliador", "através da importação para o domínio público de modelos de gestão privada, com ênfase nos *resultados* ou *produtos* dos sistemas educativos" (AFONSO, 2000, p.49, grifo do autor). Por consequência, as remunerações dos profissionais passam por alterações. Nessa lógica neoliberal, as remunerações passam a ser comprovadas com base no quanto produziram e conseguiram certificar, porque "as escolas, sob este aspecto, assumem a responsabilidade pelo sucesso ou fracasso, devendo prestar contas ao governo" (CHIRINÉA, BARREIRO, 2017, p.12).

Apesar disso, compreende-se, no entanto, que esses mesmos dados que responsabilizam o sistema educacional e os profissionais, podem ser utilizados pelo diretor, pelo coordenador pedagógico e pelo próprio professor para uma maior reflexão sobre a atuação da gestão escolar até o momento (MACHADO, 2012). Dessa forma, os resultados fornecidos assumem a finalidade de instrumento para repensar as atitudes de ensino, na busca de novas possibilidades de aprendizagem. Como resultado, passa-se a ter uma concepção diagnóstica para a avaliação, no sentido de ela ser um "instrumento de compreensão do estágio de aprendizagem em que se encontra o aluno, tendo em vista tomar decisões suficientes e satisfatórias para que possa avançar no seu processo de aprendizagem" (LUCKESI, 1995, p. 81).



Em outras palavras, é essa concepção de avaliação como um meio diagnóstico que defendemos aqui. Por consequência, no caso específico do Saeb-Prova Brasil, entendemos que o trabalho pedagógico deve estar de acordo com os princípios teóricos da Matriz, sem a deixar ser o único meio condutor das práticas de ensino. O trabalho, dessa maneira, não deve estar pautado em uma mera preparação para uma prova externa. Pelo contrário, deve estar pautado nas práticas sociais. No ato de entender que os gêneros textuais circulam socialmente e não apenas dentro da sala de aula para a preparação de uma avaliação. No ato de entender, também, o texto literário- um dos textos contemplados na avaliação- como um gênero secundário, com um grande teor estético, linguístico e, até mesmo, temático, capaz de despertar novos modos de ser e estar no mundo.

Isso significa dizer que partimos do pressuposto que a literatura tem uma função humanizadora, com base em Antonio Candido. No ensaio nomeado "Direito à Literatura" (1995), em meio a algumas considerações sobre os progressos e as degradações humanas, Candido apresenta os bens considerados compreensíveis e os bens considerados incompreensíveis, a partir de uma questão sobre os direitos humanos. Desse modo, realiza uma distinção entre ambos os termos, e, mais especificamente sobre o segundo – os bens incompreensíveis –, afirma tratar não apenas daqueles que asseguram a sobrevivência física, mas a integridade. Nesse intuito, Candido considera que para serem considerados como indispensáveis faz-se necessária também uma separação justa da sociedade, capaz de responder as necessidades mais profundas do homem. Por consequência, a literatura, considerada no seu sentido mais amplo possível, é pensada como um direito, um bem incompreensível, por causa, em primeira instância, da sua função psicológica de corresponder a necessidade de contato ficcional do ser humano, por meio de sua natureza complexa.

Ao mesmo tempo, a literatura torna-se um objeto capaz de humanizar, por meio de sua capacidade de ser um objeto construído de forma coerente e organizada. Logo, a literatura, nessa visão, nunca é só um código e nem só uma mensagem, mas sim uma união de ambos os aspectos, que, por isso, equipara as necessidades humanas mais básicas. Em outras palavras, a literatura nos humaniza, tendo em vista o sentido do seu fazer e do próprio conceito de humanização, que é o seguinte: "o processo que confirma nos homens aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício de reflexão, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de



penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor” (CANDIDO, 1995, p.180).

Já em relação ao ensino, com base em uma herança humanista e em um discurso baseado na importância da leitura e da literatura, pode-se encontrar também diversos parágrafos dedicados à leitura e ao ensino da literatura nos currículos, documentos e Parâmetros. Contudo, na realidade, essa área de estudos, tem se tornado cada vez menos interessante aos alunos. Cada vez mais são poucos os estudantes que a recebe, ou se a recebe não desenvolvem o hábito de leitura. Como resultado, indaga-se, neste estudo, os métodos de trabalho com o texto literário mediante ao exame externo citado.

OBJETIVOS

O objetivo central do nosso estudo foi averiguar como uma escola pública de Assis (SP) adota os resultados divulgados e a própria necessidade de preparação dos seus alunos para o Saeb - Prova Brasil. Ao mesmo tempo, em meio à preparação feita para a avaliação, buscamos analisar os diferentes trabalhos com a leitura e o texto literário. Mais especificamente, pretendeu-se: 1) analisar os documentos do Saeb- Prova Brasil, bem com sua Matriz de Referência e suas concepções sobre o ensino de leitura; 2) identificar concepções bibliográficas sobre a formação leitora, formação literária e a formação de professores, assim como as próprias concepções dos docentes entrevistados; e 3) explorar as influências do sistema avaliativo no contexto escolar.

MATERIAIS E MÉTODOS

A partir dos objetivos supracitados, afirma-se que o projeto, para o seu desenvolvimento, contou, a partir das concepções de Fonseca (2002), tanto com a pesquisa bibliográfica quanto com a pesquisa etnográfica. A primeira baseia-se em um estudo de referencial teórico sobre avaliações externas e de larga escala, sobre o Saeb-Prova Brasil e sua constituição, sobre o variado conceito de ensino de leitura e de literatura e sobre a formação de leitores e de professores. A pesquisa etnográfica, segunda metodologia, destinou-se, por sua vez, a averiguar como a rede de ensino adota os resultados divulgados e a própria necessidade de preparação dos seus alunos para Saeb-Prova Brasil. Ao mesmo tempo, em meio à preparação feita para a avaliação, busca



descrever, analisar e interpretar os diferentes trabalhos com a leitura e o texto literário no espaço escolar.

Para tanto, foi escolhida uma escola pública de Assis (SP) com um dos maiores desempenhos na prova de "Língua Portuguesa" destinada à 8ª série/ 9º ano, em 2015. Nela buscou-se suscitar nos profissionais educacionais narrativas, a partir de entrevistas com questionários semiestruturados. Para isso, contou-se com o método narrativo, na forma de instrumento para a sistematização dos dados. A propósito, escolhemos os próximos parágrafos para sistematizar o seu formato, o motivo de sua escolha e seu uso em nosso estudo.

Em primeiro lugar, justificamos a sua escolha por causa da sua grande propagação, principalmente, na área educacional, por meio de grandes pesquisadores, tais como Josso (2006), Pineau (2006) e Souza (2006). Em segundo lugar, a sua escolha se justifica pela sua capacidade de considerar a subjetividade individual do ser, na "[...] busca (de) evidenciar e aprofundar representações sobre as experiências educativas e educacionais bem como entender diferentes mecanismos e processos históricos relativos à educação em seus diferentes tempos" (SOUZA, 2006, p.136).

Dessa forma, somos, logo de início, capazes de diferenciar esse método de outros, tendo em vista a sua preocupação permanente de apresentar três planos de conhecimentos: a formação do sujeito (as pessoas que o influenciaram, os veículos adotados); a construção do seu processo de experiências (tipos de conhecimentos, as heranças familiares, seus diplomas, viagens, lugares que frequentou, seus diplomas); e o conhecimento do sujeito em sua competência de aprendiz (o seu lugar no espaço, as suas dimensões). Sendo, por consequência, um método muito presente também nos cursos de Educação de adultos e formação continuada, por meio de uma articulação entre as lógicas a serem oferecidas pelo professor e as representações, conhecimentos e interesses dos alunos, como lembra Josso (2006, p.25-26).

Em relação ao seu formato, nota-se um permanente processo de negociação entre o pesquisador e o entrevistado, com base nos seguintes critérios: "assinatura de um termo de autorização (carta de cessão); explicação dos procedimentos de análise e de como serão utilizadas as fontes na pesquisa; devolução e leitura do trabalho com o grupo e, conseqüentemente, revisão e autorização para utilização da narrativa" (SOUZA, 2006, p.146).



Com isso, pode-se perceber no método um processo formativo. Fato dito tendo em vista que, tanto no processo de contar a sua própria história quanto, posteriormente, de repensá-la (através do contato com o escrito), o ser sempre será automaticamente levado a se posicionar diante do campo educacional. Em outras palavras, pode-se entender o ato como uma capacidade de se tornar marcada de sentido a existência. Direito, por sinal, de todos e não apenas da elite, haja vista que “nesse início de milênio, a vida que procura entrar na história não é mais somente a dos notáveis, mas aquela de todos que pretendem tomar suas vidas nas próprias mãos e que se lançam nesse exercício reservado até então a elite” (PINEAU, 2006, p.55).

RESULTADOS

Tendo em vista o conjunto do trabalho, apresentaremos as entrevistas realizadas e suas interpretações. As entrevistas foram sistematizadas por meio do Método Narrativo, descrito anteriormente. Ao mesmo tempo, lembramos que o resultado da coleta foi desenvolvido e apresentado por meio da paráfrase e a recorrência ao discurso integral quando foi necessário, com o objetivo de manter a integridade dos participantes e os padrões éticos dos trabalhos investigativos. Além disso, as conversas, no próprio processo de coleta, também não foram gravadas, tendo em vista os possíveis constrangimentos dos sujeitos diante aos gravadores e demais aparelhos utilizados com essa finalidade. Logo, recorreremos apenas a anotações durante toda a conversa, devido à capacidade de se poder devolver as narrativas aos participantes para uma devida revisão antes de analisá-las, como uma das partes dos critérios do método.

Em relação à análise dos resultados, utilizaremos, em meio a outros amparos teóricos, um conceito de Chartier (1990): o de Representação. A sua contribuição se faz presente na possibilidade de se compreender as impressões culturais, em diferentes lugares, de uma determinada realidade social. Em outras palavras, o historiador compreende que a realidade se constrói por diferentes grupos e, por consequência, em diferentes lugares, em meio à capacidade de expressar discursivamente diferentes representações. Dessa forma, entende-se que as representações de um povo designam a forma como os lugares e os momentos constituem-se.

Sobre os participantes, temos o total de duas entrevistas. Uma delas foi realizada com a vice-diretora/ coordenadora pedagógica do Ensino Fundamental e a outra com uma professora de Língua Portuguesa da 8ª série/9º ano. Portanto, o resultado



fixou-se em duas mulheres, que chamaremos de R. C e D.M, em substituição aos nomes verdadeiros, para se preservar, assim, a identidade das participantes. Em relação ao local das entrevistas, ambas nos receberam na escola, em horário agendado.

No trabalho completo, as reflexões estiveram registradas entorno das seguintes representações: a) as possíveis relações entre a escola e a família; b) escola do presente e a escola do passado; c) histórias familiares, pedagógicas, de aprendizado e de dificuldades representativas; d) representações sobre o período de formação inicial; e) fragilidades formativas; f) preparação dos alunos para o Saeb- Prova Brasil; g) o trabalho com a leitura e o texto literário; e h) o espaço de leitura presente na escola. Devido às finalidades deste trabalho e ao seu próprio tamanho, nossas observações se voltarão aos três últimos tópicos citados.

Primeiramente, em relação ao trabalho de preparação dos alunos para o Saeb-Prova Brasil, notamos uma busca por apresentar aos alunos as “habilidades” mínimas de leitura cobradas no documento. Isso, aliás, pode ser representado na fala da vice-diretora/coordenadora pedagógica:

Ao se referir às épocas de provas externas- em específico ao Saeb-Prova Brasil, a vice-diretora diz que toda a escola se reúne em *aulas intensivas, em busca de apresentar tudo que é possível de ser cobrado*. Para isso, os professores preparam Power points e “resumões” dos conteúdos, enquanto a coordenação busca imprimir e aplicar provas passadas. No entanto, de fora do contexto escolar são poucas as reuniões e os cursos que apresentam uma reflexão sobre a preparação dos alunos nos exames, bem como são escassas as ações que buscam auxiliar a escola a entender os dados e a própria Matriz de Referência da avaliação. (R.C., 2017 apud ANTUNES, B.; RIBEIRO, J. R. V. S., 2017, *on-line*)

Como tratamos na Introdução deste estudo, as avaliações externas modificam as formas de ensino, na busca por bons resultados. Dessa forma, o pouco tempo que já existe passa a ser dedicado a um treinamento para o exame, sem olhar a língua e, no nosso caso, em específico, a leitura em seu uso social. Em contrapartida, os textos escolhidos passam a ser os de provas passadas, como ocorre na escola elegida para essa pesquisa. Por consequência, temos um trabalho escasso com as produções literárias, textos na forma de pretexto e, principalmente, textos sem conexão com a vida dos alunos que passam seis horas de um dia dentro daquele ambiente escolar. Com isso, temos um trabalho que busca contemplar tudo e somente o que se apresenta na Matriz



da avaliação, sem olhar os resultados passados, na forma de diagnosticar e, até mesmo, buscar formas de otimizar as aprendizagens necessárias. No entanto, não podemos responsabilizar os agentes escolares como os responsáveis por isso, pois, assim como a participante nos disse, “são escassas as ações que buscam auxiliar a escola a entender os dados e a própria Matriz de Referência da avaliação”.

Junto a esse ensino nos moldes da avaliação, no qual a prática é concebida na relação com os discursos prescritivos veiculados pelos documentos oficiais, com base, até mesmo, na crença que o ensino ocorre somente depois de se reproduzir muito o que se viu e se escutou, a escola desenvolve ainda outras atividades relacionadas à leitura e ao trabalho com o texto literário, como projetos, “fichas de leitura” e alguns trabalhos interdisciplinares:

Mostrando conhecer os trabalhos desenvolvidos dentro da unidade menciona um que já é realizado muitos anos dentro da escola, o projeto “Consciência Negra”. De acordo com seu relato, o mesmo projeto contou com a declamação de poesias hispano-americanas, a confecção de cartazes e de um mural de fotos e frases só de alunos negros e a participação da B.O. teria. (R.C., 2017 apud ANTUNES, B.; RIBEIRO, J. R. V. S., 2017, *on-line*)

Segundo ela, os professores buscam, dentro de uma didática do ensino de Literatura e Leitura, realizar “fichas de leitura” com os alunos, como ocorreu no 1º ano, no qual o professor concursado utilizou-as para analisar os contos de Machado de Assis (R.C., 2017 apud ANTUNES, B.; RIBEIRO, J. R. V. S., 2017, *on-line*)

Em relação à didática do ensino de Literatura e Leitura, confessa utilizar mais o “Caderno do Aluno”. No entanto, afirmar trazer outros materiais extras, pois são eles que ela conhece mais, devido ao pouco tempo como professora do Estado. Em suas avaliações sempre tenta trazer questões sobre o autor, sobre as características do gênero trabalhado e sobre aspectos interpretativos. Na maioria das vezes, apresenta isso em questões no formato de múltipla escolha. Como exemplo, conta que, na série escolhida para esta pesquisa, selecionou em uma das avaliações a crônica “No restaurante”, que, na ocasião da entrevista, não lembrava o autor, para montar questões sobre o gênero e a interpretação do texto. (D.M., 2017 apud ANTUNES, B.; RIBEIRO, J. R. V. S., 2017, *on-line*)

De acordo com os trechos das narrativas selecionadas para representar o trabalho dedicado à leitura e ao texto literário, notamos que, apesar da escola buscar diversas formas de permitir o contato com diversas produções, em diferentes momentos e com o próprio aspecto interpretativo, o trabalho não permite que os alunos/ leitores se apropriem dos diversos significados presentes na construção textual (feita, por sinal, em



união com os aspectos sociais), assim como não permite um verdadeiro encaixe entre o lido e a própria realidade deles. Longe de se buscar anular o trabalho com projetos e, por consequência, a declamação de poesias, buscamos dizer que a atividade não garante uma análise, um trabalho com a leitura e a própria literatura capaz de formar sujeitos, de humanizar vivências, de formar seres críticos e de (re)significar vidas. Da mesma forma, o mesmo não acontece quando temos um ensino voltado à história apenas da literatura e a aspectos da vida do autor, ou quando nos baseamos apenas nas “fichas de leitura”, que, apesar de proporcionar a capacidade de organizar de forma mais ordenada as informações de leitura, não garante a leitura efetiva de um texto (sabemos bem como as cópias das fichas dos colegas e de partes da internet ocorrem bastante), uma relação de hábito com a literatura, o desenvolvimento do aluno e da sua sociedade. Fatos que ocorrem, além do mais, em meio a materiais didáticos distribuídos às escolas. Como exemplo, a professora cita o “Caderno do Aluno”. Material que, assim como outros, relega às produções literárias um espaço ignóbil em meio a outras temáticas.

Concomitantemente, encontramos uma Sala de Leitura sucateada, sem a possibilidade de os alunos a utilizarem de forma efetiva, por falta de um profissional específico e de uma melhor estrutura, como veremos no trecho narrativo abaixo:

Começamos a entrevista questionando sobre a Sala de Leitura e o responsável pelo espaço na unidade. As respostas que obtivemos foram que a Sala de Leitura, até metade do ano letivo, foi de responsabilidade de um professor de Biologia, categoria F, que acabou sem nenhuma turma na atribuição de aula. Em seguida, após afirmar ser severamente sincera, a senhora R.C. continua a conversa reiterando que, pelo fato do professor não ser da área, a coordenação se disponibilizou a realizar orientações sobre como trabalhar com a questão da leitura. Mas, apesar disso, ele acabou não acatando nenhuma regra. Ainda sobre o responsável pela Sala de Leitura, segundo R.C., o principal motivo de seu afastamento não envolve a não consideração das regras ditas, mas sim as diversas denúncias, nas quais afirmam que o mesmo assediou alguns alunos enquanto frequentavam o espaço. Diante disso, para que o local não parasse de funcionar, foi necessário dividir, então, a carga horária de um professor, que, a princípio, trabalhava apenas na Sala de Informática e hoje trabalha em ambos os lugares. (R.C., 2017 apud ANTUNES, B.; RIBEIRO, J. R. V. S., 2017, *on-line*)

Percebemos com isso que, apesar de a presença de obras na Sala de Leitura, falta três outros elementos para o seu funcionamento: pessoas dispostas a frequentá-la, pessoas dispostas a atender aos seus usuários e professores dispostos a usar os seus



acervos. Aspecto que nos faz lembrar da obra *Literatura fora da caixa* (2012), na qual temos uma severa crítica ao mau uso dos acervos do PNBE, devido ao fato de termos uma aquisição grandiosa sem o mesmo despenho leitor. Em outras palavras, o que queremos dizer não é que não se deve investir em materiais e construções de espaços para a leitura, mas no fato de que esse investimento apenas, sem olhar para as necessidades de profissionais capacitados (tanto professores, como atendentes), continuará a não resultar em efeitos, no mínimo, desejados.

Por meio da ação etnográfica que nos empreendemos, podemos perceber, também, que falta uma valorização da subjetividade do leitor, tendo em vista que parece haver certa discordância entre as práticas leitoras dos alunos e de seus familiares e as propostas pela escola, diante de obras escolhidas apenas pelo professor e própria necessidade de se preparar os discentes para exames externo. Tudo isso em meio a um ambiente que não mostra possibilidades de os alunos transitarem por outras esferas sociais que não as suas, que ainda negligência a função humanizadora da literatura e que, em meio à uma ruína e crescente desigualdade social, reprova aqueles que já são reprovados socialmente, apesar de considerá-los aprovados no boletim e de ano, como podemos ver com a nosso último trecho narrativo:

Para encerrar, sem deixar de mencionar, nesse ponto da entrevista, uma aluna que se senta na frente da mesa da professora diz que ouviu a nossa conversa sobre leitura e lembrou-se que estava com um livro emprestado da biblioteca. Ao ser questionada pela professora sobre a leitura da obra, a aluna diz que não a realizou. Assim sendo, a professora pede para que ela devolva o livro, dado que seria seu último dia de aula. Logo a devida aluna deixa a sala, com alegria por poder sair de dentro dela. Enquanto isso encerra minha conversa com a professora, ao mesmo tempo em que se toca o sinal e ouvem-se gritos de alegria de todos os alunos, devido à aprovação da maioria deles para o Ensino Médio. (D.M., 2017 apud ANTUNES, B.; RIBEIRO, J. R. V. S., 2017, *on-line*)

CONCLUSÃO

O nosso objetivo era averiguar como uma escola pública de Assis (SP) adota os resultados divulgados e a própria necessidade de preparação dos seus alunos para Saeb-Prova Brasil. Ao mesmo tempo, em meio à preparação feita para a avaliação, o trabalho buscou descrever, analisar e interpretar os diferentes trabalhos com a leitura e o texto literário no espaço escolar selecionado para a investigação. E, com isso, percebemos,



pelos discursos, que a representação que se tem do trabalho de preparação para o Saeb-Prova Brasil resulta ainda em um trabalho de treinamento, na busca de apresentar todas as “habilidades” da Matriz de Referência, sem, no entanto, estudar os resultados passados. O que representa bem as palavras de Fernandes (2009, p.29) quando afirma que “continuam a predominar práticas de avaliação que, no essencial, visam à classificação e à certificação, em detrimento de práticas que também tenham em conta a necessidade de melhorar e de compreender o que se tem de aprender”.

Por consequência, temos um trabalho que não se assemelha à perspectiva discursivo-interacionista de leitura. Perspectiva de trabalho elegida na Matriz da avaliação, em meio à uma mistura, por sinal, de duas formas de pensar a leitura (a perspectiva discursiva é uma, a interacionista é outra). Algo dito tendo em vista que ao se buscar preparar os alunos para determinados pontos de interpretação, diante de uma única análise e de uma alternativa apenas dita como “certa”, a leitura retorna a ter como foco somente o texto.

A escolha política por essa forma de trabalho rompe também com a concepção discursiva de linguagem, concepção da própria Matriz, visto que o foco de trabalho retorna sob a perspectiva do texto, no lugar da linguagem como um meio de se estabelecer diálogo, isto é, de se dizer alguma coisa a alguém, de uma determinada forma, em um determinado contexto histórico e em determinadas circunstâncias de interlocução. Isso porque temos uma organização que busca preparar/ avaliar os alunos com base em Competências e Habilidades, com um viés mais operacional e, por consequência, individual, sem dialogar com uma educação plural e diversa. Fato que, aliás, não se mostra diferente dentro da própria formação da avaliação externa tratada aqui, tendo em vista que ela, apesar de não avaliar os alunos individualmente, gera uma escala de proficiência dos alunos com base na Matriz e em “habilidades” específicas.

Em contrapartida, junto ao treinamento e, ao mesmo tempo, distante dele, encontramos uma escola disposta a formar e a apresentar, em específico, o texto literário. Mas, como em um ciclo vicioso, essa área de estudos, apresenta-se, ao mesmo tempo, cada vez menos interessante e significativa aos alunos. Com isso, defendemos, com relação ao texto literário, que sua experiência constituidora de subjetividades não se transmite, garante-se por meio de condições que permitam a sua experiência (MATOS, 1987). Longe, a propósito, de qualquer tipo de utilitarismo, de qualquer situação na qual o texto tornar-se mero pretexto, em que haja funcionários escravos de matrizes avaliativas e que haja ausência de vozes e alternativas interpretativas.



REFERÊNCIAS

- AFONSO, A. J. *Avaliação educacional: regulação e emancipação: para uma sociologia das políticas avaliativas contemporâneas*. São Paulo: Cortez, 2000.
- ANTUNES, B.; RIBEIRO, J. R. V. S. *Narrativas dos profissionais*. Assis: [S.l.], 2017. Não publicado
- BRASIL. Ministério da Educação. *PDE: Plano de Desenvolvimento da Educação: Prova Brasil: ensino fundamental: Matrizes de referência, tópicos e descritores*. Brasília: MEC, SEB; Inep, 2008.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: ____. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990.
- CHIRINÉA, A. M.; BARREIRO, I. M. F. Qualidade da educação: eficiência, eficácia e produtividade escolar. *Revista on line de Política e Gestão Educacional*, [S.l.], n. 7, jan. 2017. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/rpge/article/view/9254>>. Acesso em: 31 dez. 2017.
- FERNANDES, D. *Avaliar para aprender: fundamentos práticas e políticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- FONSECA, J. J. S. *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.
- JOSSO, M. C. Os relatos de histórias de vida como desvelamento dos desafios existenciais da formação e do conhecimento: destinos sócio -culturais e projetos de vida programados na invenção de si. In: SOUZA, E. C.; ABRAHÃO, M. H. M. B. (Orgs.). *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS/EDUNEB. 2006, p.21-4
- LUCKESI, C. C. *Avaliação da aprendizagem escolar*. São Paulo: Cortez. 1995.
- MACHADO, C. Avaliação externa e gestão escolar: reflexões sobre usos dos resultados. *Revista @mbienteeducação*. São Paulo, v.5, n1, p.70-82, jan/jun.2012
- MATOS, M. *Reflexões sobre leitura. Ler e escrever: ensaios*. Lisboa: IN-CM, 1987.
- PAIVA, A. (Org.). *Literatura fora da caixa: o PNBE na escola: distribuição, circulação e leitura*. São Paulo: Editora Unesp, 2012
- PESTANHA, M. I. G. S. O sistema de avaliação brasileiro. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 79, n. 191, p. 65-73, jan.abr. 1998.
- PINEAU, G. As histórias de vida como artes formadoras da existência. In: SOUZA, E. C.; ABRAHÃO, M. H. M. B. (Orgs.). *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS/EDUNEB. 2006, p.41-60.
- SOUZA, E. C. Pesquisa narrativa escrita (auto)biográfica: interfaces metodológicas e formativas. In: SOUZA, E. C.; ABRAHÃO, M. H. M. B. (Orgs.). *Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si*. Porto Alegre: EDIPUCRS/EDUNEB. 2006, p.135-148.



A LITERATURA KAFKIANA E A CRÍTICA DE ROBERTO SCHWARZ

Edson Roberto de Oliveira da Silva³ (UNESP/Assis)

RESUMO: O primeiro ensaio de Roberto Schwarz sobre Franz Kafka, *Uma barata é uma barata é uma barata*, é escrito em 1961 e publicado como parte do livro *A sereia e o Desconfiado: ensaios críticos* de 1965, ensaio esse que demonstra as particularidades da expressão artística de Kafka na novela *A Metamorfose*. Almejamos demonstrar a crítica e os fundamentos utilizados para a realização do trabalho de Schwarz em torno das obras kafkianas, reiterando seu suporte teórico nas concepções sobre os conceitos de *reificação* e *alienação* encontrados em *História e Consciência de Classe* de György Lukács, o que confirma que, para Schwarz, Kafka exprime de forma objetiva os fenômenos da sociedade capitalista tardia em sua novela *A Metamorfose*.

PALAVRAS-CHAVE: Schwarz; Kafka; Lukács; Reificação; Alienação.

Se Kafka fosse revolucionário, não
fabricaria bombas, mas supositórios.

Roberto Schwarz

Em a novela, *A metamorfose* de Franz Kafka, Gregor Samsa acorda pela manhã com seu corpo metamorfoseado em um inseto daninho (*Ungeziefer*) — caracteristicamente próximo ao de uma barata. Gregor encontra-se em seu quarto estreito, lá fora o tempo acinzentado e turvo com gotas de chuva batendo no parapeito de sua janela reforça a atmosfera melancólica. Gregor, na tentativa de voltar ao sono, é impedido pela sua carapaça de deitar-se do lado que lhe era habitual, o direito, balançando-o de volta para sua posição inicial. Desistindo de voltar a dormir, Gregor, pensa revoltosamente em sua profissão, a de Caixeiro Viajante — para o personagem essa profissão além de proporcionar uma vida desregrada também estabelece convivências humanas voláteis, que se desmancham, sem ter a devida solidez. Essa revolta é imediatamente esterilizada quando Gregor pensa no que o obriga a estar naquela situação, pensa na dívida de sua família com seu chefe, mas não perde a esperança de efetuar a ruptura com esse trabalho.

A metamorfose de Gregor, em primeiro momento, só é perceptível a ele. Ao tentar responder sua mãe, que o avisava sobre o horário, Gregor percebe em sua voz um “pipilar” que ecoava, mas que sua mãe nada ouvia. Nesse momento, o da objetivação pela fala, com a voz se misturando ao “pipilar”, é o momento do estranhamento.

³ Estudante do Mestrado em História da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. FCL – Assis, com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), fundação do Ministério da Educação (MEC).



Gregor se assustou quando ouviu sua própria voz responder, era inconfundivelmente a voz antiga, mas nela se imiscuía, como se viesse de baixo, um pipilar irreprimível e doloroso, que só no primeiro momento mantinha literal a clareza das palavras, para destruí-las de tal forma quando acabava de soar que a pessoa não sabia se havia escutado direito. (KAFKA, 1985, p. 11)

Após ter respondido aos seus pais e, também, à irmã, percebeu que com o exercício da reflexão não seria suficiente para retirá-lo dessa estranha situação. Gregor é retirado de seu estado reflexivo na tentativa de retornar à sua rotina, com a esperança de que os afazeres cotidianos o trariam de volta ao seu estado normal. Essa volta ao estado normal é resumida, para a personagem, em voltar à sua profissão de caixeiro viajante, reposicionando-se dentro da cadeia produtiva do capital. Quando percebeu que não conseguiria alcançar tal objetivo, por um momento, permaneceu tranquilamente deitado, com a respiração fraca, como se esperasse talvez do silêncio pleno o retorno das coisas ao seu estado real e natural. (KAFKA, 1985, p. 14)

Mas, antes que o relógio apontasse para as sete e um quatro de hora, Gregor, obrigatoriamente teria que estar em pé para seguir sua rotina de viagens. A empresa já se apresentava em atividade, com risco de que o gerente o procurasse em sua residência. O que Gregor temia efetivou-se, o gerente se apresentou em sua casa para cobrar-lhe uma satisfação pela ausência, expondo o pobre coitado aos pais. O gerente não entendendo a atitude do funcionário, colocou-se a bradar que o emprego de Gregor não é o mais seguro e seus rendimentos não eram os melhores nos últimos tempos, mostrando consciência das fragilidades de todo o processo produtivo da empresa, e colocando a atitude de não sair do quarto como uma desculpa para não apresentar as devidas satisfações da sua falta de rendimentos ao chefe, e os pagamentos à vista que lhe foram confiados, assim o gerente bradou:

— [...] Falo aqui em nome dos seus pais e do seu chefe e peço-lhe com toda a seriedade uma explicação imediata e clara. Estou perplexo, estou perplexo. Acreditava conhece-lo como um homem calmo e sensato e agora o senhor parece querer de repente começar a ostentar estranhos caprichos. O chefe em verdade me insinuou esta manhã uma possível explicação para suas omissões — ela dizia respeito aos pagamentos à vista que recentemente lhe foram confiados — mas eu quase empenhei minha palavra de honra no sentido de que essa explicação não podia estar certa. Porém vendo agora sua incompreensível obstinação, perco completamente a vontade de interceder o mínimo que seja pelo senhor. (KAFKA, 1985, p. 20)



Gregor é deslocado para um processo onde não há um culpado, mas que desde o início o sujeito é visto como um suspeito, trazendo à tona a sensação de a possibilidade de perder a vida “segura” de caixeiro viajante e demonstrando o que rege sua vida é a lei do comércio e das demandas da circulação capitalista de mercadorias. Em vista disso, fica claro que as crises que compõem o sistema da circulação de mercadorias são deslocadas da sua realidade e têm sua responsabilidade atribuída ao indivíduo. As consequências da crise recaem sobre as costas dos trabalhadores, que, na visão do dono da indústria, tem que ser resolvida pela força de vontade, já que a sua “segurança” é a que está em risco.

— [...] Seu emprego não é de forma alguma o mais seguro [...] Nos últimos tempos seus rendimentos tem sido muito insatisfatórios; *de fato não é época de fazer negócios excepcionais, isso nós reconhecemos, mas época para não fazer negócio algum não existe, senhor Samsa, não pode existir.* (KAFKA, 1985, p. 20. Grifos nossos)

Gregor é apenas uma peça dentro da cadeia produtiva do capital, que tem que superar qualquer barreira para não quebrar e nem desestabilizar essa corrente produtiva da indústria, obrigando o sujeito a se *alienar* da realidade mais complexa que lhe é exterior. Como sujeito ele é parte dessa realidade exterior sem saber onde está localizado, e sem saber de suas condições dentro desse todo, ou, quando muito, suas condições se apresentam em lapsos fenomênicos sem nenhuma profundidade e sem a capacidade de mostrar uma saída da situação em que se encontra, proporcionando apenas revoltas momentâneas. Tais revoltas ocasionais culminam em conformismo por parte do sujeito que conhece as condições imediatas que o obriga a aceitar a si mesmo como coisa, uma mercadoria. Como consequência, esse sujeito posiciona-se dentro da realidade na forma *reificada*.

Roberto Schwarz, em seu ensaio “*Uma barata é uma barata é uma barata*”, propôs fazer uma leitura da novela *A metamorfose* de Kafka, partindo do método da dialética materialista. Schwarz deu centralidade aos conceitos de *alienação* e *reificação*, identificados no capítulo *A reificação e a consciência do proletariado*, que se encontra em *História e Consciência de Classe* de György Lukács. Schwarz debruçou-se na novela de Kafka demonstrando os fenômenos modernos que penetram na constituição do *homem* como um todo.

Identificando na novela *A metamorfose* os fenômenos da *alienação* e *reificação*, Schwarz os tratou em três níveis, sendo o primeiro a *alienação do sujeito*, ou seja, a



cisão do sujeito com a realidade e sua lógica processual; a segunda é a *alienação do tempo* que perde sua autonomia, passando a ser mecanizado e como consequência perde sua potencialidade de criação e gera outros níveis de temporalidade, a fátua e mecânica, a mítica e a maligna; o terceiro, a *alienação do sujeito em relação a construção da história*, promovida pela perda da capacidade do sujeito de reger a própria vida, e a história do homem passa a ser contruída acolá do sujeito.

Em relação ao fenômeno de *reificação* e da *alienação*, Schwarz, atesta em seu ensaio que a presença corpórea de Gregor se animalizou — o corpo que é a presença imediata do sujeito na realidade. Mesmo com o corpo metamorfoseado a consciência de Gregor ainda permaneceu humana, refletindo humanamente. Mas a consciência destituiu-se de potencialidade, ela não possui capacidade emancipatória necessária para retirar o sujeito de seu estado de animalidade e isso é consequência de uma consciência *reificada*. A consciência do sujeito no nível privado e individual é impedida de ter uma participação efetiva na criação de seu próprio destino e dentro da história, mesmo que remotamente. Atesta o crítico:

Em Kafka, pelo contrário, o curso sobre-humano *ratifica* a atrocidade do princípio: o caso começa mal e acaba pior. A consciência individual não participa ativamente na criação de seu destino, nem, mais remotamente, da História humana que a expulsou e agora arrasta como objeto. (SCHWARZ, 1981, p. 60)

A consciência individual, destituída de poder de transformação, gera apenas uma agitação que não tem significado prático algum, pois nela a história está suspensa, e essas agitações vazias no mundo exterior não são efetuadas de maneira que venha a modificar a realidade — nem mesmo a situação de si — onde o sujeito se encontra como uma coisa. Schwarz aponta-nos que Gregor não é mais o sujeito ativo de suas ações, pois o sujeito só se reconhece em seu estado imediato, que lhe causa estranhamento, em um mundo sem sentido prático, esse mesmo mundo é, aparentemente, destituído de fundamento lógico.

A consciência de um mundo sem sentido prático é arbitrária, fiandeira de significados que não atingem o real. Ao acordar, Gregor espanta-se com seu corpo novo. Em lugar de revoltar-se contra a transformação espia o quarto, fica melancólico, esperneia um pouco, pensa na vida. A sequência não nasce de um propósito de Samsa, mas faz-se ao sabor das associações. (SCHWARZ, 1981, p. 61)



Com esse processo de *reificação*, causando o estranhamento, Schwarz argumenta que a própria subjetividade do sujeito é despida de qualquer necessidade, ou seja, o sujeito perde a suas características mais *sui generis*, perde-se a identidade de si mesmo fazendo com que o sujeito não saiba mais se ele é um *homem* em forma de barata ou uma barata com consciência de *homem*. Nessa situação a única necessidade encontrada pelo sujeito é de voltar ao seu estado “natural” e “real”, o sujeito não percebe que sua condição atual é parte constitutiva de um todo, e que para voltar ao seu estado realmente natural — de *homem* — ele necessita romper radicalmente com a realidade que o dispõe como uma coisa, uma barata, e que, só por isso, ele se reconhece como tal.

Essa ruptura radical seria a cisão da estrutura capital/trabalho. Essa estrutura retira do sujeito todas suas particularidades e singularidades reduzindo-o ao nível de uma coisa desprovida de humanidade e que tem a oferecer somente a força de trabalho — à ser explorado — reconhecendo-o no imediatismo como mercadoria e reforçando o seu estado de coisa. Assim, até mesmo a subjetividade é *reificada* e torna-se genérica a si mesma, perde sua singularidade que é demolida pela realidade. Schwarz diz

Sua agitação não tem significado prático algum, não engendra história, pois as suas intenções não se inscrevem no exterior de maneira a modifica-lo e renovar-se; refletem, entretanto, sobre o próprio corpo, que pode cansar, ferir-se e morrer. (SCHWARZ, 1981, p. 61)

Schwarz teve como arcabouço teórico *História e Consciência de Classe*, o brasileiro segue as concepções lukacsiana que defende que o fenômeno da *reificação* se constitui a partir do fetichismo da mercadoria, que é um fenômeno específico da época do capitalismo moderno, transformando a relação entre pessoas em relação entre coisas. O fetichismo da mercadoria no processo de troca constitui uma estrutura complexa, se apresenta de modo imediato à vida exterior da sociedade fazendo com que todas as formas de objetivação qualitativamente diferentes sejam absorvidas por essa estrutura e, como consequência, remodela-as à sua própria semelhança. A burocracia aparece como um esforço para adequar o modo de vida cotidiano, do trabalho e a consciência do sujeito ao caráter mercantil de todas as formas de mercadoria. O fenômeno da *reificação*, para Lukács, surge das relações mercantis, adquirindo uma importância que é decisiva tanto para o desenvolvimento objetivo das sociedades, quanto para as atitudes



do *homem*, pois esse processo subjuga a consciência a uma manifestação de forma *reificada*, dirá Lukács:

O processo de troca de mercadorias não aparece originalmente no seio das comunidades naturais, mas sim onde elas cessam de existir, em suas fronteiras, nos poucos pontos que entram em contato com outras comunidades. [...]. Contudo, essa ação exercida no interior da estrutura social também não basta para fazer da forma mercantil a forma constitutiva de uma sociedade. Para tanto, ela tem de penetrar — como foi enfatizado acima — no conjunto das manifestações vitais da sociedade e remodelar tais manifestações à sua imagem... (LUKÁCS, 2012, p.196).

O trabalho como uma atividade objetiva dentro do capitalismo moderno não é mais dominado pelo sujeito, mas sim, dominado pelo processo produtivo capitalista. O trabalho como mercadoria cria leis próprias, e que são estranhas ao sujeito. Uma das formas de dominar o sujeito é efetuando uma racionalização crescente das forças produtivas. A racionalização reduz as propriedades qualitativas do ser humano, fazendo com que o trabalho perca sua especificidade humana, que é perda de seu caráter ativo, e passa a ser de caráter totalmente contemplativo, fazendo com que o sujeito passe a contemplar passivamente o processo produtivo que ocorre independente de sua consciência. A racionalização mecânica passa a fazer parte do próprio cotidiano do sujeito, visto que o capitalismo além de produzir as estruturas materiais, também produz uma estrutura de consciência ideológica, formalmente unitária que penetra na alma do trabalhador. Segundo Lukács

Inclusive suas qualidades psicológicas são separadas do conjunto de sua personalidade e são objetivadas em relação a esta última, para poderem ser integradas em sistemas especiais e racionais e reconduzidas ao conceito calculador. (LUKÁCS, 2012, p.202)

Schwartz identifica na novela kafkiana, *A metamorfose*, que o literato, para além de representar em sua literatura a destruição da efetividade da consciência do capitalismo monopolista, também representa a destruição do tempo que perde sua força criadora, dessa forma o tempo e a consciência perdem junto sua peculiaridade humana. O tempo passa a ser mecânico e correlaciona-se com a consciência *alienada*. A temporalidade mecânica possibilita expressar somente a impotência humana, com a mecanização racional a atividade humana perde toda sua autonomia e se reduz a “desenhar um padrão prefigurado” (SCHWARZ, 1981, p.63) gerando a destruição do



tempo e do seu potencial transformador — e o da consciência —, pelo motivo que a mecanização retira de cena o traço criativo do tempo e só atende as necessidades do processo produtivo do capital, corroborando para uma consciência *alienada*.

Com essa racionalização do tempo há a desarticulação com a consciência do sujeito, Schwarz aponta que se cria em *A metamorfose* duas temporalidades, a fátua e mecânica, mítica e maligna; a primeira não é capaz de organizar todos os atos de Gregor, assim sua interioridade passiva necessita de um processo exterior, onde a temporalidade possa ser objetificada, Schwarz nos aponta que esse objeto pode ser o relógio. Esse tempo mecânico, para o autor, é do nosso mundo, e ele cria uma rigorosa sucessão causal e toda a “atividade humana surge da submissão da causalidade a um nexo de sentido” (SCHWARZ, 1981, p.63); a segunda temporalidade é estática, e seu objetivo é a destruição do sujeito, dado que ela despreza todas as formas que dão um encadeamento aos fatos, ou seja, há uma destruição da razão como forma de sentido (*ratio*), e, também, vindo a reboque, a destruição da Razão (*Vernunft*) reflexiva, crítica, visto que não se relacionam, o “tempo mítico não guarda lugar para a liberdade” (SCHWARZ, 1981, p.64). Com efeito, toda a história passa a ser uma imagem para o mito, um fundamento instrumental para a banalidade mítica.

Para Schwarz as obras kafkianas nos mostram que com a mecanização e a destruição do tempo o mito passa a sobrepor-se em relação a história, fataliza sua vítima, e se retira. Essa fatálização é uma arma para que o sujeito coloque-se como uma simples vítima, e extraí do sujeito toda a sua potencialidade para reagir, deixando-o passivo diante de sua realidade, que de imediato, lhe parece estática. O mito, por sua vez, também colabora para a destruição da razão, pois o mito expõe o superficial, o fenomênico, não exhibe a complexidade que compõe o fenômeno. A história, então, passa a ser uma força estranha ao sujeito, pois o “mito objetivado é o contexto da atividade humana, é a esfera da história verdadeira” (SCHWARZ, 1981, p.65) fazendo que a prática humana seja inócua e que suas ações agitem de forma inofensiva a barreira ideológica, que já é constituída pelo mito, Schwarz nos expõe que

A história é transformada em imagem pela precedência ontológica do mito; este, por sua vez, não pode revelar a nós homens seu interior, mas apenas a sua face externa, seu *nome*; o mundo kafkiano é composto de gestos que são nomes, linguagem pura. (SCHWARZ, 1981, p.66)



A história é pervertida pela ideologia, ela aparece como uma imagem fundamentada no mito. O mito passa a ter uma “precedência ontológica”, o que coloca a história como imagem e, faz com que o cotidiano do sujeito seja fantasmático — o cotidiano é um fantasma de si mesmo — cria uma cisão no vínculo prático entre o homem e seu próprio destino, entre o significado subjetivo e objetivo, já que a passagem de um para o outro tem que se dar de modo unilateral.

Com o mundo transformando-se em uma fantasmagoria, a subjetividade dissolve-se nas condições exteriores em *A metamorfose*. Da mesma forma, em um mundo constituído pelo mito, o Gerente é apenas um gerente, uma Barata é apenas uma barata, a realidade ganha um significado tautológico, que traz como fruto a contemplação do imediatismo. Sem o aprofundamento necessário, Gregor é apenas uma barata, pois perdeu sua forma humana, com isso, Kafka, demonstra que a mudança na objetivação imediata de Gregor, sua forma, é o que determina o que ele é — se tem uma forma de barata, logo então uma barata ele é, a coisa é a coisa mesma — a aparência é determinante em relação a essência, fenômeno possível apenas na sociedade onde as relações sociais são determinadas pela organização e divisão capitalista do trabalho.

Para Lukács, o trabalho no sistema capitalista moderno adquiriu o caráter da calculabilidade, o tempo passa a ser mecanizado e submetido ao tempo de produção. A mecanização racional é intensificada ao mesmo tempo que o período de trabalho socialmente necessário. Isso transforma o período necessário da produção da mercadoria como base de cálculo racional. Nessa racionalização, o trabalho, para ser mais produtivo em menor tempo, se fragmenta gerando operações parciais para o trabalhador e de forma abstratamente racional. Perde-se então a unidade do produto como mercadoria, correspondendo a unidade com um “valor de uso”. O tempo voltado para atender as demandas do capital perde totalmente seu caráter qualitativo, mutável e fluido, o tempo passa sobre a cabeça do sujeito, perde sua relação com o mundo físico, o tempo se fixa *num continuum* delimitado, esse fenômeno favorece para que a história perca seu conteúdo emancipador e que o mito tome o seu lugar estreitando cada vez mais a realidade.

O tempo perde, assim, o seu caráter qualitativo, mutável e fluido: ele se fixa num *continuum* delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de “coisas” quantitativamente mensuráveis (os “trabalhos realizados” pelo trabalhador, reificados, mecanicamente objetivados, minuciosamente separados do conjunto da personalidade humana) (LUKÁCS, 2012, p.205)



Essa estaticidade do tempo que gera a perda do conteúdo histórico, para Lukács é o fundamento para se criar uma mitologia. A mitologia, para o filósofo, começa sempre quando dois pontos extremos de uma etapa tocam-se, sem ter um ponto de mediação concreta entre essas etapas e o movimento da realidade. Dirá Lukács, sobre.

Com essa afirmação torna-se ao mesmo tempo bastante claro por que toda a visão desse tipo deve terminar no misticismo e na mitologia conceitual. Pois a mitologia começa sempre onde dois pontos extremos ou pelo menos duas etapas de um movimento, seja este, pois um movimento na própria realidade empírica ou um movimento de pensamento indiretamente mediado e dirigido à compreensão do todo, deveriam ser mantidos como pontos extremos do movimento, sem que fosse possível encontrar a mediação concreta entre essas etapas e o próprio movimento. (LUKÁCS, 2012, p.384-385)

Quando esses pontos se tocam criam a mitologia, que assume a estrutura objetiva dos problemas. Essa estrutura cria uma situação paradoxal, onde a consciência desse mundo é transformada no próprio mito, o mundo passa a ser uma projeção nos olhos do sujeito que parece estar mais próximo do que a própria realidade imediata. A mitologia, para Lukács, passa a ser uma reprodução fantástica, deixando o problema com um caráter insolúvel e inatingível para ser resolvido. O imediatismo é reproduzido em um nível mais alto, o que faz com que “a mitologia assuma inevitavelmente a estrutura objetiva do problema, cujo caráter não dedutível foi o estímulo para o seu surgimento” (LUKÁCS, 2012, p.385).

Com base na análise de Schwarz sobre a literatura kafkiana, e a análise de Lukács sobre os fenômenos da *reificação* e *alienação*, percebemos que Kafka expressa em suas obras os fenômenos da sociedade moderna, principalmente do capitalismo tardio. Kafka demonstra que o sujeito isolado perde a potencialidade de se objetivar de forma humana no mundo efetivo, por consequência, o sujeito aparece como uma coisa, um mero objeto que atende às necessidades imediatas de um sistema mercadológico que tem como princípio a exploração. Assim, todas as formas de relação humana são mediadas por interesses de satisfações materiais e psíquicas, transformando a relação entre homens em relação entre mercadorias. O personagem Samsa objetiva o fenômeno da *reificação*, pois ele já não pode mais atender às necessidades da rotina de trabalho imposta, pois foi transformado por ela; não há mais como voltar atrás, sua forma passa a determinar o que ele é. Não há mais humanidade em Samsa, o que há é uma barata e uma lembrança de que aquilo foi um dia um ser humano. A mesma coisa ocorre com o



homem no sistema de exploração: a humanidade é uma mera lembrança sob o império da mercadoria.

REFERÊNCIAS

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudo sobre a dialética marxista*. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SCHWARZ, Roberto. Uma barata, é uma barata é uma baratada. In: _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 63.



A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS, DE VALTER HUGO MÃE, E O PODER HUMANIZADOR DA LITERATURA

Sidnei Alves da Rocha¹ (UFMT)
Maria Elisa Rodrigues Moreira² (UFMT)

RESUMO: O presente artigo analisa o romance *a máquina de fazer espanhóis* (2010), de Valter Hugo Mãe, uma obra repleta de digressões que expõe as vivências em família e as relações sociais em um Portugal cerceado pelo regime ditatorial de Salazar e pelo rigor da PIDE, contexto em que a recusa do narrador-protagonista, antónio, em ajudar o próximo é justificada pela defesa da família, fato que o atormenta em suas reflexões já no fim da vida. Para tanto, dedicamo-nos à reflexão sobre as relações humanas que o narrador desenvolve no “lar da feliz idade” após a morte de sua esposa Laura, buscando explorar as reflexões sobre o texto literário e as relações de fraternidade, humanidade e amor criadas no lar, local em que nenhum dos moradores queria estar – dá-se voz, assim, aos idosos muitas vezes excluídos em uma sociedade cada vez mais alheia aos seus problemas e dramas individuais.

PALAVRAS-CHAVE: Terceira Idade; Amizade; Humanização; Vida; Morte.

INTRODUÇÃO

O romance *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe – publicado em 2010 e ganhador do Grande Prémio Portugal Telecom Melhor Livro do Ano e do Prémio Portugal Telecom Melhor Romance do Ano –, corpus de análise deste artigo, encerra a chamada “tetralogia das minúsculas”, com a qual o escritor inaugura sua produção narrativa, tendo sido antecedido por *o nosso reino* (2004), *o remorso de baltazar serapião* (2006 – Prémio Literário José Saramago) e *o apocalipse dos trabalhadores* (2008). Essas obras retratam, na mesma ordem de sua publicação, as idades da vida do homem – a infância, a juventude, a maturidade e a velhice.

Nesses romances se destaca a prosa poética do autor, estruturada em longos parágrafos de períodos curtos, nos quais o uso cuidadoso de metáforas e outras figuras de linguagem bastante elaboradas acarretam imagens belas, mas também fortes e intrigantes. Em *a máquina de fazer espanhóis*, a narrativa provoca no leitor uma gama de sentimentos variados diante da representação da vida de pessoas idosas, abandonadas em um asilo ironicamente chamado de “lar da feliz idade” – um jogo de linguagem bastante comum em nosso cotidiano, que articula a formação da palavra *felicidade*

¹ Doutorando em Estudos de Linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá

² Doutora em Literatura Comparada, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá



(adjetivo + sufixo (i)dade) e complexifica os sentidos do espaço em que se passa a maior parte da obra em questão.

Dentre as inúmeras possibilidades de análise diegética desse romance – como a representação da ditadura salazarista; a leitura comparada com o poema *Tabacaria*, de Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa; a situação dos idosos na atualidade, entre tantas outras –, optamos por focar neste artigo a personagem antónio – um barbeiro aposentado, narrador e protagonista – e seu processo de humanização, desenvolvido a partir das reflexões por ele tecidas como interno do asilo e das relações de amor (e algum ódio) que estabelece com os outros 92 internos, com destaque para a amizade com a personagem esteves sem metafísica, um senhor de quase cem anos.

Para tanto, estruturamos o artigo em mais três seções, além desta breve introdução e das considerações finais. Na primeira delas, apresentamos o autor e destacamos alguns elementos que justificam que seja tomado, pela crítica, como um escritor singular no panorama da literatura portuguesa contemporânea. Na segunda seção, retomamos a já clássica reflexão de Antonio Candido sobre o “direito à literatura”, articulando-a à questão “literatura para quê?”, proposta por Antoine Compagnon, com o intuito de ressaltarmos a importância do texto literário em nosso processo de humanização. Por fim, na última seção nos dedicamos a analisar o “lar da feliz idade”, indicando os modos pelos quais essa narrativa, ao dar voz a personagens subalternizadas – no caso, os idosos –, possibilita ao leitor o contato com representações dos problemas de uma determinada parcela da população e cria possibilidades para que, por meio dessa vivência compartilhada, ele perceba a humanidade do outro e, com isso, amplie seu próprio processo de humanização.

VALTER HUGO MÃE: UM AUTOR SINGULAR

Todos os escritores possuem uma escrita singular (por isso são escritores), mas alguns são mais escritores do que outros. (REAL, 2012, s.p.).

Conforme indicam os vários prêmios recebidos e diversos trabalhos críticos, Valter Hugo Mãe, escritor nascido em 1971, na cidade de Saurino, em Angola (então colônia portuguesa), desponta como um dos mais celebrados escritores da atualidade. Miguel Real, em *O romance português contemporâneo* (2012), o situa no escopo do



chamado “novo romance português”, expressão que remete às obras produzidas a partir da segunda metade do século XX, as quais, “tanto relativamente aos temas e conteúdos quanto ao estilo e à estrutura, quanto, ainda, ao horizonte semântico lexical” (REAL, 2012, s.p.), efetivaram profundas modificações na tradição literária portuguesa. Isso se acentuou, ainda conforme o pesquisador, no início do século XXI, quando o romance português “tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional”.

Ainda segundo Real (2012), uma das grandes novidades que atravessam as obras dos autores do novo romance português, a partir de 2000, é a existência de uma pluralidade de gêneros, temas e estilos, de modo que não há tabus para essa novíssima geração de escritores que acredita que tudo pode ser trabalhado literariamente: “todas as ideias, todas as histórias, todos os factos, desde que resulte num texto esteticamente belo” (REAL, 2012, s.p.). Cabe, aqui, destacar que para o estudioso o belo pode decorrer de vários aspectos, tais como a novidade e inovação da escrita, o horror filosófico transmitido, as referências culturais evocadas, o imaginário dramático criado, a iluminação mental fulgurante de textos muito breves, a sensualidade despertada, a recriação de mitos ancestrais, o deleite e o encantamento da escrita, a tristeza e a melancolia explicitadas, o realismo dramático evocado, o lirismo manifestado, a narratividade evidenciada, a exploração psicológica das personagens, a rigorosíssima descrição histórica, a expressão feminista...

Essa diversidade de estratégias narrativas é bastante presente na obra de Mãe, e talvez possa ser tomada como um dos principais elementos que apontam para sua singularidade, tal qual se evidencia nos artigos que compõem o livro *Nenhuma palavra é exata* (2016), organizado por Carlos Nogueira, dedicado a reflexões sobre as diferentes facetas da produção do escritor. Na introdução ao volume, Nogueira (2016, p. 11) apresenta Valter Hugo Mãe como um “poeta, romancista, cronista, dramaturgo e autor de livros destinados ao leitor infantil e juvenil”, enumeração que já dimensiona a diversidade de seus projetos de escrita, e ressalta que Mãe

[...] é um dos escritores mais importantes do atual panorama literário português. A sua obra, lida em Portugal e no estrangeiro, reconhecida pela crítica especializada mas ainda não suficientemente estudada, solicita cada vez mais, pela sua riqueza e complexidade, um estudo de conjunto. (NOGUEIRA, 2016, p. 11)



Afinal, ainda nas palavras de Nogueira (2016, p. 11), trata-se de uma obra “já consideravelmente extensa, [que] se distribui por diversos gêneros do discurso e alcança por isso um público amplo e diversificado”. Não é possível, certamente, nos limites deste artigo, determo-nos sobre o conjunto da obra de Mãe,³ mas nos parece relevante mencioná-lo, ainda que de maneira bastante breve.

Após a publicação dos quatro romances que compõem a “tetralogia das minúsculas”, mencionados anteriormente, o escritor português passou a utilizar também as letras maiúsculas e publicou outros três romances – *O filho de mil homens* (2011), *A desumanização* (2013) e *Homens imprudentemente poéticos* (2016) –, os quais se acrescentam à sua produção poética (reunida em *publicação da mortalidade, lançado em 2018*), aos livros voltados ao público infanto-juvenil, às crônicas e aos textos dramaturgicos (nessas vertentes, citamos a título de exemplo *O rosto [2010]*, *O paraíso são os outros [2014]* e *Contos de cães e maus lobos [2015]*).

Essa diversidade de gêneros de escrita é acompanhada, confirmando as afirmações de Real, de uma diversidade temática, que se torna visível pelo uso, nos textos de Valter Hugo Mãe, de

[...] palavras e expressões recorrentes e fortes que nos indicam claramente as preferências e as preocupações do autor. Se as organizarmos em grupos, temos as linhas essenciais desta literatura: “amor”, “amizade”, “alegria”, “sonho”, “tristeza”, “ódio”, “maldição”, “sexo”, “vida”, “morte”, “sofrimento”, “solidão”, “generosidade”, ou seja, escrita dos sentimentos e das emoções, escrita da vida e sobre a vida humana; “natureza”, “natureza das coisas”, “árvores”, “animais”, “sol”, “chuva”, “mar”, ou seja, escrita da natureza e sobre a natureza; e “poesia”, “poema”, “versos”, “livros”, “escrita”, ou seja, escrita da escrita e sobre a escrita (NOGUEIRA, 2016, p. 11).

Essas três linhas temáticas – a vida humana, a natureza e a própria escrita – “não só atravessam toda a obra de Valter Hugo Mãe como, com muita frequência, se cruzam no mesmo texto, seja ele um romance, um conto, um poema, uma crônica ou outro gênero do discurso” (NOGUEIRA, 2016, p. 11), fato que se vê claramente no

3 . Encontra-se em andamento a pesquisa de doutorado “De amores e desamores de Valter Hugo Mãe”, que vem sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso por Sidnei Alves da Rocha, sob orientação da prof.^a Dr.^a Maria Elisa Rodrigues Moreira. Nesta pesquisa, o doutorando se propõe a examinar as diversas representações do amor presentes no conjunto dos sete romances publicados pelo escritor português.



romance em análise, do qual destacamos, neste artigo, a primeira linha temática – a vida humana.

A LITERATURA E SEU PODER HUMANIZADOR

Antonio Candido, em “O direito à literatura” (2011), afirma que este é um direito essencial e inalienável dos seres humanos. O pesquisador entende como literatura “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura”, ou seja, em sua concepção a literatura abrange desde o “folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (CANDIDO, 2011, p. 176). Nesse sentido, não se deveria permitir que pessoas isoladas, determinados grupos sociais ou mesmo sociedades inteiras tenham acesso a apenas algumas formas de literatura: na perspectiva de Candido, é o alcance dessa diversidade de formas que deve ser garantido a todos, dada sua importância na formação integral e humanizadora das pessoas.

A humanização seria, ainda conforme o pesquisador, “o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor” (CANDIDO, 2011, p. 182). Nesse processo, a literatura tem papel fundamental, “na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2011, p. 182).

Esse papel humanizador da literatura está por trás, também, das reflexões tecidas por Antoine Compagnon em *Literatura para quê?* (2009), conferência com a qual o ensaísta francês inaugurou os cursos da nova cátedra de literatura do Collège de France, em 2006. Nessa conferência, ao se perguntar sobre as funções da literatura e os motivos pelos quais ela seria, ainda hoje, merecedora de uma cátedra de estudos, Compagnon salienta que é somente pela arte, em geral, e pela literatura, em particular, que “podemos sair de nós mesmos, saber o que enxerga outra pessoa desse universo que não é igual ao nosso, e cujas paisagens permaneceriam tão ignoradas de nós como as por acaso existentes na lua” (COMPAGNON, 2009, p. 20-21). Ou seja, é apenas pela arte que podemos experimentar o lugar do outro, e por meio dessa experiência consolidar nosso próprio papel como seres humanos, uma vez que “a literatura responde



a um projeto de conhecimento do homem e do mundo” (COMPAGNON, 2009, p. 26). Na perspectiva de Compagnon, portanto, o contato com o texto literário funciona como uma “iniciação moral”, uma vez que ela auxilia “no desenvolvimento de nossa personalidade ou em nossa ‘educação sentimental’” (COMPAGNON, 2009, p. 46) e nos torna “sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos” (COMPAGNON, 2009, p. 47).

Aos dois pesquisadores junta-se, também, a voz do escritor peruano Mario Vargas Llosa, que no artigo “É possível pensar o mundo moderno sem o romance?” (2009), reforça o papel humanizador do romance – e que, acreditamos, podemos direcionar para qualquer texto literário, tomando o amplo entendimento de Candido do que seria a literatura:

Nós, leitores de Cervantes ou de Shakespeare, de Dante ou de Tolstói, nos sentimos membros da mesma espécie porque, nas obras que eles criaram, aprendemos aquilo que partilhamos como seres humanos, o que permanece em todos nós além do amplo leque de diferenças que nos separam. E nada defende melhor os seres vivos contra a estupidez dos preconceitos, do racismo, da xenofobia, das obtusidades localistas do sectarismo religioso ou político, ou dos nacionalismos discriminatórios, do que a comprovação constante que sempre aparece na grande literatura: a igualdade essencial de homens e mulheres em todas as latitudes e a injustiça representada pelo estabelecimento entre eles de formas de discriminação, sujeição ou exploração. Nada, mais do que os bons romances, ensina a ver nas diferenças étnicas e culturais a riqueza do patrimônio humano e a valorizá-las como uma manifestação de sua múltipla criatividade. Ler boa literatura é divertir-se, com certeza; mas, também, aprender, dessa maneira direta e intensa que é a da experiência vivida através das obras de ficção, o que somos e como somos, em nossa integridade humana, com os nossos atos e os nossos sonhos e os nossos fantasmas, a nós e na urdidura das relações que nos ligam aos outros, em nossa presença pública e no segredo de nossa consciência, essa soma extremamente complexa de verdades contraditórias – como as chamava Isaiah Berlin – de que é feita a condição humana (LLOSA, 2009, p. 21-22).

É nesse sentido, entendendo a literatura como um texto capaz tanto de nos desnortear quanto de iluminar nossos caminhos, de forma muitas vezes mais potente que qualquer outro discurso – seja ele filosófico, sociológico ou psicológico –; como um caminho para nos colocarmos no lugar do outro e, assim, rever nossos modos de compreensão do mundo que nos cerca; enfim, como uma produção criativa de grande



potencial humanizador, que nos voltaremos à análise do “lar da feliz idade” a que somos apresentados por Valter Hugo Mãe em seu *a máquina de fazer espanhóis*, buscando, nesse recorte, perceber como acompanhar as agruras e descobertas que o envelhecimento traz à vida de antónio – seu processo de humanização – é também um caminho para nossa própria humanização, leitores que somos desse romance. Ao adentrarmos nesse universo e conhecermos antónio e os demais internos do lar, por meio de um “texto literário [que] me fala de mim e dos outros”, que faz com que eu seja “afetado por seu destino” ao tomar “suas felicidades e seus sofrimentos” como meus – ainda que momentaneamente – e que, por conseguinte, “provoca minha compaixão” (COMPAGNON, 2009, p. 48-49), podemos passar por um processo de modificação do qual saímos como sujeitos menos arrogantes, mais compassivos, mais humanos.

O LAR DA FELIZ IDADE

A coisa mais divertida de perceber: os casais não eram família antes. Eram gente desconhecida que se torna família. [...] Os adultos apaixonam-se ao acaso, ainda que façam um esforço para escolher muito ou com muita inteligência. Já aprendi. O amor é um sentimento que não obedece nem se garante. Precisa de sorte e, depois, de empenho. Precisa de respeito [...] Os casais formam-se para serem o paraíso. Ou assim devia ser. Há casais que vivem no inferno, mas isso está errado. Pertencer a um casal tem de ser coisa boa [...] (MÃE, 2018, s.p.).

Em *a máquina de fazer espanhóis*, o narrador é o protagonista barbeiro antónio jorge da silva, de 84 anos, cuja esposa laura falece no início da trama. Esse teria sido o motivo, conforme afirma o próprio narrador, para que seus filhos se antecipassem no tempo e o arquivassem “àqueles cuidados”: pegaram-no e o puseram ali, “com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias”. Na mesma tarde, porém, os filhos lhe levaram o álbum, pois acreditavam servir apenas para cultivar a dor pela perda da mulher, e entregaram uma imagem de Nossa Senhora de Fátima, cuja presença em seu quarto acreditaram ser essencial – a imagem seria capaz de lhe trazer um pouco de fé e um credo religioso, levando-o à aprendizagem das rezas e, conseqüentemente, à salvação de sua alma.



Assim adentramos o “lar da feliz idade”, asilo no qual antônio foi internado e espaço no qual se desenvolve grande parte do enredo de *a máquina de fazer espanhóis*. O asilo está dividido em duas grandes alas, as quais representam, metaforicamente, vida e morte: na ala da direita ficam os residentes sadios – que têm como vista um jardim, uma pequena praça e os eventos que nela acontecem, como pessoas caminhando, pássaros voando e crianças brincando com suas bicicletas – e na ala da esquerda estão os doentes e inválidos – os quais têm, como única vista possível, o cemitério. O lar da feliz idade é, nas palavras de Valter Hugo Mãe, um asilo que “[...] estava sempre de luto, como um lar de idosos foi feito para estar” (MÃE, 2016, p. 158), mas que, no entanto, estava marcado pelo esforço de todos “por fazer de conta que aquele ainda era um lugar de vida” (MÃE, 2016, p. 218). Mas podemos afirmar que o asilo é, também, um espaço para a celebração do tempo, no qual os moradores – entre eles antônio – empreendem uma busca vigorosa por seu passado e encontram amizades verdadeiras, capazes de ressignificar suas vidas.

Desde o início da narrativa, o leitor tem ciência da morte de Laura, a qual torna bastante explícita no romance a concepção enunciada por Octavio Paz de que “vida e morte não têm independência; são as duas faces de uma mesma realidade”, sendo o segundo elemento dessa face definido como “um espelho que reflete as gesticulações vãs da vida” (PAZ, 2015, p. 55). Ou, nas palavras de Mãe, a percepção de que todos aqueles “que morrem levam consigo parte dos vivos” (MÃE, 2017, p. 11), como deixam entrever as personagens de antônio e Laura.

O lar da feliz idade abriga, ao todo, 93 pessoas, vítimas de uma sociedade cada vez mais avançada tecnologicamente, mas que não respeita seus idosos e, na maioria das vezes, acaba por interná-los em asilos ou casas de repouso. Nesse contexto, acompanhamos ao longo do romance uma multiplicidade de vozes guiadas pelo fluxo de consciência do narrador-protagonista. Ora são as vozes de Laura e dos filhos, ora as dos novos amigos e das mulheres sem voz do lar, ora as dos policiais da PIDE ou as dos perseguidos pelo regime salazarista. Essa multiplicidade de vozes reforça o caráter polifônico da narrativa e nos permite compreender a obra de Mãe em termos similares aos utilizados por Mikhail Bakhtin em sua reflexão sobre a poética de Dostoiévski, na qual “[...] a saúde e a força, o pessimismo radical e a fé *fervorosa* na redenção, a sede de viver e a sede de morrer travam uma luta que nunca chega ao fim.” (BAKHTIN, 2013, p. 20).



Nessa mistura de vozes, os temas da vida, da morte e do amor são trazidos à tona por meio de personagens muitas vezes silenciadas, pois esquecidas: os idosos, mulheres e homens da chamada “terceira idade” que, no romance de Mãe, ganham destaque e apresentam ao leitor os momentos finais de suas vidas comuns, nada extraordinárias, marcadas pelas dicotomias e divergências, pelo desejo da vida e da morte. Esse homem comum transparece, em especial, na personagem esteves sem metafísica – que remete à memória das inúmeras leituras feitas por antônio e laura, ao longo de sua vida juntos, dos poemas de Álvaro de Campos, em especial “Tabacaria”, de onde se retira o nome da personagem aplicando-se, a ela, uma inversão de características –, que no romance se torna mais um dos internos do lar da feliz idade e que, com quase cem anos de idade, mostra grande vivacidade, alegria e compaixão, um verdadeiro companheiro para os demais moradores do lar, cheio de metafísica, saúde e disposição. São o encontro e a convivência com estevão que fazem o narrador-protagonista sorrir como nunca sorrira antes na vida: estevão é o estopim da humanização de antônio, que na companhia do amigo passa a vivenciar o asilo como, realmente, um lar da feliz idade.

Mãe traz à tona, nesse sentido, uma narrativa humanizadora “em sentido profundo, porque [é uma narrativa que, literalmente,] faz viver” (CANDIDO, 2011, p. 178): a relação entre antônio e estevão, em meio a um enredo que fala de amor e de morte, de memória e de esquecimento, de paixão e de desânimo, de resistência e de autoritarismo, mobiliza a reflexão do leitor sobre esses temas e sobre os modos como reagimos a uma série de situações que nos são impostas pela vida. É essa amizade que garante a sobrevivência de antônio, na medida em que lhe faz perceber as diferentes formas que o amor pode assumir na vida dos seres humanos: “esse narrador desorientado a princípio com a brancura das paredes, que era ‘um estágio para a desintegração final’” (MÃE, 2016, p. 16), que vivera com uma “noção mítica de amor romântico” (KRZARNIC, 2013, p. 16), acreditando que todas as maneiras de amar “se reúnem em uma só pessoa, uma alma gêmea” (KRZARNIC, 2013, p. 16), que passa por profundo sofrimento após a morte da esposa e o internamento no asilo, vai perceber no contato com estevão “que o amor podia ser descoberto não só com um parceiro sexual, mas também em amizades, em meio a estranhos e com eles mesmos” (KRZARNIC, 2013, p. 16), conseguindo “escapar dos limites dessa herança [do amor romântico] procurando amor fora do domínio dos afetos românticos e cultivando suas muitas formas” (KRZARNIC, 2013, p. 16). É nesse momento que a vida após a morte da



esposa, circunscrita ao espaço dicotômico do asilo, adquire novos matizes, de modo que antônio consegue viver seus últimos meses de maneira plena e feliz, ressignificando inclusive sua vida com laura.

É interessante observarmos com mais vagar essa transformação de antônio no que diz respeito à sua relação com a esposa, laura. O romance não evidencia o amor dos dois existente em sua juventude, o amor erotizado, que conduz a vida sentimental dos casais jovens e apaixonados, mostrando já a existência de “*pragma*, ou amor maduro” (KRZARNIC, 2013, p. 21), um tipo de amor que faz os casais demonstrarem respeito mútuo, compreensão, luta pela estabilidade da família e aceitação, entre outros. É apenas com o fim dessa forma de amor, provocado pela morte de laura e por seu afastamento dos filhos ao ser internado no asilo, que antônio passa a cultivar outra variedade de amor: a *philia*, em geral traduzida como amizade, e que para os gregos antigos era “considerada muito mais virtuosa que a desprezível sexualidade de *eros*” (KRZARNIC, 2013, p. 19).

Com a descoberta da *philia*, antônio não apenas muda seu modo de lidar com a última fase de sua vida, como passa a se lamentar pelo fato de laura não ter sobrevivido a ele e, com isso, não ter podido experimentar o que ele experimenta no lar da felicidade: conforme suas reflexões, sua esposa perdeu muito por não estar ali, por não ter tido a oportunidade de se reconhecer no outro, de viver um processo de alteridade, de se relacionar com seus pares de maneira completamente distinta daquela como se relacionavam em sua vida social. Para ele, nada disso teria sido possível se não tivesse passado por tudo aquilo, já que nunca “teria percebido a vulnerabilidade a que um homem chega perante outro, nunca teria percebido como um estranho nos pode pertencer, fazendo-nos falta” (MÃE, 2016, p. 251). Ele, que jamais havia sequer imaginado “que a família também vinha de fora do sangue, de fora do amor ou que o amor podia ser outra coisa, como uma energia entre pessoas, indistintamente, um respeito e um cuidado pelas pessoas todas” (MÃE, 2016, p. 251), sente o quanto essa experiência teria sido importante também para sua esposa. Percebe, ainda, que o caminho mais curto para se chegar ao outro passava por outras formas de amor, em especial pela “*philautia*, ou amor-próprio”, que não remete ao amor egoísta de Narciso, mas sim ao momento em que se percebe que “todos os sentimentos amistosos pelos outros são extensões dos sentimentos de um homem por si mesmo” (KRZARNIC, p. 23).



Aquele homem amargurado, “desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro*” (PAZ, 2009, p. 50). E o processo de humanização de antônio⁴ pode ser o processo de humanização do leitor de *a máquina de fazer espanhóis*, quando também este reconcilia-se consigo mesmo ao partilhar a experiência do outro, ao perceber como seus os sentimentos do outro, no caso, do idoso, com quem passa a comungar ansiedades e desejos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] com a morte, também o amor devia acabar. acto contínuo, o nosso coração devia esvaziar-se de qualquer sentimento que até ali nutrira pela pessoa que deixou de existir. pensamos, existe ainda, está dentro de nós, ilusão que criamos para que se torne todavia mais humilhante a perda e para que nos abata de uma vez por todas com piedade. e não é compreensível que assim aconteça. com a morte, tudo o que respeita a quem morreu devia ser erradicado, para que aos vivos o fardo não se torne desumano. esse é o limite, a desumanidade de se perder quem não se pode perder. [...] (MÃE, 2016, p. 35-36)

No processo de humanização de antônio, amor (vida) e morte são temas que caminham juntos, mobilizando um ao outro. Também são esses sentimentos que traçam os contornos do “lar da feliz idade”, esse espaço de confinamento ao qual antônio é enviado e que, ainda que seja o ambiente em que se passa a maior parte da narrativa, é pouco descrito ao leitor do romance de Mãe. Afinal, como afirmou a pesquisadora Maria Antonia Demasi, em sua dissertação de mestrado intitulada *A máquina de fazer velhos: a literatura como objeto de reflexão sobre o envelhecer*, “‘a máquina de fazer espanhóis’ se trata muito mais da construção de uma rede de afetos e subjetividades do que de um elencar de relatos conhecidos sobre o envelhecer” (DEMASI, 2016, p. 149). O lar da feliz idade, assim, tem a concretude de seu espaço físico sobreposta pela imaterialidade das relações pessoais construídas, ou seja, converte-se de um arquivo de

4 . O recorte aqui proposto não pretende, de modo algum, desconsiderar a complexidade do processo de desumanização/humanização de antônio, nem os efeitos que pode provocar sobre o leitor – como no caso da agressão cometida por nosso narrador-protagonista contra dona marta, em quem desferiu golpes com a mão e que, mais tarde, assassinou com um golpe na cabeça. No entanto, nos limites deste artigo, optamos por nos concentrar nos impactos da relação entre antônio e estevão.



idosos em um território de encontros e despedidas, de construção e consolidação de laços de amor e amizade.

É assim que logo no início da trama o narrador apresenta aquele espaço muito mais como uma forma de ganhar, ele mesmo, algum tipo de vida, após ter sofrido a perda da esposa para a morte e ser internado pelos filhos no asilo. É nesse momento que antônio, ao descrever o espaço em que se encontra, começa a delinear a dicotomia entre vida e morte pela divisão do lar em duas alas, uma à direita, na qual “a vista não é grande mas existe um jardim, uma pequena praça [...], pássaros e até as criancinhas podiam brincar com as suas bicicletas nas imediações”, e outra à esquerda, essa sim assustadora, pois seus quartos se “deitam sobre o cemitério” (MÃE, 2016, p. 38). A morte de sua esposa laura implica assim, de certa maneira, em sua própria morte em vida, ao ser relegado pelos filhos a um espaço de espera pelo fim.

É no trânsito entre esses polos e na percepção de que eles nem sempre têm fronteiras nítidas que se dá a transformação de antônio, que num primeiro momento se sente isolado no quarto a que chama de “cela”, reforçando assim sua sensação de confinamento e solidão. Essa sensação se agrava quando os filhos recolhem o álbum de fotografias que ele levava, e com isso até mesmo a companhia da memória lhe é impedida, ou melhor, substituída por um desejo da filha de que ele assumisse uma crença religiosa por meio da proximidade com a imagem de uma santa que ela entrega a ele. Sua “cela”, nesse sentido, não é apenas uma representação física do quarto que lhe é destinado, mas também uma representação simbólica de sua morte em vida, da imposição do isolamento e da tentativa de lhe negarem sua própria identidade.

Mas o isolamento se rompe, paulatinamente, por meio da persistência da memória de antônio, que relembra fatos de seu casamento com detalhes imprevistos, e das relações de afeto que ele começa a estabelecer com seus companheiros no lar. Ele se sente vivo novamente, o que é fundamental para que alcance aquela que desejava, a morte, no último parágrafo do romance, nas últimas palavras de sua narrativa. Novamente humanizado, ele pode morrer:

na manhã seguinte, hoje, abertas as portadas, entra uma luz pacífica pelo quarto e eu estou bem. são as melhoras da morte, com certeza, esse instante piedoso em que nos deixam vir ao de cima, quem sabe para nos entendermos, para nos rematarmos, antes de ser tudo passado, estive a noite inteira no purgatório da ilusão e acordei para entrar no fugaz turbilhão da memória, recuperando tudo, lembrando tudo como se a vida se condensasse em alguns minutos [...] só acredito nos homens, e espero que um dia se arrependam, bastava-me



isso, que um dia genuinamente se arrependessem e mudassem de conduta para que fosse possível acreditarem uns nos outros também [...] (MÃE, 2016, p. 249)

E assim, nesses que parecem ser os seus últimos instantes de vida, no momento em que seus amigos se despedem com palavras espaçadas e desimportantes, antônio é tomado por uma angústia que se avoluma e atinge a nós, leitores do romance de Valter Hugo Mãe, que se encerra com essa palavra, a última palavra de nosso narrador: “sinto apenas angústia, a enfermeira entrou, aproximou-se de nós, perguntou, o que sente, senhor silva, e eu repeti, angústia, sinto angústia” (MÃE, 2016, p. 249)

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras escolhidas, v. 1).
- CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: Vários escritos. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2011. p. 171-193.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- DEMASI, Maria Antonia. *A máquina de fazer velhos: a literatura como objeto de reflexão sobre o envelhecer*. 2016. 197f. Dissertação (Mestrado em Gerontologia) – Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19367>. Acesso em: 5 dez. 2018.
- KRZYNARIC, Roman. *Sobre a arte de viver: lições da história para uma vida melhor*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo: Zahar, 2013.
- LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (Org.) *A cultura do romance*. Tradução Denise Bootman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1, p. 18-32.
- MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.
- _____. *a máquina de fazer espanhóis*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- _____. *O paraíso são os outros*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018. [e-book]
- NOGUEIRA, Carlos (Org.). *Nenhuma palavra é exata – Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe*. Porto: Porto Editora, 2016.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- REAL, Miguel. *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*. Alfragide: Caminho, 2012. [e-book]



A NEGATIVIDADE EM “KIRIALE”

Cristovam Bruno Gomes Cavalcante¹ (UNESP/Araraquara)

Adalberto Luis Vicente² (UNESP/Araraquara)

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo investigar a repercussão de temas caros a certa linhagem romântico-simbolista que estão ligados à concepção negativo-melancólica da época, sobretudo pela indicação de motivos soturnos que estão empregados no livro de poemas *Kiriale*, obra do poeta brasileiro Alphonsus de Guimaraens publicada em 1902. Para tanto, utilizaremos como aporte o ensaio “Romantismo, negatividade, modernidade”, de Antonio Candido, e a obra *Revolta e melancolia*, de Michael Löwy e Robert Sayre.

PALAVRAS – CHAVE: Negatividade; Alphonsus de Guimaraens; *Kiriale*.

INTRODUÇÃO

Michael Löwy e Robert Sayre (2015), em *Revolta e Melancolia*, notam a rejeição à Modernidade como o traço fundamental do sentimento romântico, o que explicaria a natureza melancólica do movimento e mesmo o espírito negativo de autores no decorrer do século XIX e de, inclusive, outras épocas posteriores - haja vista que ambos os autores assinalam a não extinção completa do Romantismo como comumente se crê. A partir dessa rejeição à Modernidade, segundo os teóricos e críticos, o Romantismo do século XIX se revestiu de um humor melancólico, revoltoso e nostálgico.

Em virtude dessa nostalgia, - nostalgia pelo “passado ideal”, - alguns também entenderam que a época perfeita havia sido a pré-moderna (pré-capitalista), o que resultou em escritores do início do século XIX considerando os universos da Idade Média e da Renascença como superiores àqueles em que viviam. A nostalgia de que falam Löwy e Sayre (2015) por vezes também possuía uma natureza mística, pois certa vertente romântica entendeu que esse saudosismo era em relação ao *Eterno*, e, não, a um tempo-espaço específico, o que conseqüentemente fez da “morte”, embora já questão universal fulcral, um dos grandes temas do século XIX.

Nesse sentido, há uma clara negação ao presente, o que revela o espírito resistente e, relativamente, reacionário no que tange ao desenvolvimento econômico e

¹ Doutorando – UNESP – FCLAr, Araraquara, CAPES.

² UNESP – FCLAr, Araraquara, Professor Doutor – orientador.



ao progresso humano entendido pelas teorias econômicas em voga no século XIX. No entanto, os autores românticos são pertencentes a uma época aberta ao novo, ao presente, como entende Antonio Candido (2006), em "Romantismo, negatividade, modernidade". Nesse sentido, mesmo a partir das aparentes contradições, Candido (2006), a respeito da natureza "negativa" romântica e desse espírito avesso a tudo, assinala:

Penso no gosto romântico pelo que está no outro lado, pelo modo ou a coisa que contrariam, pelo sentimento que se opõe, pelo ato que parece ir contra a corrente. Exemplos: o túmulo que se opõe à casa; a ruína que se opõe à construção; a decadência que se opõe ao apogeu; a noite que se opõe ao dia; o sono que se opõe à vigília; a anormalidade que se opõe à normalidade; o mal que se opõe ao bem; o texto fragmentário que se opõe ao texto completo; o poema sem sentido que se opõe ao poema com sentido. No final, a morte que se opõe à vida. Estes são tipos de negatividade cultivados pelos românticos como opções preferenciais. [...] Não quero dizer que estes traços são próprios do Romantismo, mas que no Romantismo eles se concentraram e assumiram características especiais. (CANDIDO, 2006, 138).

Além de explicar em que consiste o espírito negativo romântico, Candido assinala que essa mesma tendência é encontrada em outros movimentos, sobretudo naqueles que são reverberações do Romantismo no século XIX, como Decadentismo e Simbolismo, o que corrobora com a tese de Löwy e Sayre.

ALPHONSUS DE GUIMARAES E A MONOTONIA TEMÁTICA

Dissertando a respeito do Simbolismo brasileiro, Alfredo Bosi (2015), em *História Concisa da Literatura Brasileira*, assinala uma monotonia temática nos poemas de Afonso Henriques da Costa Guimarães, haja vista que se privilegiam o "amor" e a "morte" na obra do poeta mineiro sempre sob uma atmosfera fúnebre e noturna, procedimento típico adotado pelos românticos. A partir dessas recorrências temáticas, a crítica do início do século XX, muito antes, não demorara a procurar na biografia do autor mineiro uma explicação para o seu tom melancólico. Leituras biográficas distorcidas, segundo Riciere (2004), a morte da prima amada Constança e da introspecção do menino Afonso Guimarães eram consideradas motivações que explicariam o tom elegíaco e místico nos versos do poeta mineiro; que, aliás, adotara em 1894 uma curiosa versão latinizada de seu nome: Alphonsus de Guimaraens.



Sobre essas idiossincráticas preferências, Manuel Bandeira (2009), em sua *Apresentação da literatura brasileira*, observou que essa latinização do prenome possivelmente indicava o desejo de se sair da condição ordinária, vulgar, com um intento místico. Além disso, a obsessão pela temática do amor e da morte na obra de Alphonsus alia-se sempre a um tom impregnado de cristianismo, o que culminaria, em 1899, na publicação de *Setenário das dores de Nossa Senhora e Câmara ardente*. Para Bandeira (2009), essa temática religiosa era uma grande novidade nas letras brasileiras, uma vez que os árcades e os autores românticos não haviam se aproximado da natureza da poesia litúrgica católica como Alphonsus o fizera.

Antes, entre 1892 e 1894, Alphonsus já compusera *Dona Mística*, obra que seria publicada em 1899; e, entre 1891 e 1895, já escrevera *Kiriale (Kyriale)*, obra publicada em 1902, repleta de conflitos morais e dotada, segundo Bosi (2015), de um “maneirismo do fúnebre” que se aproxima do “macabro”, característica marcante do romantismo gótico que foi recuperada pelos decadentes. Bosi (2015) ainda atenta à atmosfera carregada e “pesadelar” dos poemas contidos nessa obra, assinalando ainda que são percebidas certas sugestões barrocas, como se encontra, por exemplo, no poema VI, do *Caput II*, intitulado “Succubus”:

Às vezes, alta noite, ergo em meio da cama
O meu vulto de espectro, a alma em sangue, os cabelos
Hirtos, o torvo olhar como raso de lama,
Sob o tropel de um batalhão de pesadelos.

Pelo meu corpo todo uma Fúria de chama
Enrosca-se, prendendo-o em satânicos elos:
– Vai-te Demônio encantador, Demônio ou Dama,
Loira Fidalga infiel dos infernais Castelos!

Como um danado em raiva horrenda, clamo e rujo.
Hausto por hausto aspiro um ar de enxofre: tento
Erguer a voz, e como um réptil escabujo.

– Quem quer que sejas, vai-te, ó tu que assim me assombra!
Acordo: o céu, lá fora, abre o olhar sonolento,
Cheio da compunção dos luares e das sombras. (GUIMARAENS,
1960, p.67-68)

Figura mitológica feminina relacionada negativamente à sexualidade manifesta durante o sono, “Succubus”, segundo o mito, é responsável por roubar a energia vital masculina, o que a fez no decorrer dos séculos, principalmente no século XIX, ser uma recorrente imagem relacionada à representação do vampirismo e da mulher fatal, por



exemplo, nos tão em voga contos fantásticos e nas pinturas. No poema "Succubus", de Alphonsus, o léxico carregadamente relacionado ao noturno e ao negativo (vulto, espectro, pesadelo) emolduram a aparição - talvez onírica e fantástica - dessa força mórbida, cujo oximoro "Demônio encantador" lhe define. Antonio Candido, ao enumerar os procedimentos típicos da negatividade romântica, assinala que a introdução de temas "satanistas" e sadistas eram procedimentos de confronto contra os padrões sociais:

Entre os temas, poucos atingiram mais profundamente a sensibilidade média dos escritores e dos leitores do que os ligados ao satanismo, isto é, a negação revoltosa contra os padrões sociais, a vontade de afirmar o contrário do que é preconizado, o gosto pela vida irregular, fora da norma, chegando ao gosto pela crueldade. (CANDIDO, 2006, p.139).

Tal demônio sexual, Succubus, segundo a construção do poema, entrelaçado ao corpo do eu lírico, dificulta-lhe o despertar, deixando-o angustiado, o que o faz, de várias formas, sentir-se preso por essa influência maligna e clamar por que essa força desconhecida seja repelida por forças divinas.

Do título da obra ao teor dos poemas, percebe-se a tensão entre o sagrado e o profano. A respeito do título do livro, por exemplo, em *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, Andrade Muricy (1951) esclarece o significado de *Kyriale* como sendo uma palavra que designa um livro litúrgico que contém o Ordinário da Missa e o Kyrie, o qual se tratava uma invocação ao deus cristão, no cristianismo primitivo; invocação essa que ocorria enquanto os fiéis se encaminhavam para a igreja. Todavia, a aparente beatitude do livro ganha contraste pela presença de elementos ditos negativos. E isso ocorre graças à natureza romântica da obra.

Por mais que Alphonsus de Guimaraens esteja cronologicamente situado, ao lado de Cruz e Souza, como um dos autores de maior relevância para o Simbolismo brasileiro no final do século XIX, sabe-se que a fronteira entre Romantismo e Simbolismo em alguns autores brasileiros não foi tão marcadamente evidente como a cisão existente dessas estéticas no caso francês, de modo que, no Brasil do final do século XIX, elementos estéticos estão intricados. Prova disso está na recorrência da tríade noite-sonho-morte utilizada com frequência nas obras de Alphonsus. Aliás, tríade essa apontada por Candido (2006) como traço marcante desse movimento negativo:

Uma constelação significativa sob este aspecto é a tríade noite-sonho-morte. No Romantismo, a noite é vista como momento privilegiado.



Não é apenas ambiente favorável ao sobrenatural e ao insólito, mas é também correlativo dos estados da alma, equivalendo a um modo de ser ligado ao inconsciente, as raízes profundas da personalidade. Por sua vez, o sono aparece, na noite, não como alternativa da vigília, mas como fonte eventual de uma existência diferente, que se manifesta sobretudo no sonho ...[...] (CANDIDO, 2006, p. 138).

Segundo Bosi (2015), a recuperação da natureza gótico-romântica de certas composições foi um traço marcante dos autores do final do século XIX, os decadentistas, dentre os quais Alphonsus pode ser entendido. Nesse sentido, Muricy (1951) ainda lembra a avaliação de Emílio Moura a respeito de Alphonsus ser o poeta que mais se aproximou do espírito decadente no final do século, haja vista a inação, o tédio, a melancolia, o pessimismo e o pendor místico que fazem parte de suas obras.

No conjunto de poemas que compõe *Kiriale*, a emergência de imagens relacionadas à força erótica e sexual é recorrente, contudo, sempre relacionada, sob o ponto de vista cristã da vileza da carne, à negatividade, ao mal, ao pecado. Nesse sentido, a redenção do eu lírico após o assédio maligno ocorre via conjuros, com o intento de invocar as forças celestes. Do mesmo modo, isso ocorre no poema que abre a obra, "*Initium*", instaurando-se, assim, a tensão entre mal e bem, escuridão e claridade, corpo e espírito:

Tanta agonia, dores sem causa,
E o olhar num céu invisível posto...
Prantos que tombam sem uma pausa,
Risos que não chegam mais ao rosto...

Noites passadas de olhos abertos,
Sem nada ver, sem falar, tão mudo...
Alguém que chega, passos incertos,
Alguém que foge, e silêncio em tudo...

Só, perseguido de sombras mortas,
De espectros negros que são tão altos...
Ouvindo múmias forçar as portas,
E esqueletos que me dão assaltos...

Só, na geena deste meu quarto
Cheio de rezas e de luxúria...
Alguém que geme, dores de parto,
– Satã que faz nascer uma fúria...

E ela que vem sobre mim, de braços
Escancarados, a agitar as tetas...
E nuvens de anjos pelos espaços,
Anjos estranhos com as asas pretas...



E o inferno em tudo, por tudo o abismo
Em que se me vai toda a coragem...
"Santa Maria, dá-me o exorcismo
Do teu sorriso, da tua imagem!"

E os pesadelos fogem agora...
Talvez me escute quem se levanta:
É a lua ... e a lua é Nossa-Senhora,
São dela aquelas cores de Santa! (GUIMARAENS, 1960, p. 53).

Se as quatro últimas estrofes de "*Initium*" já sinalizam essa tensão que permeará vários poemas da obra, nas três primeiras estrofes, há a expressão da agonia inexplicável ("tanta agonia, dores sem causa") e da inação do espírito melancólico ("Sem nada ver, sem falar, tão mudo") do eu lírico alphonciano. Além disso, a epígrafe do poema, "*C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre.*", que pertence ao primeiro verso do poema baudelairiano "*La mort des pauvres*", revelam a adesão de Alphonse ao tratamento estético desse infortúnio fim inexorável que é a morte, como ocorreu a muitos outros poetas, principalmente àqueles da segunda metade do século XIX, pós-Baudelaire, que a assimilaram melancolicamente.

Starobinski (2016), ao analisar a natureza da poética baudelairiana, nota que, diante da dissipação do sonho, o qual é equivalente ao *ideal*, e da constatação da insuportável realidade, Baudelaire sempre se envereda pela sugestão da morte como a solução dessa tensão. Nesse mesmo sentido, Moacyr Scliar (2003, p.70), aponta que Hipócrates já indicava que o melancólico "[...] aspira à morte como se fosse uma benção", o que, para a psicanálise, explica-se como tentativa de cessar a própria angústia do deprimido-melancólico. A partir disso, há uma elucidação para a recorrência do tema da morte nessas obras do século XIX.

Além da influência baudelairiana, Bosi (2015), a respeito da poética alphonciano encontrada em "*Kiriale*", também notou que há repercussões do tom elegíaco de Paul Verlaine, de quem Alphonse era leitor. No poema "*L'angoisse*", do ainda jovem e negativo Paul Verlaine, por exemplo, o eu lírico expressa sua indiferença melancólica por tudo, finalizando o soneto com uma comparação entre um brigue perdido e sua alma, a qual procura um "navio maior", haja vista a indiferença com que observa as obras e os sentimentos humanos:

*Nature, rien de toi ne m'émeut, ni les champs
Nourriciers, ni l'écho vermeil des pastorales
Siciliennes, ni les pompes aurorales,*



Ni la solennité dolente des couchants.

*Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,
Des vers, des temples grecs et des tours en spirales
Qu'étirent dans le ciel vide les cathédrales,
Et je vois du même oeil les bons et les méchants.*

*Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie
Toute pensée, et quant à la vieille ironie,
L'Amour, je voudrais bien qu'on ne m'en parlât plus.*

*Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille
Au brick perdu jouet du flux et du reflux,
Mon âme pour d'affreux naufrages appareille³ (VERLAINE, 1994,
p.62).*

Se a comparação do barco e da alma perdida Verlaine possa ter em sua genealogia “*Le sept vieillards*”, de Baudelaire (1961, p.84), - [...] “*Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre/ Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!*” -, Alphonsus, por seu turno, repercute o *tropo* no primeiro poema do *Caput II/Sonetos*, “Náufrago”:

E temo, e temo tudo, e nem sei o que temo.
Perde-se o meu olhar pelas trevas sem fim.
Medonha é a escuridão do céu, de extremo a extremo...
De que noite sem luar, mísero e triste, vim?

Amedronta-me a terra, e a se a contemplo, tremo.
Que mistério fatal corveja sobre mim?
E ao sentir-me no horror do caos, como um blasfemo,
Não sei por que padeço, e choro, e anseio assim.

A saudade tiritá aos meus pés: vai deixando
Atrás de si a mágoa e o sonho... E eu, miserando,
Caminho para a morte alucinado e só.

O naufrágio, meu Deus! Sou um navio sem mastros.
Como custa a minha alma transformar-se em astros,
Como este corpo custa a desfazer-se em pó! (GUIMARAENS, 1960,
p.65).

³ Tradução de Fernando Pinto do Amaral: A Angústia. Nada em ti me comove, Natureza, nem/ Faustos das madrugadas, nem campos fecundos,/Nem pastorais do Sul, com o seu eco tão rubro,/A solene dor dos poetas, além./ Eu rio-me da Arte, do Homem, das canções,/ Da poesia, dos templos e das espirais/ Lançadas para o céu vazio pelas catedrais./Vejo com os mesmos olhos os maus e os bons./Não creio em Deus, abjuro e renego qualquer/Pensamento, e nem posso ouvir sequer falar/Dessa velha ironia a que chamam Amor./Já farta de existir, com medo de morrer./Como um brigue perdido entre as ondas do mar./A minha alma persegue um naufrágio maior. (VERLAINE, 1994, p. 63).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que a crítica faça referência à importância da poética verlainiana à sua dicção poética, há, na verdade, em *Kiriale*, repercussão dos temas caros a linhagem romântico-simbolista, haja vista a abordagem de que faz Alphonsus a respeito do amor, da noite, da morte e, inclusive, de certo misticismo religioso, sobretudo tensionado entre liturgia católica e satanismo. Dessa forma, *Kiriale* já traz consigo imagens carregadas de tensão e de negatividade, que, segundo Ricieri (2004), corroboram para a negação da abordagem crítica de que os poemas de Alphonsus são documentos biográficos que revelam harmonia espiritual e devoção religiosa.

Todos esses temas e motivos negativos estão dispostos nessa obra, uma vez que se encontram poemas que fazem referências a corvos, a caveiras, a caixões, a anjos, a demônios, a amores mortos, a ruínas, a luas, a lagos e, a exemplo da segunda seção do livro, *Caput II*, a cenários e a temas medievais. Se a menção a túmulos, a caveiras, a elementos noturnos e a ruínas aparece constantemente em *Kiriale*, a imprecisão sentimental que sugere, (neo)platonicamente, uma “nostalgia pelo eterno” também é frequentemente expressa. Nesse sentido, o sentimento melancólico romântico, que tem seu ápice e sua ponte para as gerações futuras em Baudelaire, é encontrado nessa obra do poeta mineiro Alphonsus de Guimaraens.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Seguida de uma antologia/posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1961.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CANDIDO, Antonio. Romantismo, negatividade, modernidade. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*. Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. 01, 2006, p. 137-141.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.
- LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MURICY, A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ªed, 1987.
- RICIERI, F. F. W. *A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: espelhamentos e tensões*. São Paulo Edusp e Fap-UNIFESP Editora, 2004.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo, Editora 34, 2014.

VERLAINE, Paul. *Poemas saturnianos e outros*. Tradução, prefácio, cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral. Portugal : Assírio e Alvim, 1994.



A PARATRADUÇÃO NA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

Norma Domingos¹ (UNESP – FCL/Assis)

RESUMO: Bem cultural e produto comercial de grande consumo, atualmente, a Literatura Infantil e Juvenil tornou-se uma das fatias mais cobiçadas pelo mercado profissional da Tradução. A edição de traduções para o público infantil e juvenil é uma tarefa delicada, ao se refletir sobre o que se traduz, quem traduz, para quem se traduz, quando, para quê, entre outros questionamentos, tem-se a responsabilidade em formar ou não futuros leitores. O livro infantil não é algo novo, mas sua produção editorial nunca foi tão elaborada como nos dias de hoje, os paratextos neles abundam: o peritexto icônico, sonoro e até mesmo olfativo. Elementos como cores, sons e odores não são universais, são objetos simbólicos que se traduzem e, sobretudo, se paratraduzem (Frías, 2014). De fato, a paratextualidade define a própria textualidade do livro infantil e juvenil.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Paratradução; Texto; Paratexto; Literatura Infantil e Juvenil.

Este trabalho é resultado da pesquisa em andamento que tem como objetivo aprofundar os estudos sobre a tradução literária. Pois, o texto literário tem um caráter muito particular, sua construção linguística é refletida e a produção de sentidos não ocorre de modo unívoco: o grande desafio do tradutor é dar conta dessa multiplicidade de sentidos.

A noção mais difundida sobre a tradução diz respeito à ação de passar um enunciado de uma língua para outra; contudo, deve-se atentar para que a língua não apague o discurso, porque “traduzir é contemporâneo do que se movimenta na linguagem e na sociedade [...]” (MESCHONNIC, 1999, p. 14, tradução nossa). Traduzir requer uma representação total da linguagem e não se limita apenas à transmissão de uma informação ou de uma comunicação de uma língua para outra.

É certo que toda tradução requer muita pesquisa, muita leitura, muita aquisição de informação e, sobretudo, espírito crítico aguçado. Ao deparar-se com as dificuldades da tradução de um texto, o tradutor deve dispor de muitas ferramentas e mecanismos e deve fazer uso de múltiplos conhecimentos e aptidões, pois é, muitas vezes, levado a fazer escolhas e interpretações. A tradução de um texto literário impõe aspectos delicados que devem ser observados e, por isso, apresenta ao tradutor grandes dificuldades. Tais aspectos resultam da rica linguagem simbólica aí presente, do seu aspecto formal, bem como dos procedimentos estilísticos de seu autor. Ao tradutor são

¹ Professora Doutora – FCL Assis – UNESP.



demandadas habilidades que se equiparam ao talento de um poeta ou escritor: lembra Arrojo (2000) que, para Octavio Paz, escrever e traduzir são operações gêmeas.

Entre as diversas ferramentas e mecanismos, o tradutor deve dispor de múltiplos conhecimentos e aptidões, pois é, muitas vezes, levado a fazer escolhas e interpretações; assim, visamos analisar as diferentes modalidades do processo intertextual em literatura e, particularmente, seu papel no ato tradutório e, da mesma maneira, parece essencial considerar os paratextos literários (GENETTE), bem como os Estudos Culturais (HALL) – subsídios que oferecem ao tradutor instrumentos para efetuar sua tarefa. Da mesma maneira, resultante do aprofundamento dos estudos sobre os paratextos editoriais e das questões de ordem cultural presentes na atividade tradutória, uma outra ferramenta metodológica é de suma importância para dar subsídios teóricos a tarefa do tradutor: a paratradução.

No processo tradutório, os paratextos que ali emergem, mesmo que obras autorais, são indissociáveis do texto principal do qual nasceram e para o qual foram criados, assim, explicitar esse material, bem como os recursos do tradutor para elaborá-los integram o que o pesquisador José Yuste Frías (2004) denomina de processo de paratradução. Nosso objetivo aqui é o de apresentar noções da paratradução, ferramenta metodológica para estudo e análise dos elementos paratextuais na tradução de um modo geral e, mais especificamente, na tradução da Literatura Infantil e Juvenil.

Elementos diversos emergem e, conseqüentemente, se apresentam na obra traduzida, entre eles podemos citar alguns como a apresentação da tradução ou do tradutor; notas; glossários. A grande questão que se coloca é justamente onde o tradutor se coloca na obra traduzida, ou seja, a obra/tradução se torna autoral?

De fato, como ressalta Genette (2009, p. 11),

[os] caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, com diferenças de pressão às vezes consideráveis: é uma evidência reconhecida que nossa época ‘midiática’ multiplica em torno dos textos um tipo de discurso desconhecido no mundo clássico, e *a fortiori* na Antiguidade e na Idade média, época em que os textos circulavam muitas vezes em estado quase bruto, sob a forma de manuscritos desprovidos de qualquer fórmula de apresentação.

Após a publicação das duas obras *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (GENETTE, 1982) e *Paratextos Editoriais* (GENETTE, 1987), sabemos que o texto não pode existir sozinho e que não há texto sem paratexto. Compreender o papel dos



elementos paratextuais remete-nos a refletir sobre a ligação que une texto e paratexto. Conseqüentemente, como ressalta Frías (2010, p. 288): “Texto e paratexto: tradução e paratradução!”

O estudioso (FRÍAS, 2010) explicita, no início de seu texto, que o novo conceito de paratradução, originou-se do termo “paratexto” do qual Gérard Genette estabeleceu progressivamente a noção que para ele próprio não era senão uma introdução e uma exortação a seu estudo, um inventário de elementos incompleto. Frías assumiu esse desafio ao abordar o paratexto na obra traduzida e criou o termo paratradução em seu grupo de estudo na Universidade de Vigo, Espanha.

Jose Yuste Frías doutorou-se em Filosofia e Letras (Filologia Românica) pela Universidad de Zaragoza, Espanha, em 1997. Atualmente é professor Titular no Departamento de Tradução e Linguística da Faculdade de Filologia e Tradução da Universidade de Vigo, Espanha. Principal pesquisador do Grupo de Investigación de Referencia Traducción & Paratraducción (T&P), criou, coordena e edita desde 2008 três programas Web-TV de divulgação científica dedicados ao universo da tradução: Zig-Zag, EXIT e Píldoras T&P. Especialista em símbolo e imagem em tradução, suas publicações são centralizadas nos campos da tradução de histórias em quadrinhos, livros infantis e tradução publicitária. Teórico da tradução é o criador da noção de “Paratradução”, uma nova terminologia tradutológica que abre novas perspectivas teóricas, didáticas e profissionais nos Estudos da Tradução.

Bem cultural e produto comercial de grande consumo, atualmente, a Literatura Infantil e Juvenil tornou-se uma das fatias mais cobiçadas pelo mercado profissional da Tradução. A edição de traduções para o público infantil e juvenil é uma tarefa delicada, ao se refletir sobre o que se traduz, quem traduz, para quem se traduz, quando, para quê, entre outros questionamentos, tem-se a responsabilidade em formar ou não futuros leitores.

O livro infantil não é algo novo, mas sua produção editorial nunca foi tão elaborada como nos dias de hoje, os paratextos neles abundam: o peritexto icônico, sonoro e até mesmo olfativo. Elementos como cores, sons e odores não são universais, são objetos simbólicos que se traduzem e, sobretudo, se paratraduzem.

De fato, a diferença entre o livro infantil e outros campos de publicação da LIJ é o conjunto de características paratextuais peculiares que lhe atribuem um aspecto físico bem específico dentro do mercado editorial do livro: poucas palavras em poucas páginas e,



sempre, muitas e muitas imagens dominando todo o espaço textual. Entretanto, a maior parte das crianças que está na faixa etária de leitores da produção editorial da LIJ não possui uma leitura autônoma ou, simplesmente, não sabem ler. Isto estabelece um acordo de leitura muito diferente da existente com relação às literaturas não infantis. Os livros infantis têm sempre um tipo de destinatário dúbio com contextos diferentes, mas complementares: de um lado, a criança que escuta o texto, contempla e toca a imagem, e de outro, o adulto que lê o texto em voz alta, e o dramatiza. (FRÍAS, 2014, p. 21).

Na perspectiva do tradutor, hoje, o paratexto é o conjunto de produções verbais, icônicas, verbo-icônicas ou materiais que rodeiam, permeiam, recobrem, acompanham, prolongam, introduzem e apresentam o texto traduzido de modo a torná-lo objeto de leitura para o público e que assume formas diferentes de acordo com o tipo de edição.

Para um tradutor, o texto lhe interessa por toda sua “transcendência textual”, isto é, por tudo aquilo que o põe em relação com outros textos, ao que Genette designa “transtextualidade”. Entretanto, Genette afirma claramente nas primeiras páginas de *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (1982, p. 8-16), haver cinco tipos de relações transtextuais que jamais devem confundir-se entre si, por mais que não sejam compartimentos estanques: a “intertextualidade”, a “paratextualidade”, a “metatextualidade”, a “hipertextualidade” e a “arquitextualidade”. (FRÍAS, 2014, p. 25)

As pesquisas do estudioso (FRÍAS, 2014) apontam para o fato de que uma edição bem elaborada dos paratextos em tradução é de suma importância para a existência de textos traduzidos, ou seja, “a principal função dos paratextos na tradução seria permitir a existência do texto traduzido ao qual acompanham, cercam, envolvem, introduzem e apresentam no mundo editorial. (seja em papel ou na tela).” (FRÍAS, 2014, p. 26). Não se trata apenas do contexto ou situação comunicativa, presentes em todo ato cultural implícito no processo tradutório, mas sim do texto traduzido com seus respectivos paratextos paratraduzidos.

Frías ressalta que

[o] paratexto tem o objetivo de *apresentar* mas também de *tornar presente* o texto, de assegurar sua presença no mundo, a recepção e até mesmo o ‘consumo’ pelos leitores. O paratexto é para Genette aquilo que faz com que um texto torne-se livro e se apresente com tal a seus



leitores, e mais especificamente ao público. (FRÍAS, 2011, p. 40, grifos do autor, tradução nossa).

Nessa perspectiva considera-se que há um elo profundo entre tradução e paratradução que garante o consumo, a existência e a recepção do texto traduzido. “O objetivo principal da criação da noção de paratradução é o de lembrar-nos, e enfatizar, o papel essencial desempenhado pelos elementos paratextuais na tradução, ou seja, participação, juntamente com o texto, na construção do sentido do texto finalmente editado e publicado.” (FRÍAS, 2014, p. 27).

Os tradutores profissionais da era da informação digital têm consciência que o sentido em qualquer texto pode variar conforme o conjunto de unidades ali presentes, sejam verbais e icônicas ou materiais. Nesse sentido, o estudioso destaca ainda que a paratradução não se limita apenas a tradução de paratextos: a noção é muito mais ampla pois permite analisar implicações de cunho político e ideológico bem como cultural e social das produções paratextuais presentes em qualquer tradução. Ainda, por meio dessa ferramenta é possível obter informações sobre atividades presentes no limiar da tradução, como por exemplo o que acrescentam em relação à natureza do produto traduzido (FRÍAS, 2014).

No mais,

O objetivo da paratradução é tornar-se uma referência simbólica ao espaço físico ou virtual ocupado por todas as possibilidades de produção que acompanham, cercam, envolvem, ampliam, introduzem e apresentam a tradução. Ademais, e principalmente, a paratradução tem o propósito de tornar-se uma referência simbólica para o espaço físico ou virtual ocupado por todos os profissionais de tradução no mercado real, diário. O prefixo “PARA” ajuda a designar a sempre indescritível posição da pessoa que, ao exercer a tradução, se situa ao mesmo tempo aqui e acolá da fronteira, do limiar ou da margem, com status igual ao do primeiro autor do texto que está traduzindo e, não obstante, diversas vezes aparentemente secundário, subsidiário, subordinado como estaria um convidado “diante” seu anfitrião. Um tradutor, segundo autor ante o primeiro autor, é, acima de tudo, um paratradutor, porque sua condição é a de estar ocupando sempre o espaço do prefixo “PARA”... ou seja, estar ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira, do limiar, da margem que sempre separaram uma língua de outra, uma cultura de outra. (FRÍAS, 2014, p.28).



É importante esclarecer que apresentamos aqui algumas noções da paratradução, tendo em vista que a extensão teórica proposta pelo grupo de Vigo é muito maior e envolve três níveis metodológicos:

1. Nível empírico: estuda os elementos paratextuais, verbais e não verbais (provenientes de códigos semióticos como o visual e o auditivo), relacionados virtual ou fisicamente com o texto a ser traduzido. O que requer preparar o profissional para adquirir estratégias de tradução diferentes das que está acostumado quando trabalha só e exclusivamente com o código linguístico. Seria o nível paratradutório propriamente dito.
2. Nível sociológico: estuda os agentes, as normas, os procedimentos e as instituições relacionadas com o processo tradutório e todas as fases desenvolvidas. Estaríamos em um nível protradutório.
3. Nível discursivo: estuda os discursos sobre a tradução que orientam seu funcionamento e asseguram seu papel na sociedade. Trata-se de um nível metatradutório. (FRÍAS, 2014, p. 31).

O tradutor de um texto literário apoia-se em diversos pressupostos teóricos da teoria e crítica da tradução, bem como da crítica literária, que entendem que existem diferenças entre traduzir e interpretar, que o tradutor deve encontrar maneiras de traduzir adequadas, de modo a satisfazer o critério de manutenção do efeito produzido pelo texto original, na língua de chegada: a tradução não pode se limitar apenas a uma mera e imediata transposição de sentido, ignorando a «função estética» do texto. Dessa forma, questões de ordem estilística, rítmica e fônica devem ser observadas e demandam ao tradutor a mesma criatividade e/ou preocupação do autor para que, como lembra Benjamin (2000), o texto original possa, na tradução encontrar o seu eco.

A tradução da Literatura Infantil e Juvenil, não é pois, também, tarefa fácil, visto que além do aspecto textual do texto, o tradutor deve atentar para o caráter visual. Traduz-se não simplesmente palavras, ideias ou emoções, mas as imagens mentais e os elementos paratextuais que compõem toda a apresentação do livro: cores, odores e texturas que não ilustram apenas, mas sobretudo integram a mensagem que se traduz.

Nesta breve apresentação sobre a importante ferramenta metodológica estudada por Frías e o Grupo de Vigo, observa-se que,



[fiel] à etimologia e ao sentido do prefixo grego “para-”, a noção de paratradução abre novas perspectivas teóricas, didáticas e profissionais incitando à reflexão sobre tudo o que ocorre às margens do processo tradutório, *no limiar* da tradução. Ao revalorizar o limiar e desmarginalizar a margem em tradução, a noção de paratradução instaura essa experiência do limiar tão esquecida na concepção da tradução como ponte, passagem ou transferência entre línguas e culturas (FRÍAS, 2014, p. 32).

REFERÊNCIAS

- ARROJO, R. *Oficina de tradução*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- BENJAMIN, Walter. La tache du traducteur. In: _____. *Œuvres*. Traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rolchlitz. Paris: Gallimard, 2000. Tomme I. p. 244-262.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2005. Palimpsestos (1982).
- _____. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. Seuils (1987)
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Éd. Verdier, 1999.
- YUSTE FRÍAS, J. Au seuil de la traduction: la paratraduction, In Naaijkens, T. [ed.] (2010) *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, col. *Genèses de Textes–Textgenesen* (Françoise Lartillot [dir.]), vol. 3, pp. 287-316, 2010.
- _____. Paratextualidade e Tradução: a Paratradução da Literatura Infantil e Juvenil. Tradução de Gisele Tyba Mayrink Orgado. Universidade Federal de Santa Catarina. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 34. p. 009-060, jul./dez. 2014.
- _____. Traduire le couple texte_image dans la littérature pour l'enfance et la jeunesse. In: Květa Kunešová (ed.). *De l'image à Imaginaire. Littérature de jeunesse*, Hradec Králové (República Checa): Université Hradec Králové, 2011. Col. Gaudeamus, pp. 36-54.



A POESIA DAS PALAVRAS EM ALGUNS TEXTOS DA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA DE UNIVERSO INFANTIL

Michelle Mittelstedt Devides¹ (UNESP/Assis)

Benedito Antunes² (UNESP/Assis)

RESUMO: O texto literário amplia e intensifica a leitura de mundo, pois trabalha com a imaginação e seu caráter ficcional, estabelecendo um jogo com o leitor. É na tentativa de perceber características peculiares comuns neste mosaico literário dos países que estão unidos pela língua portuguesa, que selecionamos três autores contemporâneos do período pós-colonial, o brasileiro João Guimarães Rosa, Ondjaki, autor angolano e o moçambicano Mia Couto e suas respectivas composições literárias: *A menina de lá*; *Ynari: a menina de cinco tranças* e *O beijo da palavrinha*. Alguns pontos em comum foram traçados, entre eles a maneira de construir um texto literário em que as palavras tivessem um valor inestimável e o entrelaçamento dos fios poéticos. O trabalho a ser apresentado está pautado nas contribuições de Antonio Candido e, também, sob os referenciais teóricos do Discurso de Mikhail Bakhtin e Michel Foucault.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-Colonialismo; Guimarães Rosa; Ondjaki; Mia Couto; Palavra poética.

A POESIA DAS PALAVRAS: OS ESCRITORES E SUAS OBRAS

O texto literário é um caminho para várias experiências de leitura. Caminho pelo qual se amplia e se intensifica a leitura de mundo, pois trabalha com a imaginação e seu caráter ficcional, estabelecendo um jogo com o leitor.

Por meio da leitura, desvendam-se as palavras e os sentidos, surgem as descobertas e experiências singulares para o leitor. O caminho percorrido no texto, pelas linhas e entrelinhas, é sempre inédito, mesmo que de certa forma as palavras sejam revisitadas, outro olhar é lançado sobre elas, pois o tempo e o espaço da leitura são outros, este como fator social e aquele como histórico, os quais interferem nas dimensões de significados que podem ser encontrados. Essas condições possibilitam que o leitor crie o texto, pois “quando estamos lendo, estamos participando do processo (sócio-histórico) da produção dos sentidos e o fazemos de um lugar e com uma direção histórica determinada” (ORLANDI, 1988, p.59).

¹ - Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis. Professora da Faculdade de Tecnologia de Bauru - Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (CPS). E-mail: michelledevides@gmail.com

² Professor do curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis.



O sentido a ser construído pelo leitor é consequência das suas maneiras particulares de perceber o mundo que o rodeia à guisa das palavras, das imagens, das sensações, enfim, de suas vivências. São as experiências de leitura por meio das palavras, que podem se apresentar com diferentes sentidos cada vez que o leitor as visita e as revisita, em diferentes momentos e circunstâncias. Concordamos com Jorge Larrosa, quando afirma que a experiência da leitura é um acontecimento que tem lugar em raras ocasiões e, ao ocorrer, tem sempre uma dimensão de incerteza:

A experiência da leitura, se é um acontecimento, não pode ser causada, não pode ser antecipada como um efeito a partir de suas causas; a única coisa que se pode fazer é cuidar para que se deem determinadas condições de possibilidade: só quando confluem o texto adequado, o momento adequado, a sensibilidade adequada, a leitura é experiência. [...] e se for experiência, não será a mesma para todos (LAROSSA, 2002, p.146-147).

Ao participar de uma experiência de leitura, o leitor cria e recria significados, possibilitando a compreensão e o conhecimento de situações diversas para a sua formação. Assim sendo, é necessário ampliar a experiência de leitura resgatando autores e obras que se preocuparam com o contexto social e cultural e, principalmente, souberam recriar significados de leitura através dos tempos, revelando as cicatrizes de seus povos, contudo, enfatizando as esperanças para as gerações futuras, as possíveis e necessárias mudanças.

É na tentativa de perceber características peculiares comuns neste mosaico literário, dos países que estão unidos pela mesma língua, que selecionamos três autores do período pós-colonial, ou seja, autores contemporâneos: João Guimarães Rosa, Ondjaki e Mia Couto. As composições literárias desses autores traduzem com riqueza e sensibilidade as vivências de um povo, e com maestria, recriam um espaço ficcional ao mesmo tempo mágico e com as marcas do sofrimento.

Diante da vasta produção literária dos três escritores, alguns textos nos chamaram a atenção, talvez pela simplicidade e profundidade das palavras: a tessitura do texto. A princípio, a curiosidade foi o que motivou a leitura, conseqüentemente a experiência literária com algumas das obras de literatura de língua portuguesa moçambicana e angolana. A partir de então, alguns pontos em comum foram traçados, entre eles a maneira de construir um texto literário em que as palavras tivessem um valor inestimável. Ou seja, "a palavra serve como indicador de mudanças" (BAKHTIN, 2004, p.17).



Selecionamos os textos que proporcionam uma riqueza literária em que enfatizam a importância da palavra em seu contexto. Tanto os contos *A menina de lá* e *Fita Verde no cabelo: nova velha estória* de João Guimarães Rosa, quanto em *Ynari: a menina de cinco tranças* de Ondjaki, e também em *O beijo da palavrinha* de Mia Couto, intenta-se encontrar fios poéticos que as entrelaçam.

Para Mikhail Bakhtin (2004, p.99), "A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida." Então, ao provocar tais ressonâncias, as leituras dos contos proporcionaram a (re)criação de sentidos, principalmente ao conhecer o contexto de sua produção e as possibilidades de entrelaçar tais narrativas.

Sendo assim, é imprescindível compartilhar brevemente, algumas informações sobre a vida e produção literária dos autores em questão, bem como, apresentar a fábula das narrativas escolhidos para discussão neste trabalho. Em seguida, buscaremos aprofundar as questões sobre a tessitura das narrativas, além de ressaltar a representação das meninas protagonistas em todas elas.

AUTORES E AS PALAVRAS DE UMA PROSA POÉTICA

João Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais, em 1908. Formou-se médico pela Faculdade de Medicina de Minas Gerais em 1930. Dois anos depois, tomou parte na Revolução Constitucionalista, em Belo Horizonte, como médico voluntário. Por concurso, entrou no quadro dos médicos da Força Pública de Minas Gerais e, em 1934, iniciou carreira diplomática.

Podemos dizer que suas obras permaneceram vivas e percorreram o mundo com inúmeras traduções. Para Alberto da Costa Silva, que faz a apresentação da obra *Primeiras estórias*, na edição especial de 40 anos da editora Nova Fronteira, Guimarães Rosa é "expressivo, perscrutador e lúdico; [...] Teve a prosa como dança, isto é, como poesia, a dar fundamento no homem ao mundo que o cerca" (ROSA, 2005, p.9).

Há também em sua obra referências ao imaginário infantil, mesmo não escrevendo especificamente para o público infantil. Em alguns de seus contos é possível notar as referências ao mundo infantil, a elementos que compõem este universo, ao



pensamento mágico. Haja vista que não somente no romance Guimarães Rosa desenvolveu sua alquimia, já que, nos contos de *Primeiras estórias* (1962), também se faz despontar sua notoriedade, em que “poucos escritores souberam tão bem captar as iluminações da meninice” (ROSA, 2005, p.13), de acordo com Alberto Costa e Silva. Nessa obra, muitos dos contos resgatam o mundo da infância e podem ser considerados como verdadeiras obras-primas do conto brasileiro contemporâneo.

Mia Couto

Grandes autores se destacaram no difícil percurso literário dos países africanos que fazem parte do macrossistema de Língua Portuguesa. No entanto, destacamos dentre os autores moçambicanos o autor contemporâneo Mia Couto, conhecido pela vasta quantidade de obras publicadas em vários países. As obras de Mia Couto percorrem o mundo firmando uma literatura sem fronteiras, demonstrando em suas histórias as vivências de sua terra.

As temáticas de suas obras estão intimamente ligadas à terra, à vivência e ao seu povo; é possível perceber as raízes moçambicanas presentes em seus textos. O espaço literário é constituído por elementos marcantes como o mar, os rios, os animais, enfim, elementos da natureza que remetem à vida. Contudo, a morte se faz presente em alguns de seus textos, como em *Estórias abensonhadas* (1994), livro de contos, e no romance *A varanda do frangiponi* (1996).

Mia Couto encara a Literatura infantil como Literatura, a magnitude do texto extrapola o leitor pré-definido pelo mercado editorial. Esse fato pode ser fundamentado pelas palavras de Bakhtin (2004, p.194), ao se referir à importância da palavra: “o signo é ideológico por excelência, está em evolução constante, reflete fielmente todas as mudanças e alterações sociais.” O autor resgata, por meio de sua literatura, as profundas características de uma cultura, atingindo um grande número de leitores adultos, jovens e crianças.

Ondjaki

O angolano Ndalu de Almeida é escritor (poeta e prosador), sociólogo pela ISCT (Instituto Universitário de Lisboa), em Portugal, roteirista, membro da União dos Escritores Angolanos. Nascido em 1977, é conhecido por Ondjaki, nome em *umbundo*, uma das línguas nacionais angolanas, cujo significado é guerreiro.



Cresceu em Luanda, vivenciou a Angola pós-independência, ainda imersa em conflitos armados decorrentes da guerra civil. Conheceu a tradição literária de importantes autores como Pepetela, Manoel Rui e Luandino Vieira. Portanto, sofreu a influência de uma literatura engajada e crítica. De acordo com Francisco José de Jesus Topa (2011, p.1):

Diferentemente do que acontece com outros autores africanos, a leitura da obra do angolano Ondjaki suscita uma certa impressão de familiaridade, que talvez decorra do facto de o autor se declarar, frequentemente e de várias maneiras, leitor (e ouvinte) de outros autores.

De forma geral, muitas das obras de Ondjaki abordam a perspectiva da infância e ou da adolescência e evidenciam os ecos da guerra e a vida na cidade de Luanda. É possível perceber que as descobertas da infância são concomitantes ao sofrimento, pois ainda se vivenciam vícios coloniais, mas é interessante observar a visão lúdica e esperançosa das personagens. Ondjaki transita pelo universo literário infantil, produzindo obras para esse público, como *Ynari, a menina das cinco tranças* (2004)³, *O leão e o coelho saltitão* (2008), *O voo do Golfinho* (2009) e *Ombela, a origem das chuvas* (Prêmio Caxinde do Conto Infantil, 2011).

Especificamente para a análise pretendida neste trabalho, enfoca-se a primeira obra de Ondjaki destinada não só para o público infantil, mas para toda Angola: *Ynari: a menina de cinco tranças* representa os ideais de uma geração em busca da paz, lutando com a arma de que dispõe, a palavra. Logo no prefácio desta obra, torna-se evidente essa luta, esse desejo pela paz:

Para escrever uma estória como esta, eu tive que espremer um sonho. Ora, espremer um sonho, como se sabe é uma coisa muito fácil de se fazer; por isso muitas vezes pedimos ajuda aos nossos amigos. Por vezes, os nossos amigos não sabem que nos estão a ajudar; mas a verdade é esta: uma frase dita tem muita força, um abraço tem muito encanto, um olhar tem (pelo menos) mil gotas de sonho... (ONDJAKI, 2010, p.3).

A escolha linguística do verbo “espremer” traduz metaforicamente que o sonho de paz permaneceu por muito tempo oprimido pelas guerras, mas não desapareceu, um

³ A obra *Ynari, a menina de cinco tranças* foi escrita em 2002, uma semana antes de encerrar a guerra civil em Angola. Essa informação é concedida por Ondjaki em entrevista ao jornalista Claudiney Ferreira, no programa *Jogo de Ideias*, gravado durante a 6ª edição do Fórum das Letras de Ouro Preto, em novembro de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PkiQ_ghMTvw>. Acesso em: 13 julho 2013.



dos motivos para que continuasse latente foi que “uma frase dita tem muita força” e unida a várias vozes pode surpreender o mundo.

A TESSITURA DAS NARRATIVAS ESCOLHIDAS

A arte literária é uma das maneiras encontradas pela sociedade para manifestar seus pensamentos, sentimentos e críticas. Para Antonio Candido (1976, p.53),

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar.

As linhas entrelaçadas pelo autor são constituídas fio a fio, a fim de representar ou transpor o real para o ilusório, a ficção. Os textos aqui analisados são constituídos a partir da combinação dos elementos citados por Antonio Candido, tanto de vinculação à realidade social quanto ao elemento de manipulação técnica, ou seja, a destreza literária emprestada pelo autor no momento da produção. Mas é a experiência de leitura de cada leitor que desvenda as artimanhas do tecido literário, conduzindo-o por linhas que vão se entrelaçando no momento em que ele se dispõe a apreciar o texto.

Assim, as narrativas aqui apresentadas possibilitam encontrar caminhos que ora se cruzam, ora se separam, porém que dialogam entre si e com seus interlocutores. As palavras, as narrativas, são constituídas por fios ideológicos e a interação é imprescindível, já que “o ser humano não existe para si, senão na medida em que é para os outros” (PIRES, 2002, p.41). Há uma interação dialógica que funda a alteridade como constituinte do ser humano e de seus discursos (PIRES 2002, BRAIT, 2005).

Bakhtin confirma a plurivalência social do signo linguístico de acordo com o contexto, além de apontar a mutabilidade como uma de suas características. De acordo com Vera Pires (2002, p. 38), para Bakhtin:

[...] a palavra é sensível às transformações na estrutura social, registrando todas as mudanças. As palavras estão presentes em todas as relações sociais e são tecidas a partir de uma infinidade de fios ideológicos, portanto serão sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais.



Para observar a tessitura das narrativas, é preciso considerar o princípio dialógico bakhtiniano em relação ao diálogo entre os interlocutores e entre os discursos.

Sobre o diálogo entre os interlocutores, a questão da interação é essencial, sendo o cerne do princípio da linguagem, além de abordar o sentido do texto e a significação das palavras, já que dependem da relação entre sujeitos, ou seja, a alteridade e o dialogismo.

Em relação ao diálogo entre discursos, serão apontadas as relações com o contexto sócio histórico, as vozes que se entrecruzam, complementam-se e o caráter ideológico dos discursos relativos à questão de intertextualidade.

Os textos, a serem analisados, serão inicialmente comentados e, em seguida, entrelaçados. Primeiramente o conto de João Guimarães Rosa, *A menina de lá*; em seguida, o conto de Mia Couto, *O beijo da palavrinha* e para finalizar esta etapa, o conto de Ondjaki, *Ynari, a menina de cinco tranças*.

A menina de lá

João Guimarães Rosa, ao publicar *Primeiras estórias*, em 1962, primou em destacar contos e personagens repletos de poesia, sem deixar de mostrar traços típicos do humano, de sofrimento, de solidão ou tristeza.

Para Paulo Rónai, crítico responsável pelo ensaio intitulado *Os vastos espaços* presente na edição selecionada⁴ para esta pesquisa, a maioria dos contos desenrola-se numa região não especificada, mas identificável; o mundo da infância é recorrente e aparece em *A menina de lá*. Outro fator importante é a construção dos “personagentes”, mais que personagens e menos que protagonistas, pertencem a duas categorias, de loucos ou de crianças. Nesta última, a personagem Nhinhinha, protagonista do conto, enquadra-se.

O conto *A menina de lá* demonstra o esmero com a riqueza da personagem e as relações humanas inseridas na narrativa. Nesse texto, tem-se Nhinhinha, moradora de um lugar denominado Temor-de-Deus, que ficava para trás da Serra do Mim. Era uma menina de 4 anos, filha de pai sitiante e mãe muito religiosa.

Seu nome era Maria, mas todos a chamavam Nhinhinha, devido a sua miudez, ou seja, ao fato de ser muito pequena. Tinha olhos enormes, os quais observavam o universo ao seu redor, à sua maneira. Ao expressar seus pensamentos, seus desejos,

⁴ O conto analisado faz parte da edição especial comemorativa 40 Anos, 40 Livros da editora Nova Fronteira em 2005. O texto baseia-se na 5ª edição da obra publicada em 1969, sendo feitas apenas as alterações de grafia, decorrentes da reforma ortográfica de 1971, segundo nota do editor.



raramente era compreendida pelos adultos: “Ninguém entende muita coisa que ela fala... – dizia o Pai, com certo espanto” (ROSA, 2005, p.65).

A menina não se fazia notar, nada a intimidava. Chamava as estrelas de “estrelas pia-pia” (ROSA, 2005, p.66); observava o pássaro dizendo “o passarinho desapareceu de cantar...” (ROSA, 2005, p.67); logo, ela começou a fazer milagres. Em uma ocasião, Tiantônia, tia da menina, presenciou uma situação inusitada: Nhinhinha, só, sentada, olhando o nada diante das pessoas: – “Eu queria o sapo vir aqui.” (ROSA, 2005, p.67). Logo, a bela rã brejeira apareceu diante dos pés da menina. Assim, tudo que a menina desejava, acontecia.

Certa vez, sua mãe adoeceu gravemente, a menina a beijou, e a mãe sarou rapidamente. A família tentou guardar segredo desses feitos realizados por Nhinhinha, mas não demorou para os comentários correrem devido à língua do povo.

No entanto, Nhinhinha, do seu jeito “encolhido”, continuava a desejar, a concretização de sua imaginação. Mas, o seu último desejo modificou a estrutura familiar. Repentinamente, Tiantônia ficou irritada com a menina e os pais se surpreenderam com aquela atitude. Dias depois, Nhinhinha adoeceu e morreu. Tiantônia encorajou-se e contou aos pais, que naquele dia em ficou irritada com a menina, Nhinhinha havia manifestado mais um de seus desejos, um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes. Sua vontade se realizou, o Pai, mesmo não concordando com a situação, providenciou o caixão cor-de-rosa com verdes “funebrilhos”. Depois disso, a menina passou a ser chamada de Santa Nhinhinha.

Na tentativa de apresentar a fábula da narrativa, não é possível mostrar o universo literário de Guimarães Rosa como ele merece, mas torna-se uma apresentação fundamental para abordar algumas características peculiares deste autor.

Em *A menina de lá*, cujo título marca o outro lado, o distanciamento e até o isolamento da personagem, é possível destacar a efemeridade da vida, pois está apresentada de forma insólita, já que a personagem tem uma vida curta e breve. Também é possível apontar a preocupação com a linguagem e a relação com o imaginário infantil.

O autor João Guimarães Rosa remete-nos ao mito. Em “A menina de lá”, a voz da personagem Nhinhinha – cuja linguagem “enfeitada e sem juízo” – revela a linguagem da poesia, a linguagem primeira que o Homem usou para expressar-se diante da perplexidade do universo ao seu redor, dos fenômenos internos e externos” (CARNIAL, 2008, p.28).



Tem-se a linguagem da poesia utilizada pelo homem, ser de linguagem, para se expressar diante daquilo que é novo. Estranhamente para os adultos da narrativa, Nhinhinha com sua linguagem enfeitada, buscava a concretização de suas palavras, através da linguagem poética.

Durante a narrativa, é possível observar a relação entre as palavras e as imagens ali delineadas. Assim como explica Alfredo Bosi (2000, p.37), “Toca-se aqui um ponto essencial: o da chegada do discurso poético. O que lhe dá um caráter de produto temporal, de efeito (*ex-factum*) de um longo trabalho de expressão [...]”.

Pode-se explorar também o aspecto da significação da palavra, visto que, para Bakhtin (2004, p.137), “[...] a significação não está na obra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através de um determinado complexo sonoro.”

Então, a questão da significação está relacionada diretamente com a interação, com o Outro. A ótica dos adultos lançada sob Nhinhinha já não compreendia a pureza e a sensibilidade do universo. Ao contrário do olhar infantil, o qual ainda não foi contaminado pela lógica racional do mundo, pois a menina está aberta a um universo que só se abre por si só, que se descortina magicamente distante da realidade adulta.

Observa-se que o imaginário infantil também merece destaque neste conto, pois é evidenciado na tessitura do texto, por meio da voz infantil amalgamada à voz do narrador e à referência ao maravilhoso. Em relação à voz que narra o texto, o foco narrativo em 3ª pessoa esclarece ao leitor a voz infantil da menina, talvez para descortinar a visão do próprio leitor. Em certo momento, o narrador participa dos acontecimentos e explica aquilo que Nhinhinha queria dizer:

Conversávamos, agora. Ela apreciava o casacão da noite. – “Cheinhas!” – olhava as estrelas, deléveis, sobrehumanas. Chamava-as de “estrelinhas pia-pia”. [...] Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: – “Ele te xurugou?” Nunca mais vi Nhinhinha.
Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres (ROSA, 2005, p.66-67).

João Guimarães Rosa apresenta universos isolados; a criança busca entender como é esse mundo, seja por meio da natureza ou do adulto com características mais maduras, a fim de compreender o sentido das coisas. Já o adulto, entremeado pelas



amarras da razão, nem sempre é capaz de descortinar sua visão para compreender o imaginário infantil.

O beijo da palavrinha

A escolha desta obra destinada ao público infantil, já que é assim classificada (literatura infantil e infanto-juvenil), ocorre por dois principais motivos: primeiramente elas encantam o leitor pela beleza e cuidado com a tessitura do texto; em segundo lugar, esta obra e tantas outras atingem não só o público infanto-juvenil, mas se utilizando de um universo fantástico e maravilhoso, demonstram o contexto cultural de povos que tiveram a liberdade cerceada.

O beijo da palavrinha, de Mia Couto, publicado em 2006, é uma narrativa que faz parte da *Coleção Mama África* cujo objetivo é guardar a memória de textos recontados por autores comprometidos com a pluralidade cultural do seu país. As ilustrações são do premiado artista plástico Malagantana.

A obra em questão, considerada como literatura-infantil, destaca-se pela maneira como a narrativa foi tecida e demonstra por meio da personagem protagonista, Maria Poeirinha, como a infância foi representada em determinado contexto.

A história se passa em uma aldeia pobre e distante do mar, onde moravam a menina Maria Poeirinha, que sonhava em conhecer o mar, seu irmão Zeca Zonzo, desprovido de juízo, e seus pais. Nesse contexto, chega a essa aldeia do interior o tio da menina, Jaime Litorâneo, o qual fica entristecido em ver a situação de seus familiares. Maria adocece, aproxima-se da morte e Jaime Litorâneo aconselha a família de que somente o Mar poderia curá-la. Porém, a menina já não resistiria à viagem. Para atender ao desejo da irmã de conhecer o mar, Zeca Zonzo, surpreendendo a todos, escreve em um pedaço de papel a palavra MAR e faz com que Maria passe seus dedos magros por cada letrinha. Maria ouvindo a descrição de Zeca sobre cada letra, vai sendo tomada pela palavra, pelas sensações e é beijada pelo mar, se afogando numa palavrinha.

Mia Couto apresenta uma narrativa em que “a palavra escrita tem lugar marcado na representação de um universo que integra uma cultura de tradição oral e formas diversas de escrita” (MACEDO & MAQUÊA, 2007, p.68).

Nesse contexto, a infância é retomada pelas descobertas de um mundo novo e ao mesmo tempo pela dor e sofrimento. A metáfora final, em que a menina é beijada e



se afoga, pode evidenciar a morte, mas dentro de um contexto africano faz parte da concepção de mundo, que de acordo com Bergamin (2009, p. 78),

[...] predomina, na concepção africana de mundo, uma visão que pressupõe um equilíbrio natural entre as fases da vida e a ancestralidade. Esse equilíbrio garante ao ser humano força e sabedoria para poder viver e, também morrer bem.

É através da palavra que se configura a ideia de força, cura e libertação dentro do relato que estamos comentando.

A descrição de Zeca Zonzo sobre cada letra evidencia o encontro da personagem Maria Poeirinha com o seu sonho. A letra M, descrita pelo personagem Zeca significa “vagas, líquidas linhas que sobem e descem” (COUTO, 2006, p.20); a letra A “é uma ave, uma gaivota pousada nela própria, enrodilhada perante a brisa fria.” (COUTO, 2006, p. 20); por fim, a letra R, “é uma letra tirada da pedra. É o ‘r’ da rocha.” (COUTO, 2006, p.23).

Ao sentir a força da palavra, a personagem realiza o sonho tão almejado, mesmo sendo o encontro entre as duas margens da existência – vida e morte (MACEDO & MAQUÊA, 2007, p. 43).

[...] parece-nos que a cosmogonia africana poderia vir em nosso auxílio, na medida em que a concepção de força vital presente em todos os seres e que não se extingue com a morte, antes ganha uma nova maneira de ser, permite que o mundo dos mortos e dos vivos tenha comunicação. (MACEDO & MAQUÊA, 2007, p. 43).

Assim, por meio da história da menina Maria Poeirinha, vida e morte entrelaçam-se, desvelando uma das ‘marias’ do texto rosiano: a escritura poética ou prosa poética, permeando o universo de velhos, adultos e crianças.

Ynari, a menina de cinco tranças

A obra de Ondjaki, *Ynari: a menina de cinco tranças*, é a primeira publicação desse escritor que foi classificada como literatura infantil, com ilustrações da brasileira Joana Lira, e, no Brasil, foi publicada em 2010 pela editora Companhia das Letrinhas.

Trata da história de uma menina que morava com sua avó e seu povo em uma aldeia distante. Esta menina tinha nascido com cinco tranças e esperava o momento certo de descobrir o motivo desse fato curioso. Certo dia ela conhece à beira de um rio



um "homem pequenino", o qual pertencia à outra aldeia, localizada na nascente do rio. Juntos vão realizando várias descobertas, inclusive o porquê das cinco tranças de Ynari.

Cada encontro dos dois personagens é permeado pela descoberta e força do significado das palavras. São elas que possibilitam à Ynari compreender sua missão. Para isso, Ynari conhece dois personagens que a ajudam: o homem "velho muito velho", que inventa as palavras, e a mulher "velha muito velha", que destrói as palavras. Ambos pertencem à aldeia do homem pequenino e por meio de um ritual praticado em uma comemoração nesta aldeia, oferecem uma palavra a Ynari, "permuta". Assim, Ynari entenderia sua missão.

A menina e seu amigo pequenino decidem utilizar a palavra *permuta* (grifo nosso) para conseguir a palavra *paz* (grifo nosso). Saem visitando outras aldeias que estavam em guerra. A cada aldeia por onde passavam, descobriam o motivo pelo qual os povos guerreavam. Para cada um deles faltava uma palavra: ouvir, falar, ver, cheirar e saborear. Assim, Ynari oferecia uma de suas tranças e realizava permutas também através de um ritual, oferecendo ao povo o que lhe faltava em troca de paz. A força das palavras possibilitou a paz e a união entre povos diferentes, evidenciando que o discurso pode solucionar conflitos. Confirma-se na obra de Ondjaki, a riqueza de significados que a compõe, que remetem aos valores de um povo.

A personagem Ynari assume uma função importante na construção da narrativa, pois é a responsável em levar a palavra adequada a cada povo, mostrando sua importância. Em cada aldeia que visita, percebe quais são as necessidades daquele povo e por meio de um ritual que utiliza suas tranças para que, de forma mágica, a situação se transforme e se mistifique.

O que chama a atenção em relação à personagem é o fato de descobrir o poder de suas tranças e ela vai se apropriando do conhecimento e entendendo o poder das palavras. Durante a narrativa, são conhecidos dois personagens de muita importância para Ynari, que causam nela muita curiosidade e respeito. São eles que a ajudam a entender sua missão. É um casal de idosos, da aldeia do "homem pequenino". A anciã – Velha muito velha – que destruía as palavras e o ancião Velho muito velho que inventava as palavras. A personagem Ynari foi entendendo a força vital que as palavras têm, pois a experiência da linguagem é muito mais presente do que a própria magia buscada pela menina, isto é, estes personagens têm o discernimento, são guardiões de tradições calcadas pelo tempo para reger a atividade mnêmica do grupo: ensinando. A



geração de Ynari aprende com os mais velhos, o respeito, a sabedoria e a necessidade de mudanças utilizando o discurso.

O comentário das obras permitiu reconhecer o valor da palavra em cada um dos contextos apresentados, cujos significados foram construídos juntamente com a figura do leitor. No entanto, é imprescindível reconhecer que a palavra no contexto discursivo literário é uma das estratégias para romper com algo que foi imposto e também modificar formas de lutas pela liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os autores Mia Couto, Ondjaki e João Guimarães Rosa, por meio da construção das personagens Maria Poeirinha, Ynari e Nhinhinha utilizaram a força vital das palavras para enfrentar situações presentes no contexto cultural de um povo, como a pobreza em *O beijo da palavrinha*; os conflitos sociais em *Ynari: a menina de cinco tranças* e, por fim, o embate entre o universo adulto e o infantil em *A menina de lá*.

A palavra é transformadora. Para Maria Poeirinha proporcionou uma experiência típica da cosmovisão africana, pois “dentro de uma perspectiva animista, a morte não significa o fim de uma pessoa, pois toda vez que um ensinamento de um ancestral é repetido por um ancião a um jovem, ocorre um equilíbrio das forças vitais” (BERGAMIM, 2009, p.77). Para Nhinhinha era a concretização de seus pensamentos, seus desejos, sua maneira de olhar o mundo.

A palavra possibilitou esse ensinamento; o contato com a palavra trouxe essa experiência. Para Ynari, também houve um ensinamento, ela o recebeu e o repassou, em uma visão cíclica capaz de manter a tradição de um povo pela palavra de maneira que pode despertar uma experiência sinestésica.

A experiência sensorial proporcionada pela palavra na narrativa de Ondjaki, equivale à força e beleza da palavra, revitalizando a linguagem, rompendo paradigmas e (re)criando significados. Segundo Foucault (1999, p.193), “não há uma única cultura no mundo em que seja permitido tudo fazer. E sabemos bem, há muito tempo, que o homem não começa com a liberdade, mas com o limite e a linha do intransponível.”

Não seria diferente com o discurso literário, mas o limite, a princípio imposto por essas relações, é uma maneira de transgredir algo determinado. É pela ficção e sua riqueza na linguagem metafórica que podem ser ditos pensamentos e palavras até então proibidos ou velados.



Assim como na obra *O beijo da palavrinha* em que a palavra é dada a personagens protagonistas crianças, sendo que uma delas é considerada como alguém “sem juízo”, é esta palavra ou este discurso literário que transgride as relações de poder impostas e um novo saber é revelado.

A literatura pós-colonial permitiu revelar ao mundo a conscientização do sujeito enquanto agente de mudança, aspectos da cultura local, a tentativa de constituir a comunidade e os sonhos e ideais para uma nova geração. Assim, a literatura infantil tem uma importante tarefa, não mostrar apenas aquilo que foi negado a seu povo, mas maneiras de construir e espremer⁵ sonhos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004[1929].
- BERGAMIM, Claudia R. *O beijo da palavrinha: um conto mágico à luz da cosmovisão africana*. In Revista Versão Beta: sob o signo da palavra. UFSCAR, vol. 52, 2009. Disponível em: www.versaobeta.ufscar.br/index.php/vb/article/viewFile/86/40. Acesso em 30 de novembro de 2013.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem*. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5 ed. São Paulo, Editora Nacional, 1976.
- CARNIAL, Luciana. *A palavra transformadora em “A menina de lá”*. In: Kalíope, São Paulo, ano 4, n. 2, p.25-35, jul-dez, 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/viewFile/3814/2484>> Acesso em 20 de fevereiro de 2015.
- COUTO, Mia. *O beijo da palavrinha*. Ilustrações: Malangatana. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006. Coleção Mama África.
- FOUCAULT, Michel. *A Loucura, a Ausência da Obra*. In: M. FOUCAULT, *Ditos e Escritos I. Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, p. 190-198, 1999.
- LARROSA, J. *Literatura, experiência e formação*. In: COSTA, M. V. (Org.) *Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação*. 2 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- MACEDO, Tânia. MAQUÊA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007. Coleção Literaturas de Língua Portuguesa: org. Maria Aparecida Santilli e Suely Fadul Villibor Flory, v. 5)

⁵ Faz-se intertextualidade com a obra *Ynari, a menina de cinco tranças*, na qual a frase introdutória na dedicatória de Ondjaki (2010, p.3) na edição analisada neste trabalho é “Para escrever uma estória como esta, eu tive que espremer um sonho”.



ONDJAKI. *Ynari: a menina de cinco tranças*. Ilustrações: Joana Lira. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

ORLANDI, E. P. *O inteligível, o interpretável e o compreensível*. IN: ZILBERMAN, R.; SILVA, E. T. *Leitura: Perspectivas Interdisciplinares*. São Paulo. Editora Ática, 1988. p.58-77.

PIRES, Vera Lúcia. *Dialogismo e Alteridade ou a Teoria da Enunciação em Bakhtin*. In: *Organon*, v. 16, n. 32-33, 2002. p.35-48. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/29782> . Acesso em 04 de abril de 2014.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

TOPA, Francisco José de Jesus. *Ondjaki, uma escrita dentro de momentos: roteiro de leitura*. In: *Revista Nau literária: crítica e teoria de literaturas*. PPG – LET – UFRG; Porto Alegre, v. 07, n. 02, jul/dez – 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufgrs/nauliteraria>>. Acesso em 18 de outubro de 2013.



ARTES E *LEYENDAS*: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS BAKHTINIANOS PRESENTES NA OBRA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Fernando Rodrigues da Costa¹ (Unesp/Assis)

Maira Angélica Pandolfi² (Unesp/Assis)

RESUMO: Este trabalho tem como foco a realização de um estudo sobre algumas propostas analíticas de Mikhail Bakhtin, sendo estes aspectos baseados no diálogo entre as expressões artísticas e seu intercâmbio com a literatura. A análise traz a lenda *O bracelete de ouro* (1861) do escritor sevilhano Gustavo Adolfo Bécquer, uma história onde o tempo e espaço da igreja surge como elemento propulsor para o desenvolvimento da trama. Percebe-se que em sua obra há também diferentes abordagens do universo fantástico destacando recorrentemente a arquitetura, a música e a pintura para a concepção de ações, espaços, temas e personagens, ressaltando assim a pluralidade de vozes e pontos de vista que aproveitam o recurso de outras linguagens para a construção do texto.

PALAVRAS-CHAVE: *Leyendas*; Gustavo Adolfo Bécquer; Mikhail Bakhtin; Artes

A OBRA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

O escritor Gustavo Adolfo Bécquer nasceu em Sevilha no dia 17 de fevereiro de 1836, seu último sobrenome “Bécquer” foi na verdade adotado como uma homenagem aos antepassados de sua família, sendo que o registro completo traz originalmente Gustavo Adolfo Cláudio Dominguez Isausti y Bastida. Pode-se dizer que o autor marca uma época de transição entre o período romântico e a modernidade, sendo muitas vezes classificado como um romântico tardio, pois paradoxalmente conduz novas perspectivas literárias por um lado e preserva aspectos da tradição por outro. No entanto, Bécquer é considerado um dos escritores mais importantes para o século XIX, não só emblemático para a literatura produzida na Espanha, mas também publicado e estudado no mundo inteiro até os dias atuais.

O autor escreveu em diferentes gêneros e estilos, sua obra contempla desde os versos e poesias (popularmente conhecidas como Rimas), até os tratados, estudos históricos, cartas, textos jornalísticos, entre outros. Suas lendas em prosa, ou *Leyendas*, formam outra parte importante do que o escritor propôs dentro de um estilo narrativo.

¹ Mestrando em Letras – Unesp/Assis-CAPES

² Professora Doutora FCL Assis – UNESP.



Nesta modalidade ele tende em geral a apresentar características que preservam a verossimilhança das histórias, com fortes recursos da oralidade assim como personagens, cenários e enredos que criam destaque para as cidades espanholas, trazendo recorrentemente paisagens reais como as catedrais, monastérios, ruínas e igrejas que até hoje formam a base histórica de seu país.

Gustavo Adolfo Bécquer, apesar dos trabalhos junto aos periódicos e jornais da época, não obteve a consagração em vida. Devido aos problemas de saúde, problemas financeiros e extremamente fragilizado pela morte do irmão, o escritor morre no dia 22 de dezembro de 1870, com apenas trinta e quatro anos de idade. Os amigos Rodríguez Correa, Férran e Campillo logo no ano seguinte realizam as primeiras compilações de suas obras, numerando as rimas e agregando outros materiais deixados.

Um dos pressupostos discutidos neste trabalho é justamente a aproximação que o escritor Gustavo Adolfo Bécquer teve com as artes ao longo de seu curto, porém intenso período de vida. Em alguns pontos de sua trajetória pode-se observar aspectos emblemáticos desta concepção, como por exemplo o fato deste ter sido filho de José Dominguez Isausti Bécquer, um renomado pintor da cidade de Sevilha. Ainda cedo Bécquer e seus irmãos aprendem as mais variadas técnicas artísticas, estas que envolvem desde a observação de figuras no espaço até as formas de reprodução.

Entre todos os irmãos Bécquer desenvolve uma maior afinidade com Valeriano, irmão mais velho e que se dedica integralmente para a pintura. No entanto, a juventude é extremamente difícil para ambos, além das precárias condições de moradia, saúde e alimentação, perdem o pai e a mãe ficando então aos cuidados de parentes próximos. Valeriano segue compondo quadros e Bécquer, apesar da admiração pelas técnicas do irmão, descobre na arte literária uma forma muito mais profunda e particular. É neste período que o jovem artista passa a ter contato com as obras de Balzac, Walter Scott, Hoffmann, Byron, Victor Hugo, entre tantos outros autores que mudariam os rumos de sua vida e se tornariam uma referência inicial para as criações escritas. Bécquer consegue publicar ainda na juventude, num dos principais periódicos de Sevilha, os seus primeiros versos e poemas românticos em 1853, antes de completar dezoito anos. Já se percebe que neste momento as inspirações artísticas recorrentes no escritor acontecem sobretudo no âmbito do mistério, do obscuro e dos sentimentos aflorados, sendo que as obras deste autor tenderão a envolver em seu cerne uma ampla gama de estilos e gêneros.



Seus poemas foram na maioria agrupados e organizados após a morte do escritor, ganhando notoriedade como “rimas becquerianas”, mas sabe-se que muitas delas já estavam em processo de composição entre 1858 e 1860, algumas inclusive puderam ser lidas em reuniões musicais e literárias. Ainda na década de 1860 Bécquer torna-se redator do diário “El contemporâneo” e nos anos posteriores publica algumas de suas *Leyendas*. Pode-se apontar ainda que este jornal foi central para a carreira do escritor, onde publica também a famosa obra *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861), um pequeno tratado sobre a imaginação e a composição poética.

Em 1864 publica *Cartas desde mi celda*, onde elabora diversas análises sobre o Monastério de Santa María de Veruela e continua na revista “La América” mais publicações de suas *Leyendas* nos anos posteriores. Bécquer atuou também ao lado de outros importantes periódicos de Madrid, realizando pesquisas, dirigindo ou publicando em diferentes modalidades textuais. Valeriano, irmão de Bécquer e pelo qual este tinha clara admiração, acaba por falecer na metade do ano de 1870 e o escritor morre apenas alguns meses depois.

SOBRE AS FORMAS ARTÍSTICAS E AS *LEYENDAS*

Na forma que ficou conhecida como *Leyenda*, Bécquer possibilitou um exercício constante de sua escrita em prosa, observando-se que nestas, não raramente, há também a presença dos temas que remetem para o sobrenatural, lúgubre, divino, esotérico, oculto, maravilhoso, sombrio e religioso. Nas mais de vinte e cinco narrativas produzidas por Gustavo Bécquer é possível ainda perceber o diálogo que este retoma com as artes plásticas, a música e a arquitetura, trazendo ainda diversos elementos da história medieval com cenários cheios de ruínas, templos, conventos, castelos e mosteiros. Todos estes elementos estão permeados por fatos que em geral ocorrem num tempo que antecede o de Bécquer, sendo estes os pontos essenciais para um autor que através de suas viagens pela Espanha se indagava ininterruptamente sobre a história de seu país como de sua própria origem.

Em 1854 Bécquer muda-se para Madrid, levando uma vida de extrema dificuldade até 1860, este foi um período importante para que o autor pudesse de fato situar e consolidar os seus processos criativos. Ainda nesta época, Bécquer trabalha em uma relevante publicação chamada *História de los templos de España* entre os anos de 1857 e 1858. Através desta obra podemos visualizar um exercício de observação que o



escritor irá desenvolver mais profundamente em suas narrativas, desse modo percebemos que a descrição tão minuciosa de construções e espaços vistos em suas *Leyendas* é de certa forma tributária de análises que Bécquer já havia criado em seus primeiros textos. Há ainda o fato de que suas primeiras *Leyendas* são publicadas por incentivo de amigos e como forma do autor obter algum auxílio financeiro para gastos que teve devido à constantes problemas de saúde.

Pensando na forma dialógica que Bécquer propõe entre as artes e a literatura, é possível apontar também que o autor realiza em sua obra uma relação que segue desde os textos e autores com os quais teve contato durante a juventude, até suas viagens e incursões pelo mundo artístico, que como vimos teve valor fundamental nas concepções deste autor. Um fato relevante e que mostra as pontes que o escritor realizou ao lado de outras formas artísticas é que entre os anos de 1865 e 1866 ele trabalhou junto com as pinturas de seu irmão Valeriano, ambos fizeram um projeto de colaboração para uma das maiores revistas ilustradas de Madrid chamada *El Museo Universal*. Nesta edição especial Valeriano ficou responsável pelas gravuras e artes pictóricas dos personagens tradicionais, cenas do cotidiano e figuras populares, enquanto Bécquer atuou na parte textual ficando encarregado de todos os comentários, análises e escritos correspondentes aos retratos que seu irmão criava.

Na lenda *O bracelete de ouro* (1861) é interessante notar que o autor insere a classificação logo abaixo do título de "Lenda Toledana", esta inserção comum nas histórias de Bécquer pode nos mostrar o seu lado historiador, tendo em vista que ele comenta e descreve vários traços da cultura do país, apontando também para a construção de palácios, igrejas e templos.

Neste enredo chama primeiramente a atenção o uso da repetição como importante elemento da forma, como vemos logo nas primeiras frases. Outro ponto é que a narrativa está dividida em três partes, como de costume o narrador nos apresenta na primeira etapa um relato sobre onde ouviu ou presenciou determinado acontecimento, neste em específico, a voz do narrador enfatiza inicialmente que vai tentar nos transmitir o relato da melhor maneira possível.

A lenda está permeada por temas que podem suscitar diferentes questões, como por exemplo uma imagem da perversidade feminina, a beleza da mulher que esconde o diabólico e o demoníaco, o amor sem limites, o belo magnífico, o amor ambíguo e diversas oposições simbólicas como a dor e prazer, amor e ódio, tristeza e alegria, entre outros.



Pode-se notar que os nomes também são emblemáticos e muito atrelados aos pressupostos religiosos, trazendo os protagonistas Pedro e Maria. O narrador não insere o personagem que supostamente teria lhe contado a história, alguém que normalmente seria um frade, abade, viajante ou um velho sábio. Temos diretamente um narrador em terceira pessoa que não se identifica, apenas se coloca como um “cronista verídico”. Este diz que não acrescentará nem sequer uma palavra na história que ouviu, pretendendo contar os fatos como pede a tradição, um aspecto muito ligado ao caráter oral da prosa becqueriana.

No segundo capítulo há a cena inicial do encontro entre Pedro e Maria, a garota está chorando sozinha e Pedro lhe pergunta o motivo, ao que a jovem diz não poder revelar em hipótese alguma. Outro ponto interessante são as descrições de cenários como o rio Tejo, o sol, a névoa, as rochas e diversos elementos da natureza plena que são ressaltados (aspectos composicionais recorrentes na obra do escritor). Vemos também que o narrador chama a atenção para o caráter misterioso da garota, uma alma feminina, cheia de desejos e ideias loucas que cruzam e transpassam a imaginação. Logo em seguida a jovem Maria conta uma cena fantástica vivida em uma igreja, neste relato ela afirma ter visto e cobiçado um bracelete de ouro que a santa da catedral trazia em um dos braços, aqui merece destaque também um clima descritivo cercado de música sacra onde há forte presença de coros, órgãos e sons de igreja.

Na terceira parte temos o principal ponto da narrativa que é a Catedral de Toledo, neste local parece transcorrer as cenas em um tempo e espaço próprio e significativo conforme veremos adiante. Pedro vai adentrar a igreja para roubar o bracelete da imagem da santa, porém há uma longa descrição de partes e detalhes da catedral cercada por um clima obscuro, fantástico e misterioso. O pensamento, a inspiração e a ideia voltam a aparecer nestes parágrafos finais, lembrando ainda das questões arquitetônicas que retomam cada ponto da igreja, aspectos constantes também em outras obras do autor. Na cena final quando Pedro finalmente chega ao altar onde se encontra a imagem sagrada com o bracelete, há uma descrição demoníaca e terrível de energias que se espalham pela igreja, algo como um verdadeiro delírio mórbido e tétrico. Pedro então desmaia em meio a uma convulsão, sendo encontrado apenas no dia seguinte ainda deitado no altar da igreja, mas agora completamente imerso em suas gargalhadas de loucura.



PROPOSTAS PARA UMA ANÁLISE BAKHTINIANA

Pensando nos diálogos estabelecidos por Bécquer, podemos trazer aqui algumas análises propostas por Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) que podem ser úteis neste estudo. Lembrando que a multiplicidade de temas analíticos propostos por Bakhtin produz um material de infinitas aplicações para as obras artísticas e literárias, tornando estas passíveis de uma observação pela ótica do dialogismo, cronotopo, polifonia, alteridade, cultura popular e cultura erudita, exotopia, carnavalização, gêneros do discurso entre outras formas de abordagens.

É importante apontar que o próprio grupo em que Bakhtin estava inserido e no qual formaram-se grande parte das suas teorias era composto por intelectuais e artistas das mais variadas áreas do saber, fator positivo e que inevitavelmente influenciou na abrangência de concepções. Este círculo de amigos que Bakhtin preservou durante os anos de 1920 quando lecionava em Nevel seria depois conhecido como "Círculo de Bakhtin". O grupo proporcionou um amplo diálogo que o pensador estabeleceu com outros campos, abordando pesquisas que envolviam a linguagem, o discurso, a psicologia, a sociologia, a filosofia e as artes, o círculo contava inicialmente com o filósofo Matvei Issaévitch Kagan, Pável Medvedev e Valentin Voloshinov.

Outro fato diz respeito as dificuldades que o autor enfrentou para a difusão de suas obras, Bakhtin foi perseguido a vida toda e sempre teve dificuldades para publicar, sofrendo constantes prisões, condenações e perseguições. Desse modo, não raramente podemos encontrar escritos fundamentados por Bakhtin, mas que não puderam ser publicados em seu próprio nome, muitas vezes assinados por seus companheiros.

Uma das abordagens presentes nesta apresentação é a questão do cronotopo, mostrando assim as possibilidades práticas de aplicação nas obras de Bécquer. O cronotopo é colocado por Bakhtin como uma categoria que une tempo e espaço em suas formas artisticamente trabalhadas ou assimiladas em diferentes textos e obras literárias. Pode-se dizer que após as novas descobertas da física trazendo os conceitos universais de espaço-tempo, tornou-se fundamental a compreensão desses dois elementos como algo único e inseparável, desse modo a aceção proposta por Bakhtin sobre a questão do cronotopo vai de encontro com as concepções modernas da humanidade: "Bakhtin toma-o emprestado à matemática e à teoria da relatividade de Einstein para exprimir a



indissolubilidade da relação entre o espaço e o tempo, sendo este último definido como a quarta dimensão do primeiro.” (BRAIT, 2018, p.102).

Nas obras de Gustavo Adolfo Bécquer é possível lançar mão desta teoria tendo em vista que na maioria de suas *Leyendas* há a figura do narrador que introduz uma história, havendo frequentemente o deslocamento posterior no tempo para o enredo que será então contado. Na perspectiva do autor este recurso é usado para reafirmar o caráter oral, os aspectos históricos e a cultura popular, mas quando analisamos esta aplicação pelo viés bakhtiniano, torna-se evidente o deslocamento pelos diferentes tempos e espaços da trama como pontos fundamentais.

Na introdução da lenda *O bracelete de ouro* podemos destacar a figura de um narrador sem nome (provavelmente em um tempo presente ao do leitor), transmitindo uma história emblemática e que marca a cidade e a catedral de Toledo. Este narrador se apresenta como cronista verídico que pretende expressar na mesma altura de intensidade os fatos ocorridos, havendo logo após a transposição do tempo para iniciar a narrativa: “Yo, en mi calidad de cronista verídico, no añadiré ni una sola palabra de mi cosecha para caracterizarlos mejor.” (BÉCQUER, 1973, p.115).

Nas lendas becquerianas pode-se frequentemente observar que o autor lança mão de aspectos reais como as histórias tradicionais de seu país ou personagens que de fato tenham existido. Percebemos assim uma evidente correspondência de tempo e espaço entre duas realidades, sendo a do conhecimento histórico e seu diálogo com a ficção: “Figura-se o mundo por meio de cronotopos, que são, pois, uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, que estão em interação mútua.” (FIORIN, 2011, p. 53).

É possível salientar também que a religiosidade surge com grande força nas lendas becquerianas, não raramente trazendo o espaço-tempo da igreja para revelar verdadeiras epifanias para as personagens. Este mesmo percurso pode ser analisado também no enredo de *Mestre Pérez organista de Sevilla* (1861), onde o local sagrado se contrapõe aos demais espaços da cidade para se transformar no elemento propulsor de todo o fio narrativo.

Ao longo desta análise da lenda *O bracelete de ouro* foi possível revelar alguns aspectos fundamentais para os estudos do cronotopo propostos por Bakhtin. É importante lembrar que este exame sobre a relação entre espaço e tempo pode também ser expandido nas mesmas lendas suscitadas ou partir de novos estudos em narrativas deste e de outros autores. Gustavo Adolfo Bécquer deixou um legado cultural altamente



reconhecido até os dias de hoje em seu país e no mundo, seus textos, rimas e lendas servem não apenas como material de análise literária, mas também como importante fonte de pesquisa para a compreensão histórica, artística e cultural da Espanha.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Leyendas/Lendas*. Coleção Orellana. Edição Bilingüe; seleção, estudo introdutório e tradução de Antonio Roberto Esteves (com a colaboração de Néelson A. Kakitani e Edson A. Locoman). Brasília: Consejería de Educación, 2005.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas*. Madrid: J. Perez Del Royo, 1973.
- BRAIT, Beth. (Org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la literatura española. Tomo V - El siglo XIX*. Traducción: Juana Bignozzi. Barcelona: Editorial Ariel, 1995.
- FIORIN, José Luiz, BARROS, Diana Luz Pessoa de. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- LACALLE, Angel. *Historia de la literatura española – Tomo II*. Barcelona: Bosh Casa Editorial, 1951.



AS FILHAS DA CADUCIDADE CONTRA A VIDA DOS HOMENS: DIÁLOGO DELLA MODA E DELLA MORTE DE GIACOMO LEOPARDI

Ana Carolina Menocci¹ (UNESP/Assis)

Gabriela Kvacek Betella² (UNESP/Assis)

RESUMO: Dialogo della Moda e della Morte foi escrito de 15 a 18 de fevereiro de 1824 e publicado no livro *Operette morali* (1992) de Giacomo Leopardi. Na narrativa, a Morte e a Moda iniciam um diálogo logo após se encontrarem. No início a Moda não ganha nenhuma atenção da Morte, que diz que só virá quando bem quiser. Tanto a Morte como a Moda são renovadoras da espécie humana, elas vão por caminhos diferentes, mas no fim desejam chegar ao mesmo objetivo. Se refletirmos um pouco, não pensamos no quanto, realmente, a moda está a renovar as coisas, os hábitos e tudo o que está junto do ser humano. Muitas vezes, nem se percebe que ela acaba por levar-nos a sofrer, a padecer, e em casos menos ocorrentes, até levam os seres humanos à morte.

PALAVRAS-CHAVE: Giacomo Leopardi; Morte; Moda; Renovação.

Entre os seres humanos há meios e meios de renovação da espécie. Ao renovar-se, uns morrem para que haja lugar para o nascimento de outros. Dessa forma, a morte é a única responsável pelo fim dos homens, mas ela precisa de meios para chegar até cumprir o seu objetivo que é sempre o fim.

Recordemos da natureza no *Dialogo della Natura e un islandese*, no qual a Natureza mostra sua verdadeira face, de inimiga do homem, alegando ser esse o único meio para a conservação do mundo. Na narrativa leopardiana que seguiremos, encontramos outro meio de renovação da espécie humana: a Moda.

Dialogo della Moda e della Morte (na tradução, *Diálogo da Moda e da Morte*) foi escrito de 15 a 18 de fevereiro de 1824 e publicado em 1827. Na narrativa, a Morte e a Moda iniciam um diálogo logo após se encontrarem. No início a Moda não ganha nenhuma atenção da Morte, cuja diz que só virá quando bem quiser, mas quando a Moda afirma ser imortal, a Morte usa um verso de Petrarca e afirma que gosta de suas poesias:

MORTE: “Passado é já mais do que o milésimo ano.” depois que se acabaram os tempos dos imortais.

¹ Mestra.

² Professora Doutora FCL Assis – UNESP.



MODA: Também a senhora “petrarqueia” como se fosse um poeta italiano do século XVI ou XVIII?

MORTE: Os versos de Petrarca me são queridos, porque neles encontro o meu Triunfo e porque falam de mim quase em toda parte. Mas enfim, sai daqui. (LEOPARDI, 1996, p.324)³

Usando um verso do soneto Suspiro Gentile, a Morte afirma que já não há imortais e que gosta dos versos de Petrarca, porque enaltecem seu triunfo. Petrarca, poeta italiano, é conhecido por fundar o Humanismo. Ele inspirou a filosofia humanista que chegou à Renascença, uma vez que acreditava no estudo do pensamento e da ação humana. Vejamos alguns versos do soneto XXVI no qual Petrarca exalta a morte:

Se amor não é qual é este sentimento?
Mas se é amor, por Deus, que cousa é a tal?
Se boa por que tem ação mortal?
Se má por que é tão doce o seu tormento?

Se eu ardo por querer por que o lamento?
Se sem querer o lamentar que val?
Ó viva morte, ó deleitoso mal, (grifo nosso)
Tanto podes sem meu consentimento.

No soneto, o jogo de contrastes ajuda a realçar ainda mais a morte que é viva, viva na vida do eu-lírico, que sofre por amor, o mal é deleite e tanto o amor quanto a morte podem muito, mesmo sem o consentimento do eu-lírico.

Na narrativa, a Morte afirma não conhecer e não enxergar a Moda, mas essa afirma tanto conhecer a Morte como diz que elas são irmãs e filhas da Caducidade:

MODA: Sou a Moda, tua irmã.

MORTE: Minha irmã?

MODA: Sim. Não te lembras que nós duas nascemos da Caducidade?

MORTE: Que tenho eu de me lembrar, se sou inimiga da memória?

MODA: Mas eu me lembro muito bem e sei que ambas vivemos continuamente a desfazer e mudar as coisas aqui em baixo, apesar de ires, para isso, por um caminho e eu, por outro. (LEOPARDI, 1996, p.324)⁴

³ Morte. Immortale? Passato è già più che 'l millesim'anno che sono finiti i tempi degl'immortali. Moda. Anche Madama petrarcheggia come fosse un lirico italiano del cinque o dell'ottocento? Morte. Ho care le rime del Petrarca, perché vi trovo il mio Trionfo, e perché parlano di me quasi da per tutto. Ma in somma levamiti d'attorno.

⁴ Moda. Io sono la Moda, tua sorella.

Morte. Mia sorella?

Moda. Sì: non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità?

Morte. Che m'ho a ricordare io che sono nemica capitale della memoria.

Moda. Ma io me ne ricordo bene; e so che l'una e l'altra tiriamo parimente a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù, benché tu vadi a questo effetto per una strada e io per un'altra.



Tanto a Morte como a Moda são renovadoras da espécie humana, como a mesma afirma, elas vão por caminhos diferentes, mas no fim desejam chegar ao mesmo objetivo. Se refletirmos, não pensamos no quanto, realmente, a moda está a renovar as coisas, os hábitos e tudo o que está junto do ser humano. Muitas vezes, nem se percebe que ele acaba por levar-nos a sofrer, a padecer, e em situações menos comuns, até levam os seres humanos à morte. Para mostrar a Morte tudo o que ela faz em seu benefício, começa a citar vários fatos:

[...] Digo que a nossa natureza e hábitos comuns são de renovar continuamente o mundo, mas desde o princípio te concentriste nas pessoas e no sangue; eu me satisfaço, no máximo, com as barbas, com os cabelos, com as roupas, com os utensílios domésticos, com as mansões e coisas que tais. É bem verdade que nunca deixei e ainda faço jogos que se comparam aos teus, como, por exemplo, furar as orelhas, os lábios e rasgar os narizes com insignificâncias que penduro neles; queimar as carnes dos homens com figuras incandescentes que eu mando marcar para efeito estético; deformar a cabeça dos meninos com faixas e outras engenhocas, induzindo, como hábito, a que todos os homens tragam uma figura na cabeça, como na América e na Ásia; estropiar as pessoas com sapatos apertados, sufoca-los e fazer que os olhos saltem com o aperto dos corpetes e um sem número de coisas desse tipo. Aliás, geralmente falando, persuado e constranjo os homens elegantes a suportarem todos os dias mil dificuldades e incômodos, muitas vezes dores e sofrimentos, e, algumas, a morrer gloriosamente pelo amor que me tem. Nem te digo nada das dores de cabeça, dos resfriados, dos defluxos de toda a sorte, das febres diárias, terçãs, quartãs, que os homens ganham por obedecer-me, consentindo em tremer de frio ou sufocar de calor [...], fazerem tudo a meu modo, ainda que seja a detrimento deles. (LEOPARDI, 1996, p. 325)⁵

Como notamos, a Moda está constantemente tempo fazendo os homens de fantoches em suas mãos, entretanto, o pior disso é que os mesmos não se deram conta

⁵ Dico che la nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo, ma tu fino da principio ti gittasti alle persone e al sangue; io mi contento per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali. Ben è vero che io non sono però mancata e non manco di fare parecchi giuochi da paragonare ai tuoi, come verbigrizia sfioracchiare quando orecchi, quando labbra e nasi, e stracciarli colle bazzecole che io v'appicco per li fori; abbruciacchiare le carni degli uomini con istampe roventi che io fo che essi v'improntino per bellezza; sformare le teste dei bambini con fasciature e altri ingegni, mettendo per costume che tutti gli uomini del paese abbiano a portare il capo di una figura, come ho fatto in America e in Asia; storpiare la gente colle calzature snelle; chiuderle il fiato e fare che gli occhi le scoppino dalla strettura dei bustini; e cento altre cose di questo andare. Anzi generalmente parlando, io persuado e costringo tutti gli uomini gentili a sopportare ogni giorno mille fatiche e mille disagi, e spesso dolori e strazi, e qualcuno a morire gloriosamente, per l'amore che mi portano. Io non vo' dire nulla dei mali di capo, delle infreddature, delle flussioni di ogni sorta, delle febbri quotidiane, terzane, quartane, che gli uomini si guadagnano per ubbidirmi, consentendo di tremare dal freddo o affogare dal caldo secondo che io voglio, difendersi le spalle coi panni lani e il petto con quei di tela, e fare di ogni cosa a mio modo ancorché sia con loro danno.



desta façanha e, até hoje ou talvez nunca, venham a perceber isso. Tanto se teme a morte que sem se dar conta, o homem, faz coisas diversas para aproximar-se da mesma.

A Moda, para convencer a “irmã” do quanto elas são próximas, afirma que tudo o que faz é para o bem da Morte e para honrar seu nome. Assim, o que pareceria doar vida ou prazer para a humanidade, segundo tal visão da Moda, leva à debilidade, à promoção do definhamento do prazer – sem que a humanidade se dê conta disso. Nesse diálogo podemos afirmar que Giacomo Leopardi se utiliza de certa dose de imaginação para posicionar a Morte e a Moda frente a frente, conversando.

Para pensar no conceito de imaginação, Campos (1969) reflete que:

A análise das ideias, do homem, do sistema universal dos seres, deve necessariamente recair em grandíssima e principal parte sobre a imaginação [...] A razão tem necessidade da imaginação (...) a insensibilidade mais perfeita da sensibilidade mais viva (...) a geometria e a álgebra da poesia etc. (CAMPOS, 1969, p.191)

Com a imaginação o espírito descobre as mais vivas semelhanças entre as coisas e, assim, é capaz de assemelhar objetos de espécies diferentes fazendo-os encontrar suas relações; relações essas nunca antes imaginadas.

Leopardi, quando coloca a Morte e a Moda frente a frente nesse diálogo, está pensando em trazer muitas reflexões sobre a vida, sobre os costumes e hábitos e sobre o homem moderno, incluindo as suas contradições, formadoras do espírito e dos valores.

A figura da Morte pode ser uma metáfora a respeito do sentimento de eternidade dos italianos, pois assim como a Morte, não enxergam e nem ouvem o que está acontecendo naquele momento em sua nação, presos a um símbolo imutável. Se voltarmos ao texto de Mario Perniola, nos lembraremos que Leopardi vê a sua nação naquele momento como um espetáculo sem sociedade, uma nação que se auto despreza e que possui um profundo desprezo sobre si mesma.

Outra crítica de Leopardi ao homem moderno está no fato de mostrar o poder que tem a Moda sobre todos os humanos, independente da classe social, raça ou etnia. A Moda faz com que os homens usem sapatos apertados, passem frio, furem as orelhas e entre outras coisas que podem causar desconforto e sofrimento. Ainda que pareça fugaz e variável, a Moda está mais presente na vida e atua cruelmente, sem que as pessoas a evitem; enquanto tentam se distanciar ou ignorar a Morte, verdadeira sócia da Moda, segundo a explicação desta.



La Bruyère (1965) reflete sobre a moda e a virtude, as duas são opostas, uma vez que a moda é passageira e a virtude é que permanece no homem:

O homem da moda dura pouco, porque as modas passam; se êle é por acaso homem de mérito, não fica abatido e subsiste ainda por qualquer motivo; igualmente apreciado, torna-se apenas menos apreciado. A virtude tem isso de bom, que é bastar-se a si mesma e saber dispensar admiradores, partidários e protetores; a falta de apoio e de aprovação não somente não a prejudica, como a conserva, a depura e a torna perfeita: quer esteja na moda, quer não esteja mais, continua virtude. (LA BRUYÈRE, 1965, p.174)

A virtude não passa e não depende da moda, se uma pessoa possui virtude, não importa se ela está na moda ou não. A moda faz parte da aparência, enquanto a virtude, da essência. Nesse contraste enxergamos bem a reflexão de Leopardi, o homem está muito mais preocupado com a aparência do que com a essência que é algo nobre.

La Bruyère continua refletindo sobre a Moda e a virtude:

Uma pessoa que está na moda assemelha-se à flor azul que cresce espontaneamente na terra, onde sufoca as espigas, atrasa a colheita e toma o lugar de coisa mais útil; não tem outro preço e outra beleza senão os que provêm de um capricho ligeiro que nasce e morre quase no mesmo instante; hoje ela é disputada e as mulheres com ela se enfeitam, amanhã será desprezada e devolvida ao populacho. Uma pessoa de mérito, ao contrário, é uma flor que não se designa pela cor, mas sim pelo nome, que se cultiva pela sua beleza ou pelo seu perfume, uma das graças da natureza, uma dessas coisas que embelezam o mundo, que e de todos os tempos e de voga antiga e popular; que os nossos pais apreciavam e nós, depois deles, também apreciamos; que a desafeição ou antipatia de alguns não poderia prejudicar. Um lírio, uma rosa. (LA BRUYÈRE, 1965, p.175)

Leopardi, na *operetta*, define seu tempo como "o século da morte". A morte aqui é uma metáfora para a corrupção moral e espiritual do tempo seu tempo segundo o autor, vai pela falta de confiança no progresso. Outra crítica que faz ao seu tempo é aludida na *operetta* quando a Moda coloca que: “[...] muitos se vangloriavam em tornar-se imortais [...] acabei com essa moda de procurar a imortalidade, e mesmo de concedê-la no caso de alguém merecê-la.”. (LEOPARDI, 1996, p.325).

Para Leopardi, os homens do século XIX não só não se preocupam em ganhar a imortalidade com ações memoráveis e gloriosas como também não são capazes de reconhecer aquelas que merecem.

Outro confronto que Leopardi faz ao seu tempo está presente na fala da Moda quando essa diz: “E antigamente, tu não tinhas outras propriedades a não ser cavernas



onde semear ossos e pó no escuro, que são sementes que não brotam; agora tens terrenos ao sol e gente que se move e que anda com seus próprios pés [...]” (LEOPARDI, 1996, p. 325). Nessa sociedade em que vive Leopardi, observa-se aparecendo por trás das massas populares, os protagonistas da sociedade moderna, pois o domínio da morte agora não é mais o mesmo: se há um tempo era limitado aos cemitérios, agora o domínio da morte está em toda parte, porque o mundo já se transformou em um enorme cemitério, e os seres humanos, que são os seus convidados, estão vivos somente em parte, porque perderam o sentido de eternidade.

Na narrativa, nos encontramos também com a crítica de Leopardi em relação à importância que o ser humano atribui à aparência, seja ela nas roupas e sapatos, nas grandes coisas que possuímos e até mesmo na forma como se comportam as pessoas com certos bens. A aparência, tão efêmera, seja porque ficamos velhos ou porque a moda é bastante passageira, tem mais importância no mundo do que as boas ações que desenvolvemos para com as outras pessoas.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo de. Leopardi: teórico da vanguarda. In: _____ *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- LA BRUYÈRE. *Os Caracteres*. Sel., int., trad. e notas de Alcântara Silveira. São Paulo: Editora Cultrix, 1965.
- LEOPARDI, Giacomo. *Operette Morali*. Milão: I Classici Blu, 2004.
- LEOPARDI, Giacomo. *Opúsculos Morais*. Trad. e notas de Vilma de Katinszky Barreto de Souza. São Paulo: Hucitec, 1992.



AS MÚLTIPLAS CONSTRUÇÕES DE SENTIDO A PARTIR DA PAISAGEM EM *LUZ MEDITERRÂNEA*

Natália Cristina Martins de Sá¹ (UEL)

Regina Célia dos Santos Alves²

RESUMO: Este trabalho visa analisar a obra *Luz Mediterrânea*, de Raul de Leoni, pelo viés da figuração da paisagem e sua relevância na construção da estrutura, imagens e sentido em sua poesia. Publicado em 1922, a obra *Luz Mediterrânea*, único livro de Raul de Leoni, encontrou em território moderno – embora não filiado a esta estética - campo ideal para construções poéticas de profundidade formal e em conteúdo, com a formação de imagens em que a paisagem e o eu-lírico imbricam-se na poesia que não deixou-se limitar por tempos e estilos fixos, pré-determinados e modelados, mas encontrou espaço para fixar-se como uma obra única.

PALAVRAS-CHAVE: Raul de Leoni; *Luz Mediterrânea*; Paisagem.

INTRODUÇÃO

Raul de Leoni Ramos é um poeta brasileiro que nasceu em Petrópolis, em 1895 e cursou Direito no Rio de Janeiro. Viajou pela Europa – onde teve influência de arte clássica e renascentista. Teve fácil acesso à diplomacia, servindo no Vaticano e em Montevidéu e posteriormente foi eleito deputado estadual no Rio de Janeiro, mas, tísico, não prosseguiu na carreira política. Morreu prematuramente, aos trinta e um anos de idade, em 1926, em Itaipava, também no Rio de Janeiro. Leoni publicou seu primeiro e único livro, *Luz Mediterrânea*, durante a Semana de Arte Moderna, em 1922. Embora sua obra não se filiasse à nova estética, foi bem aceita e desfrutou de unanimidade crítica por sua profundidade formal e de conteúdo e o escritor fixou-se no panorama da literatura brasileira como um poeta cuja marca foi superada, em seu século de publicação, apenas por Augusto dos Anjos. A unanimidade com que Raul de Leoni foi aceito pela crítica não significa, porém, uma unanimidade de classificação de sua obra – é difícil classificar a poesia de Leoni, encaixá-lo em um período e uma estética -, e ele é visto, com certa relutância, como neoparnasiano.

¹ Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, cursando Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Londrina. Agência de fomento: CAPES.

² Professora Doutora – UEL – Londrina/PR.



Muitos consideram que a poesia de Leoni é clássica e simbolista ao mesmo tempo, com equilíbrio formal e imagens abstratas que sustentam indagações de teor metafísico. O título do livro – Luz mediterrânea – alude à grande admiração do poeta pelas culturas do sul da Europa, iluminadas pela claridade da inteligência grega, refletida na filosofia, na mitologia e na arte em geral. Essa admiração pela Grécia, o gosto pela cultura helênica, somados ao fato de ter escrito a “Ode a um poeta morto”, em homenagem a Olavo Bilac (1865-1918), favorece a tendência, presente na crítica, a considerá-lo um neoparnasiano [...] (MELLO, 2006, p. 60)

Leoni é, assim, visto como neoparnasiano, mas também situa-se a meio caminho entre parnasianos e simbolistas. Sua multiplicidade estética e de conteúdo permite que a obra produzida por ele não se resuma em escola e não se esgote em estilo. A seleção do corpus – que pretende dar conta das poesias “Pórtico”; “Crepuscular”; “Torre Morta do Ocaso”; “Unidade” e “Imaginação” -, portanto, deve-se à relevância que este autor possui no campo literário brasileiro e o fato de sua obra revelar a literatura como uma manifestação para além de épocas e estilos.

A relevância de Raul de Leoni no cenário da poesia brasileira é evidente: a crítica é unânime em tecer elogios à sua obra. Talvez pelo fato de sua produção resumir-se em uma única obra; talvez por sua morte prematura, porém, os estudos acerca de seus poemas não possuem grande amplitude: Leoni é alvo de críticas elogiosas e marca presença em histórias literárias – porém não tanto quanto outros autores que participam do cânone brasileiro. Esperamos, portanto, com esse trabalho, explorar a riqueza de sua obra com a perspectiva de adotar uma postura de abordagem da literatura que considere os elementos em paisagem e figuração. A proposta insere-se na reflexão da literatura em diálogo com outras áreas do conhecimento, à luz das teorias acerca da paisagem de Michel Collot, Raffaele Milani, e Augustin Berque, buscando redimensionar os estudos literários à complexidade que apresentam, para além de modelos pré-concebidos e aparentemente imutáveis.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A paisagem é uma presença marcante na poesia de Raul de Leoni, que, para além de lugar, traz marcas que determinam o sentido em sua construção poética. No



poema "Crepuscular", por exemplo, a ideia de tristeza é construída a partir da relação do homem com a paisagem, cuja expressão é trazida desde a primeira estrofe:

Poente no meu jardim...
O olhar profundo
Alongo sobre as árvores vazias,
Essas em cujo espírito infecundo
Soluçam silenciosas agonias. (LEONI, 2000, p. 84)

A ideia do crepúsculo, o poente, imprime na paisagem os últimos vislumbres de sol durante o dia; um momento em que ainda não há profunda escuridão, mas também não há plena claridade: o momento em que a visão é permitida, mas, devido à pouca luminosidade, são vistas sombras e vultos, e a visão neste momento traz mais uma ideia de medo e solidão do que da segurança que a claridade permite. Este eu-lírico, sob o sol poente, observa seu jardim – paisagem com aspectos naturais, mas modificada pelo homem -, e alonga seu olhar por entre as árvores descritas como vazias: e com a imagem das árvores vazias, é construída, sobre a imagem literal da paisagem que se sugere com estas palavras – árvores desfolhadas, talvez durante o outono ou inverno, em que há ausência de vida em abundância nas caducifólias – a imagem de mais solidão, tristeza, falta de vida, falta de sentido. Esta falta de sentido continua sendo construída nos dois últimos versos desta estrofe, em que as árvores são mostradas como não dotadas de espírito fecundo – remetendo novamente à imagem de árvores durante o outono ou inverno, períodos em que não produzem flores ou frutos, necessários à manutenção da espécie, não apenas para a fecundidade de reprodução, gerando mais árvores, mas uma "fecundidade" que é representada na vida desta árvore com folhagem abundante, flores e frutos. Ao fechar a estrofe com a imagem de que as árvores "soluçam silenciosas agonias", é permitida ao leitor a visualização de uma paisagem hostil, solitária, sem alegria e sem vida, uma paisagem que talvez não represente um crepúsculo triste ao local retratado, mas ao eu-lírico que, ao retratar o local, projeta no espaço seu próprio estado de espírito, e, assim, unindo o local e a lírica, cria uma paisagem que não se limita ao espaço e vai muito além da descrição. A paisagem na poesia de Leoni demonstra-se, assim, aspecto importante em sua obra, de maneira que não é possível dissociar o estudo da obra e da paisagem que se constrói nela - e que a constrói.



Ao trabalhar a paisagem na literatura, deve-se ter em vista as mudanças nas abordagens interdisciplinares acerca de paisagem e as considerações que se podem fazer sobre as implicações desta paisagem na literatura, para além de cenário e pano de fundo, mas como geração de sentido e significações na obra. Além disso, é necessário considerar a paisagem um objeto de pensamento, como explica Berque:

Un pensamiento (sujeito) del paisaje es un pensamiento que tiene por objeto el paisaje. Una reflexión sobre el paisaje. Para que exista tal cosa, hay que ser capaz de representarse el paisaje, es decir, particularmente, de representarlo por medio de una palabra que permita hacer de él un objeto de pensamiento. (BERQUE, 2009, p. 20)

Assim, só é possível refletir sobre a paisagem na literatura ao vê-la como este objeto, que, como os demais aspectos tanto formais quanto temáticos da obra, deve ser considerado e analisado, tomado como fundamental no desenvolvimento da obra e em sua leitura, visto sob a ótica das teorias acerca da paisagem. Sobre estas teorias, Michel Collot considera que:

[...] Por definição, a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece a um olhar de um observador. [...] A noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma paisagem. As teorias da paisagem deram ênfase ora ao primeiro, ora ao último destes componentes, em detrimento do segundo. Por muito tempo, o local foi considerado como modelo que a arte devia imitar, conforme a concepção tradicional de mimesis. Os modernos tenderam a inverter essa hierarquia, insistindo no papel das representações artísticas, que nos fazem achar belos os locais em si próprios diferentes. (COLLOT, 2013, p. 17)

Pensar, assim, a literatura levando em consideração a paisagem implica considerar o local, o olhar e a imagem suscitados. É importante pensar neste olhar sob dois aspectos: o olhar do próprio eu-lírico, que imprimiu na paisagem criada sua visão de mundo e de arte, suas bagagens, seus atravessamentos, o contexto em que escreveu; e o olhar dos leitores que, em seu contexto, com suas visões de mundo e de arte, suas bagagens e seus atravessamentos, no encontro e diálogo com o texto vai completar seus sentidos, preencher suas lacunas e significar sua paisagem. Uma paisagem que



exige um olhar para ser construída, não configurando-se como autônoma, objetiva e imutável, mas que tem na sua subjetividade sua representação, como toda a arte.

O olhar de Raul de Leoni sobre a paisagem envolve, na prática, os três componentes da teoria de Collot. É possível notar um exemplo disto no poema “Pórtico”:

Há no meu ser crepúsculos e auroras,
Todas as seleções do gênio ariano;
E a minha sombra amável e macia Passa na fuga universal das horas,
Colhendo as flores do destino humano
Nos jardins atenienses da Ironia... (LEONI, 2000, p. 65)

É fácil identificar, neste trecho, o local e a paisagem: o local configura-se, fisicamente, como os jardins atenienses – embora estes jardins sejam apenas a imagem do local que o eu-lírico buscar construir, já que o real local em que se constrói a divagação da poesia é no próprio ser do poeta. A paisagem configura-se como expressão de crepúsculos e auroras, um local cheio de flores (não exatamente bonitas ou atraentes, já que fundadas na ironia). Mais difícil é identificar o olhar, que perpassa todo o poema: os crepúsculos e auroras podem, pelo olhar do eu-lírico – que mostra a multiplicidade de seu ser – representar esta heterogeneidade construindo-na imageticamente; as seleções de seu gênio, citadas em seguida, confirmam esta construção imagética; sua sombra, mostrada como “amável e macia” revelam um olhar irônico quase paradoxal – já que sombra comumente não transmite ideias de maciez e amabilidade -, que podem demonstrar um certo paradoxo encontrado na dinamicidade do ser do eu-lírico; e as flores colhidas do destino humano nos jardins atenienses da ironia confirmam este olhar. O jardim ateniense é um jardim bonito, organizado, uma paisagem com toques de natureza e toques de modificação humana. A personalidade do eu-lírico mostra-se múltipla como esta paisagem e como os crepúsculos e as auroras; como a multiplicidade das flores dos jardins atenienses, com sua multiplicidade de cores e transformações, mas, como a ironia apresentada pelo próprio eu-lírico, uma multiplicidade que “passa na fuga universal das horas”, em que a paisagem não é mero pano de fundo, mas traços de seu “gênio ariano”, trazendo sobre sua obra a ideia de ironia pautada na efemeridade – e efemeridade demonstrada em imagem e paisagem. Esta ideia de paisagem vai ao encontro da teoria de Raffaele Milani: “Se trata de um proceso psíquico que unifica la experiencia estética, algo que



se da imediatamente, tanto como acto de la visión y de los sentidos como acto del sentimiento” (MILANI, 2015, p.51)

Alfredo Bosi traz uma visão sobre esta obra tratando das formas e metáfora que também passam pelo sentimento do eu-lírico (inclusive em se tratando do mesmo poema, “Pórtico”):

O mundo das formas em Raul de Leoni não se arma, porém, sobre o puro vazio do estetismo: anima-o com uma contida vibração (que mais sobressai em um temperamento não romântico) diante da vida que passa, ilusória e fugaz, como sombra de desengano a seguir necessariamente a fruição da beleza terrena.

[...]

A luz mediterrânea de Raul de Leoni recortara com nitidez os contornos da paisagem, mas seu crepúsculo abria caminho às sombras da intimidade. (BOSI, 2006, p. 253, 254)

Pautado nestas imagens e na paisagem, Leoni construiu uma obra única e inovadora, e assim trata Bosi de sua obra, na totalidade:

Da poesia de Raul de Leoni ficou a imagem que sugere o nome de seu único livro: *Luz Mediterrânea*. Imagem de um mundo luminoso, apreendido por uma sensibilidade plástica, amante da forma e da cor: na lisa superfície, os aspectos solares da arte helênica e do renascimento italiano; no fundo, um ideal de sereno hedonismo, inspirado em Renan e em Anatole France. (BOSI, 2006, p. 251)

Assim, vendo na obra de Raul de Leoni um novo horizonte de sentido nas imagens de mundo construídas pela paisagem, estas pesquisas e este estudo de análise visaram contribuir com a área de estudos literários, proporcionando novas visões e alargando os horizontes de interpretação dos textos para, assim, ampliar suas possibilidades de leitura polissêmica e os trabalhos com o texto no que tange, além da análise, a característica humanizadora que é própria ao texto literário.

ANÁLISE

“Crepuscular” e “Imaginação” são, ambos, sonetos, forma mais utilizada nos poemas de Raul de Leoni. Os sonetos não constituem, porém, regra no trabalho do autor, que não privilegia métricas, rimas ou o uso de determinadas formas, mas lança



mão de diversos artifícios para que seus poemas não precisem encaixar-se em formatos pré-concebidos para que possuam valor estético e de maneira que esta sua estética harmonize com seu conteúdo gerando a amplitude de sentidos que um poema pode abarcar. Como explana Norma Goldstein:

A métrica é, de certo modo, exterior ao poema. Ao compor, o poeta decide se vai, ou não, obedecer às leis métricas que seriam um suporte ou ponto de apoio. Nada mais que isso.

Graças à criatividade do artista, depois de pronto, o poema tem um ritmo que lhe é próprio.

O ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo de verso escolhido pelo poeta. Ele pode resultar ainda de uma série de efeitos sonoros ou jogo de repetições. O poema reúne o conjunto de recursos que o poeta escolhe e organiza dentro de seu texto. Cada combinação de recursos resulta em novo efeito. (GOLDSTEIN, 1985, p. 05 e 06)

Desta maneira, os poemas de Raul de Leoni como um todo, seguindo ou não leis métrica, possuem um ritmo que auxilia na construção de sentidos do poema – assim como a paisagem.

Retomando o supracitado poema “Crepuscular”, a ideia do crepúsculo imprime na paisagem os últimos vislumbres de sol durante o dia, cheio de sombras e vultos, e é criada a sensação de medo, solidão, tristeza e melancolia:

Poente no meu jardim...
O olhar profundo
Alongo sobre as árvores vazias,
Essas em cujo espírito infecundo
Soluçam silenciosas agonias. (LEONI, 2000, p. 84)

As árvores, mostradas como vazias e não dotadas de espírito fecundo, trazem a ideia de falta de vida, acentuando a melancolia do eu-lírico – que, ao observar seu jardim, apenas é capaz de observar a ausência de vida, de soluços de “silenciosas agonias”, uma paisagem hostil e solitária. Esta sensação da não fecundidade é mantida na segunda estrofe:

Assim estéreis, mansas e sombrias,
Sugerem à emoção em que as circundo
Todas as dolorosas utopias
De todos os filósofos do mundo. (LEONI, 2000, p. 84)

A condição estéril das árvores lhes confere também a característica mansa e sombria, criando o terreno em que se pauta a metáfora que perpassa todo o poema: mais



do que árvores estéreis, mansas e sombrias, traz a imagem de poemas estéreis, mansos e sombrios; ideias estéreis, mansas e sombrias; vidas estéreis, mansas e sombrias. É, assim, projetado no espaço o estado de espírito do eu-lírico – melancólico, infecundo, agoniado -, e, assim, unindo o local e a lírica, é criada a partir da paisagem a metáfora a que a interpretação do poema se abre, não permitindo dissociar o horizonte de sentidos obra e da paisagem que se constrói nela - e que a constrói.

A construção semântico-lexical da obra – trazendo a ideia da melancolia, da infecundidade e de soluços agoniados – abre espaço então à sugestão de que tudo isso remete às dolorosas utopias dos filósofos. É gerado então um paradoxo: a característica da utopia, como lugar ou estado ideal, não é a dor, mas a perfeita harmonia e felicidade. Ao conferir às utopias característica dolorosa, o eu-lírico cria um paradoxo – como o paradoxo da árvore, símbolo da vida e fertilidade, sendo retratada como estéril, infecunda. As utopias retratadas como dolorosas podem sê-lo devido à falta de vida destas ideias – que não conseguem fundamentar-se harmonicamente, que são doloridas devido ao fato de, sempre imaginadas, jamais serem alcançadas; a mesma dor gerada por árvores sem vida, incapazes de gerar algo além de sua existência não perene, fugaz e efêmera. A paisagem não constrói, neste aspecto, mera ambientação, mas o sentido é permeado pela paisagem, a circunda tanto quanto as utopias dolorosas.

Ao trazer a ideia de utopias dos filósofos, uma imagem intertextual é criada: a relação que o poema pode estabelecer com o mito da caverna, de Platão. As mencionadas “utopias dolorosas” dos filósofos podem remeter à utopia de todo um dia saírem da caverna, que seria uma atitude positiva, mas causaria dor – porém é inalcançável. Outro aspecto que remete, de certa forma, a este mito, é a imagem construída desde a primeira estrofe: um ambiente crepuscular, não totalmente escuro, mas que também não é claro – como a caverna do mito, que recebe a luz externa, mas permanece sem claridade suficiente para que se possa desvendar tudo o que se vê. A caverna do mito é, num primeiro momento, como as árvores de que o eu-lírico falar: estéril (já que as ideias e coisas novas não podem nascer em um local em que não se pode ver com clareza - e de onde nem mesmo se almeja sair), mansa (já que a permanência na caverna proporciona uma situação acomodada) e sombria (devido ao breu – tanto da falta de luminosidade quanto da metáfora que isso proporciona: a melancolia e falta de conhecimento).

O poema segue com o eu-lírico afirmando que a sugestão das utopias dos filósofos terem um destino semelhante ao das árvores estéreis: “Sugerem... Seus



destinos são vizinhos: / Ambas, não dando frutos, abrem ninhos / Ao viandante exânime que as olhe.” (LEONI, 2000, p. 84). Estes destinos vizinhos das utopias dos filósofos e das árvores que não dão frutos, abriria espaço a um lugar de repouso ao viajante desfalecido. Assim, este “ninho” - a imagem originalmente de algo seguro, acolhedor e acolhedor – adquire a imagem de um lugar que abrigará algo sem vida, servirá como um leito para enfermos, ou ainda um túmulo. A última estrofe do soneto corrobora esta imagem e explana a quem serviria este lugar de repouso: “Ninhos, onde vencida de fadiga, / A alma ingênua dos pássaros se abriga / E a tristeza dos homens se recolhe...” (LEONI, 2000, p. 84). O ninho abrigaria a alma ingênua dos pássaros (que não saberiam ser esta árvore incapaz de gerar vida, e portanto buscariam abrigo nela) e a tristeza dos homens (que, seguindo a metáfora da ingenuidade dos pássaros, não saberiam ser suas utopias incapazes de um dia tornar-se reais, e, assim, buscariam abrigo nelas).

Assim, o eu-lírico não cria a paisagem para ambientar o poema ou para conferir-lhe um contexto, mas é a própria paisagem que cria os sentidos do poema, imprimindo a ele tons melancólicos e escuros e conduzindo o leitor à formação de diversas imagens que lhe permitem inferir as metáforas e realizar a interpretação do soneto. E, como explora Rafaelle Milani, essa paisagem faz-se sentir “tanto como acto de la visión y de los sentidos como acto del sentimiento” (MILANI, 2015, p.51), já que no jardim crepuscular com árvores estéreis o poeta viu, para além das árvores, a ingenuidade dos pássaros, a utopia dos filósofos e a tristeza dos homens. A paisagem no poema pouco a pouco cria um terreno propício ao refúgio que os pássaros buscam em árvores e que os homens buscam em suas utopias – e abre espaço à reflexão acerca da necessidade humana de buscar estes refúgios.

Reflexão parecida ocorre no poema “Imaginação”, em que a paisagem se pinta de maneira mais discreta do que no poema “Crepuscular”.

Scherazade do espírito, que rendas
Num fio ideal de verossimilhança
O Símbolo e a Ilusão, únicas prendas
Que nos vieram dos deuses como herança!

Transformando em alhambras nossas tendas,
Na tua voz o nosso olhar alcança
As Mil e uma Noites da Esperança
E a esfera azul dos sonhos e das lendas!



Quando o despeito da Realidade
Nos fere, és quem de novo nos persuade,
Com teu consolo que nem sempre engana,

Porque, na tua esplêndida eloquência,
És o sexto sentido da Existência
E a memória divina da alma humana! (LEONI, 2000, p. 94)

Ao iniciar o poema invocando Scherazade, a narradora de contos árabes das “Mil e Uma Noites”, o eu-lírico dá ao leitor uma noção do tema de que tratará o soneto: a partir do conhecimento prévio da intertextualidade estabelecida, a invocação a esta dama conduz o leitor à inferência de que o poema levará o leitor a reflexões sobre a ficção, as histórias contadas e às lendas – em suma, à imaginação, como sugere o próprio título do poema. Pode-se inferir que esta “Scherazade do espírito” trazida pelo poema seja a capacidade, o espírito, a vontade de contar e ouvir histórias, de inventá-las, imaginá-las, apreciá-las e a elas recorrer. Ao tratar do “Símbolo” e da “Ilusão” utilizando letras maiúsculas ao iniciar as palavras, o eu-lírico lança mão do uso de elementos da língua para conferir a essas palavras nova importância:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos [...]. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado [...] (BAKHTIN, 2011, p. 261 e 262)

O emprego da língua então, neste poema, confere uma característica simbólica às palavras “Símbolo” e “Ilusão” (praticamente como se o desejo do eu-lírico fosse transformar os substantivos comuns em próprios), atribuindo-lhes valor maior do que aparentemente demonstram, como elementos indispensáveis ao espírito de Scherazade e à vida humana, como substantivos que não podem ser banais, visto como comuns, mas que merecem destaque e reconhecimento de sua importância: já que o símbolo permite a criação de história em algo a que se pautar e a ilusão permite o envolvimento a estas histórias que não são reais. Ao pedir que a Scherazade do espírito renda em um fio de verossimilhança o “Símbolo e a Ilusão, únicas prendas / Que nos vieram dos deuses como herança!” (LEONI, 2000, p. 94), o eu-lírico acentua a ideia da contação de histórias fictícias (mas que convencem e provocam interesse, pela verossimilhança) e



acentua também a importância já conferida ao símbolo e a ilusão ao mostrá-las como herança dos deuses.

Na segunda estrofe se dá a única criação explícita de uma paisagem neste poema – e a criação em torno da qual toda a poesia se desenrola:

Transformando em alhambras nossas tendas,
Na tua voz o nosso olhar alcança
As Mil e uma Noites da Esperança
E a esfera azul dos sonhos e das lendas! (LEONI, 2000, p. 94)

Ao sugerir transformar em alhambras as tendas, o eu-lírico (novamente a partir da intertextualidade com “As Mil e Uma Noites”) constrói a imagem das fortalezas árabes e do castelo em que Scherazade contava histórias ao rei que a desposara. Esta imagem, além de estabelecer a intertextualidade necessária à compreensão do poema, guia o leitor à imaginação do cenário árabe em que se desenrola a obra de que trata o eu-lírico, permitindo que o leitor se ponha neste local e sinta-se convidado a imaginar como seria a voz que narrasse estas histórias e como seriam estas “Mil e Uma Noites”. Esta voz também permitiria que o olhar alcançasse “As Mil e uma Noites da Esperança”, em uma combinação sinestésica da audição e visão que demonstra uma paisagem construída a partir do contar, a partir da partilha de um imaginário, que permite que se vislumbre algo que apenas é descrito, e, para além disso, a esperança que essas mil e uma noites representaram a Scherazade. De acordo com Bakhtin (2011), o excedente da visão de um homem está condicionado a seu lugar no mundo. A criação de uma paisagem sinestésica por este homem a partir da imaginação que as histórias da dama de “Mil e Uma Noites” desperta, então, relaciona-se à importância que este homem confere à ficção: ela representa a Scherazade a fuga da morte, a permanência de uma vida assegurada pela ficção (e a partir da imagem criada pela voz da narradora, que permite que se visualize a esperança, novamente há a possibilidade de reflexão sobre o sentimento humano no geral de uma vida que é melhor pela ficção; seja esta ficção uma fuga, seja um refúgio). Esta imagem também permite ao eu-lírico visualizar “a esfera azul dos sonhos e das lendas!”, aproximando os sonhos das lendas e conferindo-lhes o mesmo nível de idealização e ficcionalidade, sendo ambos refúgios aos homens, acordados ou adormecidos.



Enquanto os elementos semânticos e a intertextualidade apresentam os contornos de sentido do poema a partir de sua representação na paisagem, o ritmo do poema faz-se também fonte de sentido:

Como o ritmo faz parte da vida de qualquer pessoa, sua presença no tecido do poema pode ser facilmente percebida por um leitor atento, que é, ao mesmo tempo, um ouvinte. A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto. Mas se o leitor passar da percepção superficial para a análise cuidadosa do ritmo do poema, é provável que descubra novos significados no texto [...] (GOLDSTEIN, 1985, p. 02)

O poema “Imaginação”, sendo um soneto decassílabo, mantém uma regularidade e constância que recorda as formas clássicas de narrar histórias, além de possuir, nas duas primeiras estrofes, uma cadência doce que põe, efetivamente, o leitor neste cenário de ficção e de sonhos – da imaginação e da esperança. Ocorre uma quebra nesta idealização, porém, quando, na terceira estrofe, são trazidos vislumbres da realidade: “Quando o despeito da Realidade / Nos fere, és quem de novo nos persuade, / Com teu consolo que nem sempre engana [...]” (LEONI, 2000, p. 94). A “Realidade”, trazida tal como “Símbolo” e “Ilusão” com inicial maiúscula, tem a si conferida também uma importância relevante, porém com uma conotação de maldade: sendo grande o suficiente a ponto de ser capaz de ferir o ser humano – sendo a imaginação e a ficção seu refúgio. Neste aspecto, pode-se notar uma reflexão parecida à reflexão que pode ser levantada pelo poema “Crepuscular”, já que este soneto também trata da fuga e do refúgio diante da realidade, ao vislumbrar a dor das utopias. Assim, com esta afronta da realidade ao homem, é a imaginação, a ficção, esta “Scherazade do espírito” que é capaz de consolá-lo (assim como Scherazade consolava-se ao contar histórias ao rei – e novamente há a construção de sentidos a partir da intertextualidade e da imagem provocada pelo poema de uma paisagem que é campo a esta contação de histórias). Por fim, este consolo provocado pela ficção é mostrado como um consolo que não necessariamente engana “Porque, na tua esplêndida eloquência, / És o sexto sentido da Existência / E a memória divina da alma humana!” (LEONI, 2000, p. 94), ressaltando a questão de que verossimilhança não é enganação e que a eloquência da imaginação é o sexto sentido da “Existência” (palavra que também adquire o simbolismo da inicial maiúscula conferindo-lhe importância), tratando a ficção como algo natural ao homem,



e, sendo a “memória divina da alma humana”, recordando a ideia trazida na primeira estrofe de que os elementos necessários à ficção são herança dos deuses aos humanos e elevando a imaginação a um patamar divino – evocando um cenário onírico e ideal e abrindo espaço novamente à reflexão da necessidade da ficção à existência humana para suportar a realidade. Toda esta reflexão – e os sentidos do poema no geral – são permeados pela paisagem que, criada a partir do ponto de vista do eu-lírico, insere o leitor em sua subjetividade e lhe reclama uma postura ativa diante do que ele pode visualizar.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BERQUE, Augustin. *Paisagem-marca, paisagem-matiz: elementos da problemática para uma geografia cultural*. Trad. de Ednês M. V. Ferreira e Anne-Marie M. Oliveira. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDHAL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.
- BERQUE, Augustin. *La pensée paysagère*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- COLLOT, Michel. *Paysage et poésie: Du romantisme à nos jours*. Paris: Librairie José Corti, 2005.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a paisagem. In: NEGREIROS, Carmem, LEMOS, Masé e ALVES, Ida Maria (orgs.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEONI, Raul de. *Luz Mediterrânea*. Rio de Janeiro: Copyright Topbooks, 2000.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *A posição de Raul de Leoni na história da lírica moderna brasileira*. In: Letras de Hoje. Porto Alegre. v. 41, nº 4, p. 58-71, dezembro, 2006. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/654/477>>. Acesso em: 25 jun.2016.
- MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.



BUFFALO CASTLE: O ESBOÇO DO LIVRO-JOGO E SUAS RESSONÂNCIAS

Pedro Panhoca da Silva¹(UNESP)

RESUMO: Propõe-se discorrer sobre a relevância que a obra *Buffalo Castle* (1976) possui dentro do panorama do livro-jogo mundial. Essa pioneira obra no estilo "aventura solo", idealizada por Steve Mcallister e de autoria de Rick Loomis, apresenta ao leitor um enredo interativo, aliada ao sistema de regras do RPG *Tunnels & Trolls* (1975), e pode ser considerada como o "esboço" do livro-jogo - tipo de RPG voltado a jogadores "solitários" no qual o livro é o narrador e o leitor/jogador é representado no enredo pelo próprio protagonista, responsável pelas próprias escolhas intuitivas a fim de que a trama se prossiga. Sua influência nos universos dos livros e dos jogos rendeu importantes obras como sua sucessora série de aventuras solo *The Fantasy Trip* (1978 - 1982), o pioneiro livro-jogo *The Warlock of Firetop Mountain* (1982), além de dezenas de publicações de aventuras solo em revistas de RPG.

PALAVRAS-CHAVE: Aventura solo; Livros-jogos; RPG; Literatura interativa

INTRODUÇÃO

Livros interativos derivados do RPG nunca foram o foco dos estudos acadêmicos. Porém, com o recente interesse em se estudar séries importantes para a história da leitura – como as séries *Harry Potter* e *Game of Thrones* – é possível pensar em se analisar esse tipo de literatura, que em seu tempo foi fenômeno de vendas entre seu público leitor/consumidor.

Ficções interativas e livros-jogo foram séries de sucesso nas décadas de 70, 80 e 90. Mesmo não tendo conhecido tamanha fama, os livretos de aventuras solo mostram-se importantes textos a ser estudados por terem sido elemento crucial de transição da ficção interativa para o livro-jogo. Sua obra manifestação – *Buffalo Castle* (1976) – foi fruto de um experimentalismo da época por seu autor e muito inspirou obras de sua época. Por isso, merece ser classificada como um “esboço” para a criação do livro-jogo.

Buffalo Castle foi o primeiro livreto-jogo do mundo. Ele é referente ao RPG *Tunnels & Trolls*, RPG-modelo baseado no pioneiro *Dungeons & Dragons*. Ken St. Andre acreditava que poderia melhorar o primeiro RPG do mundo e apresentou sua criação à Flying Buffalo, companhia de *games* famosa por seus jogos no estilo *Play-By-Mail*. Em junho de 1975 *Tunnels and Trolls* foi oficialmente lançado, esgotando as

¹ Mestrando, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Americana/SP, CAPES/PROPG



primeiras centenas de cópias rapidamente, porém não agradou tanto o público por ter sido considerado uma mimetização do *Dungeons & Dragons*. Outro fator que caiu em desgosto foi o uso do humor, o que na época era inaceitável para o RPG, pois tirava a seriedade característica de uma partida de *Dungeons & Dragons*.

Put some adventure into your life
with
TUNNELS & TROLLS

If you're just getting into Fantasy Role-Playing – if you want to try something different – or especially if you'd like an easy option to play solitaire FRP – you'll really want to look into **Tunnels & Trolls**.

Reviewers are raving about T&T's speed and ease of play. We're the second-oldest FRP game system around – and the new 5th Edition of the rules is completely revised and re-edited. Best of all, the complete rulebook is only \$3.00 – it's 96 pages, typeset and perfect-bound, and contains everything you'll need to know to play, in clear, easy-to-understand text.

We also produce a complete line of solitaire adventures – and our own fantasy and gaming magazine, *Sorcerer's Apprentice*. **Write for our free catalog!**

Tunnels & Trolls is found at better book and hobby stores. Or, to order direct, send \$3.00 US funds to:
Flying Buffalo inc.
P.O. Box 1487-D
Scottsdale, AZ 85252
(US include \$04 shipping & handling; foreign include \$1)
Tell them you saw it in The Dragon

ADVENTURE GAMEBOOKS

America's premier solo role-playing system is now available in paperback from Corgi.

TUNNELS AND TROLLS
THE COMPLETE FANTASY GAME

COMING SOON

New "Two-In-One" formats with an abridged rules system in each book!
Full Tunnels and Trolls Rule Book also available.
Five books out now. More to come throughout 1986.

SPECIAL INTRODUCTORY OFFER
Tunnels and Trolls Rule Book and the bestselling adventure, *City of Terrors*, for only \$3.95 while stocks last!

T&T

Fig. 1 e 2: duas propagandas de *Tunnels & Trolls*
Fontes: *Dragon Magazine*, Lake Geneva, jun, n.38, 1980 e *Warlock*, Londres/Inglaterra, fev/mar, n.8, 1986 (p.49 e 9, respectivamente)

Steve McAllister, amigo pessoal de Rick Loomis, sugeriu-lhe criar um livro de aventura em estilo *dungeon* (missão secundária recorrente em partidas de RPG) o qual permitisse que o jogador avançasse e retrocedesse nas páginas e caixas de texto correspondentes de acordo com suas escolhas. Com essa ideia surgiu *Buffalo Castle* – o primeiro protótipo do livro-jogo conhecido até então. Além disso, o livreto criado também servia como uma iniciação do leitor ao RPG *Tunnels and Trolls*, a fim de familiarizá-lo com esse RPG (KATZ, 2012, p. 81, tradução nossa).

OBJETIVOS

Devido à falta de um estudo panorâmico, torna-se difícil situar a obra *Buffalo Castle* na História do livro-jogo. Portanto, atribui-se a ela o papel de elemento de transição entre a Ficção interativa e o Livro-jogo (consolidado), funcionando a Aventura-solo como um



livro-jogo em formação. Segundo Antonio Candido, assim como a delimitação de cânones literários, essa dificuldade em se classificar onde começa e termina algo ocorre porque

Em fases iniciais, é frequente não encontrarmos esta organização, dada a imaturidade do meio, que dificulta a formação de grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras. Isto não impede que surjam obras de valor, - seja por força da inspiração individual, seja pela influência de outras literaturas. Mas elas não são representativas de um sistema, significando quanto muito o seu esboço. (CANDIDO, 2006, p.26)

Mesmo que Ken St. Andre, criador do segundo RPG mais antigo do mundo – o *Tunnels and Trolls* -, considera Rick Loomis, autor de *Buffalo Castle* (1976), como o primeiro autor de livros-jogo do mundo. St. Andre alega que *Tunnels & Trolls* foi cronologicamente lançado antes de *Fighting Fantasy* (1982), considerado por parte da mídia como a primeira série de livros-jogo. Porém, o vocábulo *gamebook* (livro-jogo, em inglês), ainda não havia sido usado em 1976, ano de publicação de *Buffalo Castle*. Portanto, Loomis pode ter sido o primeiro autor de uma aventura-solo, e St. Andre o idealizador das *solo play*, *solitaire play*, *solo dungeon*, *solo adventure*, *solo quest*, *solitaire adventure*, dentre muitas outras variantes do jogo de “RPG solitário” dependente de livros extras. Tal argumento pode ser confirmado logo em seu primeiro parágrafo da obra: “BUFFALO CASTLE é a primeira de uma série de *missões solitárias*² para jogadores de *Tunnels & Trolls*” (LOOMIS, 1978, p.1, tradução e grifos nossos).

Jonathan Green, escritor de livros-jogo, considera a série *Fighting Fantasy* como o ponto de partida desse gênero textual, pois

Embora a ficção interativa tenha surgido antes da publicação de *The Warlock of Firetop Mountain* [livro-jogo que dá início à série *Fighting Fantasy*], experimentada desde a década de 1940, nunca houve até então algo um livro-jogo de fato. Nos EUA, o sistema de RPG *Tunnels e Trolls*, desenvolvido por Ken St Andre, publicou aventuras-solo começadas com *Buffalo Castle*, escrito por Rick Loomis, em 1976, mas esses eram suplemento-solo de RPG em vez de livros reais. A série *Choose Your Own Adventure*, de Edward Packard [1931 -] e R A Montgomery [1936 - 2014] apareceu na mesma época e, embora fossem livros, eles não possuíam regras de jogo. Foi a *Fighting*

² Tomamos a liberdade de traduzir *dungeons* (“masmorras”) para missões, já que é comum, numa partida de RPG, haver missões paralelas ao enredo principal (também conhecidas como *side quests*), e essas normalmente acontecem em cavernas, calabouços ou masmorras sombrias.



Fantasy que criou o gênero do livro-jogo, passando a popularizá-lo no Reino Unido e arredores, e seu sucesso foi certamente responsável pelo excesso de imitações (muitos deles terrivelmente inferiores em qualidade), que outros editores se apressaram depois de perceberem o nível de sucesso que os livros da Puffin estavam desfrutando com o novo formato (GREEN, 2014, p. 16, tradução, grifos e comentários nossos).

Essa dependência de manuais extras é constatada no próprio livreto de *Buffalo Castle*: “[...] Você vai precisar de um exemplar do livro de regras de *Tunnels & Trolls* (US\$ 4,00 comprado diretamente da editora Flying Buffalo), alguns dados convencionais e muitas folhas de papel e lápis” (LOOMIS, 1978, p.1, tradução e grifos nossos, comentários do autor), ou seja, *Buffalo Castle*, apesar de idealizar um design autossuficiente, paradoxalmente obriga o leitor a ter em mãos um segundo livro para consultas a regras de jogo, tornando-o muito mais próximo de um RPG tradicional do que um livro-jogo.

Ian Livingstone, co-criador da série de livros-jogo *Fighting Fantasy* - em seu livro *Dicing with dragons: an introduction to role playing games* (1983) faz comentários teóricos sobre o RPG, jogo que já havia surgido há 10 anos na época, mas que ainda necessitava de mais público. Neles estão incluídos vários exemplos de jogos que considera relevantes para um iniciante no meio, e cita *Tunnels and Trolls* e seus livreto de aventuras-solo como importantes e inovadores sistema de RPG.

Buffalo Castle nada mais era do que “[...] uma aventura de calabouço³ clássica em que o jogador exploraria um castelo cheio de monstros estranhos e tentaria pegar algum tesouro; o livro seria seus olhos e ouvidos em vez de um narrador” (LLOYD, 2012, p. 84, tradução nossa). A confirmação desse argumento é que o livreto traz em sua introdução mais instruções de jogo do que enredo propriamente dito. Apenas inicia-se esse no último parágrafo:

Aqui vamos nós: você está em frente a um castelo grande e sombrio, com três grandes portas de madeira. Se você optar por entrar na porta esquerda, vá para 4A. Se você deseja ir à porta central, vá para 8A. Se você deseja entrar pela porta direita, vire para 12A” (LOOMIS, 1978, p.1, tradução nossa).

Esse livreto, por sua vez, possui seus trunfos. Um de seus diferenciais sobre os demais jogos de seu tempo é justamente o alvo das críticas negativas de sua época: o

³ *Dungeon crawl* é um termo corriqueiro entre jogadores de RPG e normalmente fica mantido no original (inglês).



uso do humor. Por meio dele desfaz-se a formalidade e o rigor do jogo, elementos que podem afetar a diversão do leitor. O humor cria também uma relação de maior intimidade entre livro/narrador e leitor, deixando-o mais à vontade e aproximando-o do padrão editorial e familiarização com os outros jogos da editora. Valoriza-se mais o deleite lúdico do que a memorização de regras complexas, que podem prejudicar o objetivo final do consumidor. Dessa forma, democratiza-se a aventura-solo. Esse artifício foi explorado tanto nos textos verbais como nos textos não verbais:

24 B

You find a bottle of magic aspirin; when you eat one your constitution is put back up to maximum without going out of the dungeon. There are three aspirins in the bottle. They are worth 50 gold pieces each if you sell them. Now go to 2A.



Fig. 3: imagem de uma garrafa de aspirina. Em seu rótulo está escrito “Corporação *Buffalo Castle* / Marca de *Aspirin* / (imagem de uma mão apontando para a direita) tomar somente [ilegível]”.

Fonte: LOOMIS, Rick. *Buffalo Castle*. 2.ed. Arizona: Flying Buffalo, 1978. 29p. (p. 24, tradução, grifos e comentários nossos).

O humor é encontrado na imagem pelo fato de a aventura ser ambientada num cenário de fantasia ao estilo *Sword & Sorcery* (fantasia medieval, a temática mais utilizada em partidas em RPGs) e o leitor poder encontrar uma embalagem contendo aspirinas, medicamento pertencente ao mundo cotidiano, quando o mais verossímil seria encontrar itens mágicos ou misteriosos. Além disso, na leitura do rótulo percebe-se a sigla *Buffalo Castle Inc.*, como se o fabricante fosse uma grande corporação. Outra possibilidade poderia ser a pretensão da Flying Buffalo em se tornar a grande referência na indústria dos jogos, a qual seria iniciada pelo livreto *Buffalo Castle*.

Suas ilustrações são encontradas feitas em preto e branco, mas bem abaixo do padrão de qualidade da época:

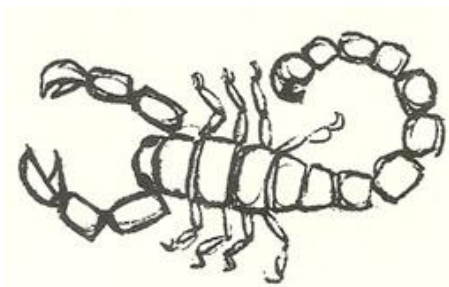


Fig. 4 e 5: imagem de Escorpião e imagem de capa do *Dungeons & Dragons*, 1ª ed, respectivamente

Fontes: LOOMIS, Rick. *Buffalo Castle*. 2.ed. Arizona: Flying Buffalo, 1978. 29p. (p.5) e [https://en.wikipedia.org/wiki/Dungeons_%26_Dragons_\(1974\)#/media/File:D%26d_Box1st.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dungeons_%26_Dragons_(1974)#/media/File:D%26d_Box1st.jpg), respectivamente

Em *Buffalo Castle*, também, inexistem ilustrações de cenas de ação, como encontradas em *Dungeons and Dragons*:



Fig. 6 e 7: imagens internas de *Dungeons and Dragons*

Fontes: <https://www.pinterest.com/pin/84864774202722935/>, para ambas

O amadorismo empregado no trabalho editorial pode ser encontrado em correções feitas à mão no próprio livro, algo impensável para a seriedade que o *Dungeons and Dragons* – seu antecessor - “pregava” no mundo do RPG:



5 C

Make your saving roll. If you fail, go to 23CA. If you are successful, you may go north (go to 16C) or south (go to 7C).

5 D

You walked down a short corridor which comes to a sudden end. Make your saving roll. If you are successful, go to 20D. If you are unsuccessful, go to 14C.

5 E

You are in a corridor which goes north and south. If you wish to go north, go to 28E. If you wish to go south, go to 24D. If you wish to go through the door on the east wall, go to 23E.

Fig. 8: correções feitas à mão. Não se sabe ao certo quem as fez (os quadrados vermelhos usados para destacar as correções manuais são de minha autoria)

Fonte: LOOMIS, Rick. *Buffalo Castle*. 2.ed. Arizona: Flying Buffalo, 1978. 29p. (p.5), marcações em vermelho de nossa autoria

Dessa forma, tanto *Buffalo Castle* como os livretos seguintes produzidos sob a franquia de *Tunnels and Trolls* abriram as portas para essa literatura em potencial, aprimorada por Steve Jackson (US) em sua série de livretos de aventura-solo *The Fantasy Trip*. Joe Dever, autor da bem-sucedida série de livros-jogo *Lone Wolf*, relata que, entre muitas inspirações que tivera, seu contato com os textos-jogo de *Tunnels and Trolls* foram seu primeiro contato com algo desse gênero e uma das fontes de inspiração para a criação de seus próprios livros-jogo⁴. *Buffalo Castle* também inspirou a primeira aventura-solo publicada num periódico – *Kingmaker* -, na edição de estreia da revista *Sorcerer's Apprentice* (1978), inovação pertencente também à Flying Buffalo.

Ian Livingstone e Steve Jackson (UK) – patronos do livro-jogo - decidiram criar um livro que fosse também um jogo, suficiente para um único jogador. Inspirados pela série de ficção interativa *Choose Your Own Adventure* e pelo RPG *Tunnels and Trolls* criaram *The Magic Quest*, uma curta aventura destinada a demonstrar o estilo de narrativa-jogo (KATZ, 2012), o que resultou na criação de *The Warlock of the Firetop Mountain* (1982), o primeiro livro-jogo do mundo.

⁴ Informação obtida de https://web.archive.org/web/20110719060247/http://www.mantikore-verlag.de/forum/index.php?thema_id=59.



METODOLOGIA

A própria definição sobre que texto é ficção interativa, aventura solo ou livro-jogo é, por si só, discutível, devido à ausência de estudos mais profundos sobre o tema. Podem-se tomar como parâmetros o confronto de pontos de vistas sobre o que seria um livro-jogo. Demian Katz, administrador do maior banco de dados mundial sobre livros-jogo (e materiais relacionado a eles), afirma que qualquer livro em que o leitor participe ativamente da narrativa, influenciando na escolha de como sua estória seguirá, pode ser classificado como um livro-jogo. Dessa forma, Katz inclui na categoria de livro-jogo obras como os *Combat Books* – como *Lost Worlds*, série de livros desprovidos de enredo cujo intuito é simular uma luta entre dois personagens (representados por um par de livros “lidos” por dois leitores), com seus leitores escolhendo determinadas páginas para atacarem ou esquivarem dos golpes do oponente, algo muito semelhante aos jogos de luta dos videogames, -, ficções interativas como a série *Choose Your Own Adventure* – narrativa não sequencial, mas desprovidos de elementos de RPG (fichas de personagem, rolamento de dados, sistema de regras, aleatoriedade, etc), muito semelhante à obra *Rayuela* (1963) -, aventuras-solo como as do estilo *Tunnels and Trolls* e *The Fantasy Trip* (livretos dependentes de manuais auxiliares para que o leitor conheça as regras de jogo e consiga prosseguir na narrativa) e os livros no estilo *Fighting Fantasy*, que funcionam como um RPG a ser apreciado não em grupo, mas entre leitor e livro, contendo elementos narrativos interativos e seu próprio sistema de regras de RPG. (KATZ, 1998-2018). Maria Angélica Alves, doutora em Literatura cuja tese sobre “brincadeiras infantis” também enfoca os livros-jogos, vai de acordo com o posicionamento de Katz ao “misturar”, de forma indistinta, em seu corpus de pesquisa obras de leitura não sequencial ausentes e detentoras de regras de RPG:

Nos livros-jogos solo [é assim que a autora os nomeia], criados a partir da década de 70, o leitor mantém uma relação interativa, assumindo diferentes papéis, desde leitor a co-autor e personagem das aventuras narradas. Nestes livros, a noção de abertura à participação do leitor, prevista no universo ficcional, é flagrante. O leitor deve optar, continuamente, por uma das soluções apresentadas pelo narrador, a fim de dar continuidade à história. Sua intervenção é, portanto, direta e essencial para o desenvolvimento da sequência narrativa. A todo momento, o leitor é levado a fazer previsões, o que, para ele, resulta num processo lúdico, bastante prazeroso. (ALVES, 1997, p. 7, comentários nossos)



Já Lawrence Schick, designer e criador de *games* do estilo RPG, usa sua teoria da “narrativa interativa quantificada” como argumento, considerando como RPGs os livretos de aventuras solo (do estilo de *Tunnels & Trolls/The Fantasy Trip*) e séries de “RPG solitários” como a *Fighting Fantasy*. Portanto, para um texto ser considerado “livro-jogo” deve ser, obrigatoriamente um RPG também. Dessa forma, não seriam RPGs as ficções interativas e os *Combat books*. Schick apenas diferencia “aventura-solo” de “livro-jogo” pelo fato de a publicação ser oficializada em formato de livro, e não livreto. Nessa lógica, uma narrativa-jogo lançada numa revista seria uma “aventura-solo”, mas lançada em formato de livro passaria a ser um “livro-jogo”. Por isso o posicionamento de Green quanto ao que é um livro-jogo é complemento fundamental para o embasamento em Schick.

Sendo ou não livro-jogo, de qualquer forma, a aventura-solo (ou o livro-jogo) trata-se de um híbrido de livro (possuem páginas, encadernação, título, capa, contracapa, lombada, prefixo técnico, entre outras características, assim como podem excluir alguns componentes físicos quando lançados em outras mídias, como *ebooks*, aplicativos para *smartphones* ou leitores digitais, por exemplo) e também um jogo, pois “[...] assenta indubitavelmente no prazer de vencer o obstáculo, mas um obstáculo arbitrário, quase fictício, feito à medida do jogador e por ele aceite” (CAILLOIS, 1990, p. 18) através do uso de rolamento de dados e anotações em fichas. Porém, foi escolhido o ponto de vista de Schick como o melhor para se impor limites no (ainda) inédito paronama histórico do livro-jogo a fim de melhor situar a obra *Buffalo Castle* nesse contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buffalo Castle, mesmo não tendo sido fenômeno de vendas em seu tempo, tem papel fundamental na história dos livros interativos por ser um dos elementos que originam o livro-jogo. Essa obra não possui esse caráter pioneiro de livro-jogo pelo fato de não ser livro (e sim *livreto*) e não oferecer ao leitor um jogo completo, pois o faz depender de manuais externos de regras, quando a ideia do livro-jogo é ser autossuficiente para seu leitor. Porém, *Buffalo Castle* apresenta seus méritos em revolucionar o mercado dos games de sua época, além de ter exercido importante papel na criação do livro-jogo consolidado.



Por se tratar de um gênero que (ainda) transmite certa novidade ao público, a criação de um “panorama histórico do livro-jogo” poderia muito a contribuir para a futura pesquisa do livro-jogo, pois “cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras” (CANDIDO, 2006, p.11). Enquanto ele não é feito, considera-se a obra *Buffalo Castle* como a ponte entre a Ficção interativa e o Livro-jogo, pois ajudou a consolidar esse novo modelo híbrido ao mesmo tempo que serviu de inspiração para suas séries fundadoras.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Angélica. *Tudo o que o seu mestre mandar: a figuração do narrador e do leitor nos textos interativos*. 1997. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- KATZ, Demian. *Frequently asked questions*. In: DEMIAN KATZ’S GAMEBOOKS. [1998-2018]. Disponível em: <http://www.gamebooks.org/show_faqs.php> Acesso em 04 out 2017.
- _____. The History and Development of Gamebooks. *Fighting Fantazine*, n.10, p. 78-83, dez, 2012.
- LLOYD, Stuart. Sometimes, Two Dice, a Pencil and an Eraser are NOT All You Need. *Fighting Fantazine*, n.10, p. 84-87, dez, 2012.
- LOOMIS, Rick. *Buffalo Castle*. 2.ed. Arizona: Flying Buffalo, 1978.
- SCHICK, Lawrence. *Heroic Worlds: A History and Guide to Role-Playing Game*. Buffalo: Prometheus Books, 1991.



CÉSAR AIRA: ESTRATÉGIAS DE CONSTRUÇÃO DE UM EX-CÂNONE

Carmem Sílvia Félix Venturi¹

RESUMO: César Aira (Coronel Pringles – 1949) é um escritor argentino cujo nome está entre os principais quando se pensa a configuração de um mapa da narrativa latino-americana contemporânea. Sua obra está vinculada à construção de um projeto estético-literário bastante singular, que desde o início chama a atenção pelas estratégias empregadas na sua configuração. Escritor com mais de cem livros publicados, seu projeto está atrelado a um gesto único que se realiza de distintas maneiras. Pensar esse projeto requer passar pelas instâncias que conformam um “nome” e sua “obra”, sobretudo porque Aira atua nelas, provocando ou contestando-as para, assim, instaurar um modo de posicionar-se e demarcar sua própria figura. O mercado, a crítica literária, a academia e, por fim, a própria instituição chamada literatura é posta em jogo por meio de suas estratégias de escrita e publicação.

PALAVRAS-CHAVE: Cânone; Ex-cânone; Literatura Latino-Americana Contemporânea; César Aira.

FIGURAÇÕES DE UM COLECIONADOR DESMESURADO

*Mi actividad creadora es paralela a la del coleccionista. Van por vías distintas, aunque se alimentan una de la otra, inevitablemente.*² Coleccionar e escrever podem ser, de fato, atividades próximas, inclusive muito mais do que o apontado pela personagem nomeada como “el dibujante”, em um pequeno relato de Aira intitulado *El criminal y el dibujante*, especialmente quando falamos desse escritor.

Benjamin (1995, p. 229), comparando a atividade de colecionar e escrever, dizia que: “de todas as formas de obter livros, escrevê-los é considerado a mais louvável”. Nesse sentido, podemos ver a obra que Aira vem erigindo, como uma grande coleção que ele mesmo se encarrega de construir, usando, não o expediente do colecionador comum que sai à caça de seu objeto de desejo, mas o de escrevê-lo ele próprio. Para isso ele estabelece um programa bastante particular que contempla e extrapola o gesto de apenas escrever.

É esse gesto que pretendemos discutir brevemente nas linhas que seguem, pois entendemos que refletir sobre estes configura-se um modo de pensar algumas questões relacionadas a aspectos da literatura contemporânea da qual Aira é um dos grandes

¹ Mestra em Estudos Literários pela Unifesp e professora de português e espanhol no IFPR.

² AIRA, César. *El criminal y el dibujante*. Buenos Aires: Spiral Jetty, 2011. (p. 8). “Minha atividade creadora é paralela a do coleccionador. Vão por vias distintas ainda que se alimentem uma da outra, inevitavelmente.” (tradução minha).



representantes e que nos leva a também pensar, e colocar em cheque, questões como a de conformação, ou contestação, desta categoria chamada cânone³ e seus modos de realização.

Ainda nos servindo de Benjamin (1995, p. 229), este apontava um dos motivos que leva o escritor a escrever, que podemos transpor a esta operação singular de Aira: “os escritores não escrevem porque são pobres, mas porque estão insatisfeitos com os livros que poderiam comprar e que não lhes agradam.” Analogamente a essa colocação benjaminiana, a escrita de Aira pode ser vista como sintoma de uma insatisfação, pois ela se coloca como um modo de contestar as concepções dominantes de arte que não se sustentam mais. Insatisfação com o que se escreve na sua contemporaneidade, que a seu ver ainda atende a modelos do passado e já não responde mais ao tempo em que vivemos. Daí o impulso a criar fórmulas novas para responder às indagações de um mundo movediço e incerto. Insatisfeito com as fórmulas que há e não lhe agradam, o escritor sai em busca da sua própria fórmula, construindo sua própria coleção.

Outra relação que poderíamos tecer com a arte de colecionar estende-se à que Aira estabelece com o leitor, e aqui sim o leitor como autêntico colecionador, no sentido que lhe dá Benjamin. Frente a sua obra, estamos diante de um grande catálogo ou álbum, aparentemente impossível de ser completado.

Este programa, que também poderia ser referido como um jogo, em que ele dita regras bastante peculiares para leitores, mercado e instituições e, por conseguinte, as conformações de um determinado cânone, é o que tentamos deslindar nessa reflexão. Então, seguimos.

COMO SE ESCREVE UMA COLEÇÃO

A irrupção de Aira no cenário argentino se deu em 1975, com a publicação de seu primeiro livro, *Moreira*. Romance que já vem com uma das marcas sugestivas de seu programa: desde então, praticamente todo livro ou qualquer texto de Aira vem datado ao final. No caso deste primeiro livro a data constante, portanto que seria a de sua escrita, é a de 31 de dezembro de 1972. O livro seguinte, *Emma, la cautiva*, traz como data de publicação, 1981, e indica ao final do relato, 21 de outubro de 1978. Sobre esses livros, ele diz:

³³ Cânnon entendido aqui no sentido mais comum da formação de um *corpus* de textos, conforme Zanetti (1998, p. 91) centrados em valores ditados por uma elite da qual fazem parte instituições e críticos, por exemplo, que exercem um certo poder de ditar determinados “valores estéticos”, associados em geral a uma “alta” literatura. Uma noção em que se “selecciona y, por lo tanto, excluye, ignora, em función de intereses no solo artísticos sino también políticos y ideológicos”.



Los primeros que publiqué no son los primeros que escribí. Cuando apareció *En la cautiva*, en 1981, yo llevaba más de diez años de escribir pequeñas novelas, una tras otra. *En la cautiva* debe de ser la número veinte, así que, aun siendo la primera, no es obra de principiante⁴. (AIRA, 2017).

Essa operação leva a que, por exemplo, o livro *Las ovejas*, publicado em 1984, e datada de 1970, fosse considerado o primeiro. Vemos, assim, a inauguração de uma marca que assinala um processo ou um estilo batizado por ele mesmo de “huida hacia adelante”. Estilo que origina um *continuo* narrativo, uma coleção infinita, “que avanzan en espiral, volviendo atrás sin volver, avanzando siempre, identificadas com um tiempo orgánico... Novelas biónicas, mutantes...” (AIRA, 1994, p. 2.); em que cada livro é um objeto a mais da coleção infinita. Tal como a fuga, não é permitido voltar atrás para corrigir, reler, julgar, tampouco renegar.

Como si cada libro, sea cual fuera su extensión, hubiese sido escrito en un día, al correr de la pluma, al modo de periódicas entradas en un diario ficcional del escritor, una caja de notas que documentan una obra mayor evanescente, transparente y la vez opaca. (SPERANZA, 2006, p. 291).

É claro que essa ideia de não correção deve ser relativizada, mas o fato é que, desde que publicou o primeiro livro em 1975, vão-se quarenta e dois anos, ele tem tornado concreto o milagre da multiplicação, nesse caso de livros. Parecendo efetivar, desta forma, o lema de um de seus mestres, Osvaldo Lamborghini: “Primero publicar, después escribir”. Diz Aira (1994, p. 5) que: “hacerlo al revés, primero escribir, después publicar, es lo deprimente, porque entonces si el libro se desprende de uno, como un producto se desprende de su productor, no le queda más que volverse tonto, envejecer y morirse”.

Disso resulta que, até o momento somam-se quase cem livros⁵ publicados (talvez chegue a mais até a finalização deste trabalho). Operação que adquire velocidade, sobretudo, a partir da década de 1990. Nesse período chega a ser publicado, anualmente, até cinco livros quando menos, dois por ano. Esses se caracterizam pela brevidade. Cem páginas, diz o escritor, é: “el formato ideal para el tipo de imaginación, de historias que yo invento”⁶. “Novelitas” ou “pequenos experimentos” como ele mesmo gosta de defini-las.

Daí que, perguntar-se por qual o primeiro ou último livro do escritor é uma interrogação que certamente leva um colecionador aireano a uma angústia constante, afinal vê seu maior fascínio, o do encerramento do objeto em seu círculo mágico onde

⁴ Entrevista ao ABC Cultural em 27 jul. 2015. Disponível em: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150727/abci-cesar-aira-entrevista-201507221258.html>. Acesso em: 29 jan. 2017

⁵ Enquanto escrevo este texto pode acontecer que mais um livro seja publicado e esse número se amplie.

⁶ Entrevista a Pablo Duarte em 28 nov. 2009. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1203745-el-misterioso-senor-aira>. Acesso em: 27 de junho de 2015.



reina a ordem, praticamente impossível de ser concretizado. Está aí posto um dos desafios que enfrentará um colecionador para compor sua coleção aireana.

Mas outros desafios se interpõem ao leitor/colecionador de Aira. Um deles é o modo de circulação desses livros. Esse modo se dá de forma bastante dispersa. Esses dois a cinco livros que vêm à luz anualmente podem sair publicados por diferentes editoras: independentes, comerciais, grandes ou pequeníssimas, raramente as mesmas, e também por diferentes países: Chile. México, Argentina, Espanha... Inclusive o mesmo livro pode sair por mais de uma editora. Editoras, muitas vezes, de difícil acesso ou que já nem existem mais. Sobre essa questão ele se coloca dizendo não nutrir nenhuma preocupação, ao contrário:

[...] me preocuparía aparecer ante mis eventuales lectores como un producto, como algo que se ofrece y se publicita y se le acerca al consumidor. Algo de eso pasa, es inevitable, porque los editores tienen que hacer su negocio. Pero compenso con las pequeñas editoriales independientes, gracias a las cuales consigo mantener oculta una parte de mi obra. Un poco de misterio no le hace mal a la literatura. Como lo saben bien cualquier lector, un componente importante del placer de la lectura es encontrar al fin el libro, es decir haber salido a buscarlo, por iniciativa propia del deseo o capricho. Si te lo traen a tu casa, es como si valiera menos. Además, me gusta esa cortesía del libro, de saber esperar a su lector, si es necesario durante muchos años⁷. (AIRA, 2015, p.46)

Mais um desafio: muito dos seus livros não saem em grandes tiragens, pode ter como mínimo, por exemplo, cinquenta exemplares. Esse é o caso específico de um livro intitulado *Los dos hombres*, publicado por uma editora chamada Urania, em 2011, assinado e numerado pelo próprio Aira. Não se encontra, ou melhor, se encontra sim, por uma pequena grande fortuna. Caso não muito raro em relação a muitos exemplares difíceis de serem achados, devido a essa forma de circulação.

Outra operação tem a ver com a confecção desses "objetos": *El criminal y el dibujant*, vem em uma edição tipo caderno, envolto em um papel celofane. *El marmól* (2011), está publicado com três capas diferentes, (me faz perguntar se haverá alguma variação da narrativa de uma para outra). Aira republicou, em 2011, pela editora Mansalva, responsável pela publicação de vários de seus livros na argentina, um conto chamado *Cecil Taylor*. Vem ilustrado, e além da impressão regular, a editora imprimiu vinte exemplares numerados e assinados pelo autor. Detalhe: uma edição anterior havia aparecido em 1997. Nessa segunda publicação o conto está diferente da anterior. O que negaria, claro, seu processo de nunca corrigir. Eu, para manter intacto o processo, partilho de uma hipótese: o conto foi originado, segundo explicou o próprio escritor, de uma anedota contada por Osvaldo Lamborghini, que ouviu outra pessoa contar, em duas

⁷ Entrevista a Damia Gallardo. Disponível em: CARRIÓN, Jorge (coord.). *Dossier César Aira. Quimera-Revista de literatura*, nº 303, Fevereiro, 2009.



versões distintas. O que ele nada mais faz é escrever um conto de cada versão: uma de 1997 e outra de 2011.

Aira, que também foi tradutor, não é escritor apenas de ficção ou “novelitas” ou outras espécimens inidentificáveis. Essa coleção é composta por ensaios. Há os em formas de livros, dedicados, em sua maioria, aos seus mestres: *Copi* (1991); *Alejandra Pizarnik* (1998); *Las três fechas* (2001), dedicado a três escritores: Denton Welch, Paul Léautaud e J. R. Ackerley e *Edward Lear* (2004). Além de outros livros dedicados a reflexões literárias ou afins, tais como, *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991) e *Sobre el arte contemporáneo, seguido de En la Habana* (2016) e *Continuación de ideas diversas* (2014).

Há também uma infinidade de ensaios e artigos literários avulsos, dispersos; escritos para jornais, suplementos ou revistas literárias ou ainda para eventos literário-culturais como congressos, conferências, seminários e encontros de escritores, também espalhados em publicações de distintos países. Em geral são textos breves em que o escritor discute temas do universo literário e deixa entrever, de certa forma, uma posição que nos permite vislumbrar desde onde pensa e exerce sua práxis literária.

Ele publicou também um *Diccionario de autores latinoamericanos* com mais de seiscentas páginas. Suas entradas são pequenos ensaios nas quais tenta abarcar os escritores, a seu ver, mais significativos e representativos da literatura latino-americana. Esse dicionário, “Aunque pueda ser de utilidad para el estudioso, está más bien dirigido al lector.” (AIRA, 2001, p. 19). Assim, o leitor encontrará em cada entrada um breve resumo biográfico de cada autor escolhido por ele, incluindo a enumeração de suas obras, com como uma opinião pessoal ou juízo de valor sobre as mesmas.

Dessa forma, além de escrever sobre autores já consagrados, também dá a conhecer ou resgata autores praticamente desconhecidos ou esquecidos do cenário literário latino-americano. Um gesto que certamente constitui uma provocação mais do escritor, no sentido de subverter ou, no mínimo, contestar o cânon oficial. Claro, não esqueçamos, que esse gesto é construído a partir do que Sarlo (Apud, Pastormerlo, 1998, p.2) chama “mirada de artista”, mais especificamente uma visão de um escritor argentino (latino-americano também). Isso significa uma visão que

[...] en su descripción, es una mirada de convicción y arbitrariedad, que no practica el relativismo ni la tolerancia. Es, también, una mirada algo ciega. Mira, por ejemplo, a partir de un gusto, pero sin interrogarse sobre las condiciones de posibilidad de ese gusto. Vive felizmente su gusto como naturaleza, sin buscarle una explicación que lo volvería condicionado y relativo. (PASTORMERLO, 1998, p.2)

Portanto, esse dicionário é também uma publicação, junto aos livros ensaísticos, que tem de ser vista dentro desse programa que vimos assinalando, pois dele faz parte tecer uma relação com a tradição, no sentido de confrontá-la a todo momento, seja para negá-la ou para construir sua própria rede ou seu próprio cânone em oposição ao que é celebrado e centralizado na literatura argentina ou latino-americana.



Esse “ritmo febril de invenção”, como o qualifica Contreras (2008), não só em termos de quantidade de livros publicados, mas no próprio modo alucinante e delirante de conduzir seus relatos, não passa incólume, sobretudo pela crítica e pela academia.

Segundo Speranza (2001, p. 294) esse gesto aireano arregimenta cultuadores e detratores. Para estes, a obra dele é qualificada de prolífica, inconstante, com altos e baixos, superficial, sem qualidades relevantes. Já para os que o admiram, ele é visto como dessacralizador dos mitos tradicionais argentinos, renovador e impulsionador das letras argentinas contemporâneas.

Diante disso, algumas dificuldades são colocadas para aqueles que desejamos empreender um estudo mais aprofundado do autor. A própria Speranza (2006, p. 294), assinala que há um fracasso crítico ao se tentar entendê-lo. Tal fracasso se explicaria pelo fato de que Aira nos apresenta uma forma nova. Forma esta difícil de encaixar nos parâmetros críticos já conhecidos que se apresentaria como:

[...] una nueva fuerza operativa que escapa a las categorías con que hemos naturalizado la novedad del arte moderno, e incluso a las erráticas premisas con que hemos intentado definir la novedad del arte posmoderno. (SPERANZA, 2006, p.295).

Isso também pode ser visto como resultado do programa assumido pelo escritor. Lê-lo leva, pelo menos na minha experiência própria, à dificuldade de escolher por onde começar, que livro abordar, que questões ou temas específicos recortar. Ainda de minha própria experiência percebo que é uma tarefa bastante difícil, ainda que não impossível, atentar a um único texto sem reverberar nos demais. Premat (2009, p. 246) discute alguns dos efeitos desse programa, entre eles, o da ilegibilidade. Esta se coloca no sentido de que: “Se desplaza para evitar construir um sistema a ser atrapado por lecturas críticas organizadas. Es difícil centrarse en un texto: hay que leer el conjunto, lo que equivale a postular a no leer nada”.

Esse problema pode ser observado na maioria das pesquisas sobre o escritor. Estas são, quase sempre, com vistas a abraçar a totalidade da obra, corroborando a impossibilidade de lê-lo a partir de uma obra em particular. Problema que Laddaga (2009, p. 45) coloca como se, para os que nos debruçamos sobre sua obra, fosse irrelevante abordar uma ou outra de suas “novelitas” em particular. Essa questão pode ser verificada claramente em Garcia (2006). Este crítico entende que,

[...] para captar um ‘mensaje’ o mejor una ‘idea’ en la obra de Aira se hace necesario en primer lugar leerla en su totalidad (una totalidad abierta y siempre susceptible de nuevas incorporaciones, al menos de momento, y desde esa lectura amplia podemos ver más clara una actitud: la producción frenética, la sucesión indistinguible, el rechazo de una posible ‘clausura’ temática o formal, la construcción ‘a la vista del público’”. (GARCIA, 2006, p. 36).

Daí uma consequência inevitável que apresenta Premat (2009, p.246), no seu estudo sobre a construção da figura de autor em Aira; a de deixá-la “en alguna medida fuera de alcance”. Porque “la mirada de conjunto queda para después de la muerte”. A



acusação de artificialidade ou falta de profundidade que frequentemente lhe assinalam seus detratores, por exemplo, não passaria de uma armadilha para evitar fixá-lo em fórmulas prontas, facilmente encaixadas em alguma teoria crítica.

Hay una estrategia evidente de ocultación: todo corte en busca del significado es inapropiado y, en Aira, sería 'letal', [...]. Esa es su principal operación de significación. El sentido es un corte, el sentido interrumpe y fija, el sentido mata. [...] pero al mismo tiempo que se lo borra o diluye, se promete sentido en una instancia extratextual, difusa y de hipotética aprehensión. (PREMAT, 2009, p. 246-247)

Uma maneira de atuar que põe em cheque "las disquisiciones habituales sobre forma e conteúdo: ¿importa definir el género? ¿las operaciones retóricas? ¿saber de qué hablan las novelas de Aira?" (Speranza, 2006, p. 294). Mas também aí se encontraria, penso eu, o desafio de adentrar a esse mundo peculiar.

Talvez, tais questões se manifestem na produção de Aira, porque como bem nos diz Premat (2009, p. 240), "no son los textos de ficción en sí mismos los que ocupan el centro del sistema, sino un 'efecto Aira', hecho de procedimientos de escritura, de estrategias editoriales, de acumulación, de frivolidad, de intensos y paradójicas reflexiones metaliterarias y, sobre todo, de una figura de autor."

Um discurso que se constrói também na criação para si de uma tradição interna, na eleição de seus precursores argentinos; e externa, no movimento das vanguardas históricas, especialmente em figuras como Duchamp e Raymond Roussel.

Nesse gestos, entendemos que se configura um projeto estético-literário que põe em cheque as noções habituais de cânone, realizando-se a partir de um esforço ou de um *modus operandi*, conforme exposto, no sentido de contestar um cânone latino-americano que tem, entre suas figuras, Jorge Luis Borges, entre muitos outros.

Aira certamente construiu, e continua construindo, um projeto muito singular que nos leva a questionar certas noções e categorias literárias e suas implicações para uma reflexão sobre autores representativo, assim como outros modos de pensar e escrever, a literatura contemporânea, conforme esboçado acima.

REFERÊNCIAS

- AIRA, César. **El criminal y el dibujante**. Buenos Aires: Spiral Jetty, 2011.
_____. **Los dos hombres**. Buenos Aires: Urania, 2011.
_____. **El mármol**. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2011.
_____. **Diccionario de autores latinoamericanos**. Buenos Aires, Emecé/Ada Korn Editora, 2001.
BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: **Rua de mão única**. 5.ed. São Paulo Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas v.II).
CONTRERAS, Sandra. **Las vueltas de César Aira**. 1.reimp. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.



GARCIA, Mariano. **Degeneraciones Textuales: los géneros en la obra de César Aira**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

MARQUAT, Eduard. & CHAGA, Marco Maschio (orgs.). **César Aira: pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

PASTORMERLO, Sergio Carlos. Resenha: Susana Cella (comp.), **Dominios de la literatura. Acerca del canon**. Buenos Aires, Losada, 1998, 176 págs. *Revista Orbis Tertius*, N. 6, 1998.

PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

SPERANZA, Graciela. "Cesar Aira, literatura 'ready-mady' " In: **Fuera de Campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp**. Barcelona: Anagrama, 2006.



DE HOMERO E RUTH ROCHA. UM ESTUDO DA *ODISSEIA* E SUA ADAPTAÇÃO POR RUTH ROCHA

Diana Navas¹

Evandro Fantoni Rodrigues Alves²

RESUMO: A *Odisseia*, poema épico atribuído a Homero, cuja compilação data aproximadamente do século VIII a.C., ainda hoje é considerada uma das principais obras da literatura universal, sofrendo incontáveis adaptações, dentre as quais escolhemos a realizada por Ruth Rocha (2011) para estudar o processo pelo qual as personagens da obra homérica são trazidos para jovens leitores. Partimos da hipótese de que um dos principais elementos responsáveis pelo fato de a *Odisseia* ser ainda lida e adaptada são as características individuais de suas personagens, que personificam valores que não se restringem à cultura grega, mas que pertencem a toda memória coletiva ocidental, ou seja, a obra se torna universal pelas características universais de suas personagens, as quais devem ser cuidadosamente consideradas para que a qualidade estética do poema original não seja perdida no processo de adaptação.

PALAVRAS-CHAVE: Homero; *Odisseia*; Ruth Rocha; Adaptação para jovens leitores; Personagem.

INTRODUÇÃO

A obra *Odisseia*, de autoria atribuída a Homero, tem sua compilação datada aproximadamente no século VIII a.C. e é até hoje considerada uma das mais importantes obras da literatura universal, sofrendo ao longo de mais de dois mil anos incontáveis traduções e adaptações. Essa continuidade da obra ao longo de tanto tempo configura para nós um poderoso indicativo da qualidade estética da obra, que é capaz de romper as barreiras geográficas e temporais.

Acreditamos – e essa é a hipótese que levantamos no presente trabalho – que um dos principais elementos responsáveis pela qualidade estética do poema homérico são suas personagens, possuidoras de características singulares que, ao mesmo tempo que as individualizam a ponto de torná-las reconhecíveis em qualquer tempo e lugar, também as tornam universais, por serem essas características representações de valores que não se restringem à cultura grega, mas expandem-se para toda sociedade ocidental, configurando valores essencialmente humanos.

¹ Doutora. PUC/SP. São Paulo

² Mestre. PUC/SP. São Paulo. CAPES



Partindo dessa prerrogativa, escolhemos, para um estudo comparativo, a adaptação da *Odisseia* escrita por Ruth Rocha, em *Ruth Rocha conta a Odisseia*, publicada originalmente em 2000 e reeditada em 2011, a fim de procurar entender se essas características individualizantes das personagens homéricas são reconstruídas na adaptação pela autora brasileira, e se o processo de transposição do poema épico para jovens leitores compromete a qualidade estética da obra do ponto de vista das personagens.

No intento de verificar se essa hipótese encontra sustentação, partiremos dos conceitos de adaptação literária, conforme apresentados por Diógenes Buenos Aires de Carvalho, apoiado na estética da recepção de Jauss, para determinar o que compreendemos como adaptação literária. Uma vez realizada essa conceituação, recorreremos às formulações teóricas de Fernando Segolin e Beth Brait para uma definição de personagens. Por fim, analisaremos a construção da personagem Odisseu, em um emblemático episódio por ele protagonizado, para evidenciar suas características universais, tanto no poema homérico original – aqui compreendido como a tradução de Carlos Alberto Nunes, uma vez que não chegou até nós nenhuma versão completa do texto de período grego, sendo que os textos mais antigos que se tem acesso datam do período medieval – como do texto adaptado por Ruth Rocha, sempre procurando estabelecer se elas são preservadas no processo de transposição, e até que medida essas características são responsáveis pela qualidade estética da obra.

ADAPTAÇÃO PARA JOVENS LEITORES

De acordo com a ideia que dela faz o senso comum, a adaptação tem como propósito central a transformação da obra original, em termos estruturais, para facilitar o acesso à sua leitura por diferentes públicos que, de outra maneira, poderiam encontrar dificuldades no contato com a obra, mesmo depois de ter passado por traduções. Tal ideia pode ser considerada uma simplificação do conceito. Assim sendo, o primeiro passo a ser tomado é apresentar os conceitos relativos à adaptação com os quais trabalharemos.

Em primeiro lugar, se a adaptação literária visa ampliar o acesso do público infante-juvenil às obras clássicas da literatura, é presumível que ela deve respeitar a obra original, mantendo sua qualidade estética, ainda que transforme a estrutura do texto



com o objetivo de facilitar a leitura para um número mais amplo de leitores. Para uma definição inicial do conceito de adaptação, recorreremos às palavras de Oliveira e Souza.

[...] Começamos por tentar definir adaptação. Machado (2002) a apresenta como um texto facilitado, um precursor para o posterior contato com o texto original de narrativas primordiais, aquelas que constituem o patrimônio coletivo da humanidade. Além dos textos gregos, a autora defende a leitura, ainda na infância, da Bíblia, de narrativas de viagens, dos contos de fadas orientais, clássicos infantis, Monteiro Lobato, entre outros. Assim, a adaptação para crianças teria como escopo precípua a formação de leitores.

Nessa linha, Amorim (2005) a caracteriza como um processo de reformulação em que a obra original seria simplificada para se tornar mais acessível a um determinado público. Mas amplia, definindo-a também como "atualização de textos de um passado remoto para textos contemporâneos" (2005, p.78). (OLIVEIRA e SOUZA, 2011, p.78)

A citação acima nos apresenta o ponto de vista de Oliveira e Souza, apoiados em mais dois teóricos, acerca das adaptações e do fato de que, quando elaboradas, possuem a importante característica de terem como foco o leitor. Ou seja, para que se justifique uma adaptação, é necessário que ela seja feita pensando nos leitores, sem que a qualidade estética da obra seja perdida ou diminuída no processo.

Essas concepções nos levam ao teórico alemão Hans Robert Jauss, que propõe uma relação dialética entre a obra e o leitor, indicando que é ao leitor, em última instância, a quem a obra literária se destina, e que a obra em si não configura um monumento atemporal, mas sim uma espécie de partitura, que liberta suas palavras da materialidade para conferir nova e atual existência a cada leitura (CARVALHO, 2014).

Partindo do pensamento de Jauss, Diógenes Buenos Aires de Carvalho vai sugerir que, no caso de adaptações, a questão da recepção, conforme proposta pelo teórico alemão, torna-se ainda mais importante em termos de destinatário e do papel do leitor em relação dialética com a obra.

A adaptação pode ser vista como uma das formas de leitura de uma obra, pois tal processo é uma maneira de "conferir-lhe existência atual", como propõe Jauss. As inúmeras adaptações, realizadas em momentos históricos distintos, concretizam o postulado de que a literatura não se apresenta como uma única proposta para as diferentes perguntas surgidas em cada época, porque tanto o leitor como suas inquietações se modificam. O olhar direcionado para obra busca compreender o presente ou mesmo o passado, mas a sua história não é igual a dos leitores pretéritos, logo as questões formuladas ao texto serão outras. Cabe ao adaptador, sujeito histórico do seu tempo, compreender as indagações dos leitores infanto-juvenis e as possibilidades da obra ao ser adaptada de respondê-las.



A partir dessa concepção de obra literária, o teórico alemão estabelece como pressuposto que a relação entre a literatura e o leitor é de natureza dialógica, o que significa perceber a **historicidade** do texto literário tendo como referência os movimentos desse, na história da literatura, a partir da confluência entre os aspectos históricos e estéticos. Isto é, “a capacidade da obra de desprender-se do seu tempo original e responder às demandas dos novos leitores é reveladora de sua historicidade”, conforme Regina Zilberman (1989, p.100). (CARVALHO, 2014, p. 25-26. Grifos do autor)

Partindo da ideia simplista anteriormente apresentada, e ampliando o que o senso comum entende como adaptação, a partir dos pensamentos de diferentes investigadores, podemos observar que a questão passa por um debate muito mais profundo do que o mero acesso de uma obra a um número maior de leitores. Ela envolve questões de universalidade de valores e inquietações presentes em um determinado período – em que a obra adaptada foi produzida – em relação a outras temporalidades, demonstrando a historicidade das obras literárias, e tomando a adaptação como um mecanismo capaz de trazer para a linguagem contemporânea os clássicos universais.

Tendo em mente essas considerações, podemos inferir que diversos são os fatores que levam uma obra a sofrer adaptações, tanto para outras linguagens, como dentro da própria Literatura, assim como também várias são as transformações que podem ser feitas em uma mesma obra em seu processo de adaptação. Apenas para citar um exemplo, tomemos a *Odisseia*, de autoria atribuída a Homero, que se trata de um poema épico datado aproximadamente do século VIII a. C.³, e que desde esse período vem sofrendo diversos tipos de adaptações – sem contar as inúmeras traduções – para todos os tipos de linguagem.

Temos adaptações da *Odisseia* em prosa (Stella Maris Bortoni - 1995); dividida em episódios dentro de coletâneas sobre mitologia grega (A.S. Franchini e Carmen Seganfredo - 2003); com recortes específicos de certos eventos (Ana Maria Machado - 2008); para o cinema em diversas versões (Mario Camerini - 1954; Andrei Konchalovsky - 1997; Fedor Bondarchuk - 2016); em quadrinhos (Christophe Lemoine - 2016), e com a narrativa completa, voltada para o público infanto-juvenil, como é o caso de Ruth Rocha (2001).

³ Aqui é importante ressaltar que, embora seja aceita de forma geral a data do século VIII a.C. como sendo a de compilação da *Odisseia*, não existe um consenso entre os especialistas, uma vez não existem evidências que possam sustentar essa afirmação de forma definitiva. O manuscrito da *Odisseia* mais antigo que se tem notícias data do período medieval.



Quando falamos em adaptações dentro da própria linguagem literária, a ideia que primeiro nos alcança é a de que se destinam ao chamado público infanto-juvenil. Porém, as adaptações, conforme estudo de Gizelle Kaminski Corso (2011), têm sido lidas não apenas pelo seu público nominal (crianças e jovens, na maioria dos casos), mas por todo um grupo de novos leitores – e mesmo leitores experientes – que recorrem à leitura de adaptações pelos mais diferentes motivos, dentre os quais Corso destaca: a falta de tempo de ler a obra original; tendo uma vez lido o texto base para a adaptação, o desejo de “relembrar” eventos, sem que haja a necessidade de reler toda a obra novamente; a dificuldade de ler determinados títulos, mesmo quando existem traduções de boa qualidade; e a curiosidade em saber o enredo de determinado texto antes de se dedicar a ele integralmente, para saber de antemão se a obra será agradável ao leitor.

Partindo desse pressuposto, Corso propõe o conceito de “Literatura para jovens leitores”, que pode tanto incluir leitores jovens em termos etários – enquadrando-se aqui o público infanto-juvenil – como jovens leitores no sentido de serem novos na prática da leitura de obras literárias, tendo nela menos fluência que um leitor mais experiente, não importando, neste caso, a idade, mas as experiências de leitura. Nas palavras de Corso:

[...] Acredito que a classificação das adaptações como “literatura para jovens leitores” poderia futuramente ser adotada por editoras, professores, bibliotecários, pedagogos, enfim, por todo o tipo de mediadores de leitura, pensando-se numa proposta maior de inclusão de leitores. Para mim, pensar nas adaptações como uma leitura que alimenta um público maior de leitores não significa perder o foco, mas ampliá-lo. Seria como reconhecer que as adaptações literárias são leitura para jovens leitores [não necessariamente extremamente inteligentes] de todas as idades. Para leitores que, embora tenham propósitos pessoais, ou pouco tácitos, para justificar o mergulho numa adaptação, individualizam e multiplicam a leitura ao mesmo tempo. (CORSO, 2011, p. 46)

É importante destacar que o fato de ter a adaptação assumido novas funções e públicos diferentes daqueles a quem se destinavam inicialmente, os adaptadores acabam por ter reforçada a necessidade de se levar em conta as questões estéticas e de manutenção da qualidade literária das obras adaptadas. Apoiando esse ponto de vista, podemos recorrer às palavras de Meirilayne Ribeiro de Oliveira e Jamesson Buarque de Souza, seguindo as argumentações de Mario Feijó Borges Monteiro.



Monteiro (2002) retoma o conceito de paráfrase, e defende que a adaptação age como uma tradução de um período cultural anterior para o atual. Também destaca que ela tenta ampliar os leitores de uma obra. Assim, serviria a uma conveniência literária e mercadológica ao manter a obra em circulação, mesmo em face da morte de seu autor e dos leitores contemporâneos. Para atingir esse objetivo, o autor enfatiza que a adaptação deve manter o enredo e o efeito sobre o leitor. (OLIVEIRA e SOUZA, 2011, p. 78)

A ideia de manutenção do enredo e do efeito sobre o leitor no processo de adaptação literária está plenamente de acordo com os conceitos apresentados por Diógenes Buenos Aires acerca das inquietações e questões que se apresentam em diferentes épocas, permitindo que uma mesma obra seja lida em diferentes tempos, ou seja, o que tornaria uma obra imortal – e justificaria as suas adaptações – não são suas especificidades contemporâneas, mas sim os elementos compartilhados pela coletividade humana, independentemente de qualquer temporalidade.

Tendo em mente essas questões da universalidade de certos elementos, objetivamos estudar, partindo do ponto de vista das personagens, quais os valores presentes na *Odisseia* – tomando a tradução de Carlos Alberto Nunes como referencial – que podem ser considerados universais e pertencentes à memória coletiva da humanidade, e de que maneira a adaptadora os transpõe em sua obra *Ruth Rocha conta a Odisseia*.

O primeiro passo a ser dado nesse sentido é o de compreender os conceitos de personagens com os quais trabalharemos.

A PERSONAGEM: BREVES CONSIDERAÇÕES

O primeiro elemento que podemos trazer a respeito do conceito de personagem utilizado neste artigo encontra-se na obra *Personagem e anti-personagem* (1978), de Fernando Segolin, cuja definição primária é possível ler a seguir.

Curioso e fascinante sócia dos seres humanos, em seu “status” de criatura em relação a um criador onipotente, em sua fisionomia físico-moral, em sua inserção num universo que frequentemente mantém relações de semelhança com o nosso, em sua luta por dominar um mundo que jamais lhe pertencerá por inteiro, essa pretendida imagem especular do homem sempre o atraiu, impondo-lhe uma contemplação narcísica, que, se o levou a ressaltar-lhe as semelhanças, o obrigou, por outro lado, a quase ignorar-lhe as diferenças. (SEGOLIN, 1978, p.11)



Ao afirmar que as personagens são seres ficcionais que guardam semelhanças com os humanos reais, e que essa aproximação tende a levar nós, leitores, a um processo de exaltação das semelhanças e de preterição das diferenças, podemos interpretar que Segolin nos apresenta a razão da constante atração que sentimos pelas personagens: identificamo-nos com elas devido às suas semelhanças e defeitos em relação a nós mesmos, tendendo mesmo a procurar nelas aproximações com nossas próprias personalidades, ao mesmo tempo em que – de forma inconsciente talvez – prestamos menos atenção, ou mesmo ignoramos, as diferenças que apresentam em relação a nós próprios.

Essa noção de identificação entre o leitor e as personagens nos oferece, ainda, um novo argumento em nossa leitura de que justamente as personagens constituem um elemento fundamental no processo de composição de uma obra literária, sendo responsáveis por grande parte da qualidade estética de um texto. Baseamo-nos, aqui, na ideia de que, havendo um processo de identificação do leitor com as personagens, é uma reação natural que a atenção do leitor se volte com maior profundidade justamente para esse elemento da narrativa, em detrimento de outros presentes.

Esse processo de identificação acaba fazendo das personagens – para utilizar os termos de Segolin – uma espécie de sócias dos seres humanos, que os leitores tenderão a enxergar mais como a um igual – outro ser humano – do que como um ser ficcional, criado na linguagem e existente unicamente nela. Essa ideia pode encontrar apoio nos fãs de Sherlock Holmes, que com ele se identificam e acreditam ser o detetive um ser humano feito de carne e osso, e não de palavras, conforme podemos observar no exemplo trazido por Beth Brait em sua obra *A personagem* (2017).

É provável que os leitores mais críticos, aqueles que têm contato menos ingênuo com a obra de ficção, achem curioso e até engraçado que muitos leitores do escritor Arthur Conan Doyle (1859/Escócia – 1930/Inglaterra) reservem um espaço de sua viagem turística à visita a Baker Street, número 221B, na esperança de ali encontrar os aposentos, o laboratório e os velhos livros de Sherlock Holmes. Esses amantes da ficção policial, que leram e releeram cada uma das aventuras do herói, acreditam realmente na existência de uma pessoa chamada Sherlock Holmes, um ser humano muito especial, o detetive que viveu todas as apaixonantes peripécias relatadas por um “outro ser humano”, o caro Dr. Watson. Acontece que o número 221B não existia na época em que as histórias de Sherlock Holmes foram publicadas e, até o final dos anos 1980, a não existência causava, de certa forma, uma decepção no leitor-viajante: mas não tão forte a ponto de apagar a ilusão da existência de Holmes, para os fiéis leitores, tudo não passava de mais um truque genial do brilhante detetive. Desde 1990, talvez pela força da procura e



da importância cultural da personagem, no 221B Baker St, Marylebone, London NW1 6XE, UK, está o Sherlock Holmes Museum, criado pela Sherlock Holmes Society of England. Na casa em estilo do século XIX, na porta do museu, há uma placa dizendo que Holmes viveu lá. E o visitante ganha até um cartão para utilizar os serviços do detetive. (BRAIT, 2017, p.15-16)

A partir desse exemplo, é possível verificar que, muitas vezes, as personagens extrapolam o texto, tornando-se quase dele independentes, e até do próprio autor, permanecendo como parte integrante do patrimônio cultural universal, mesmo por aqueles que não leram a obra que deu origem à referida personagem. Novamente, recorremos às palavras de Brait a fim de melhor explicitar essa relação entre a existência das personagens na linguagem e a sua extrapolação para fora dela.

[...] Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência (ou não!), a autonomia e a “vida” desses seres de ficção, que fazem a ponte entre a arte e a vida. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. (BRAIT, 2017, p.19)

A ideia que podemos extrair da citação de Brait é de que – sendo “útil e necessário” – é possível procurar estabelecer relações entre a ficção e a realidade, uma vez que as personagens podem ser representativas de elementos exteriores ao texto. Esse conceito vai ao encontro do próprio conceito de epopeia, que teria como a principal função o caráter identitário ou de poema-fundador de um determinado povo ou cultura.

Dentro desse conceito, podemos interpretar a *Ilíada* e a *Odisseia* como poemas-fundadores da cultura helênica, e suas personagens como representativas de valores e aspectos ou pertencentes aos helênicos, ou, ao menos, desejáveis a eles. Assim sendo, é possível – e útil no caso do presente estudo – estabelecer a ligação entre ficção e realidade, e interpretar certas personagens como a representação de valores helênicos, como, por exemplo: Odisseu representando a astúcia; Telêmaco, a fidelidade paterna; Aquiles, o espírito guerreiro e indomável, etc.

Algo importante a ser considerado no caso específico das epopeias homéricas é que os valores encontrados em suas personagens extrapolam o contexto helênico, e podem ser considerados universais, por se mostrarem, em maior ou menor medida, em



toda sociedade ocidental, o que contribuiria para a permanência da obra, mesmo tendo desaparecido o seu contexto de produção/compilação.

Além dos conceitos de personagens trazidos até o momento, é importante retomar outros, relacionados especificamente ao contexto cultural da *Odisseia*, que versam sobre o processo de construção das personagens dentro da cultura helênica, apresentando certos critérios que se referem sobretudo ao Formalismo Clássico tal como nos são apresentados por Segismundo Spina (1967).

Dentre os assim chamados por Spina de pilares do formalismo clássico (a verossimilhança, as conveniências, o maravilhoso e as unidades), escolhemos priorizar o pilar do maravilhoso, devido ao fato de Odisseu – personagem escolhida para o presente estudo – poder ser considerado como atuantes nessa esfera. Assim é definido o maravilhoso por Spina:

[...] que o maravilhoso não consiste apenas na intervenção dos deuses no curso dos acontecimentos humanos: tudo que se opera de forma estranha, imprevista, patética, surpreendente, seja ela a intervenção de personagens divinas ou a realização de um fato que ultrapasse as forças naturais de um homem, ou ainda qualquer sucesso que exorbite as leis da natureza, é do domínio do maravilhoso. (1967, p.127)

O autor nos informa, ainda, que o domínio do maravilhoso na *Poética Clássica* pode ser dividido em: maravilhoso divino; maravilhoso mágico; e maravilhoso humano. O conceito de maravilhoso divino estaria relacionado à presença e intervenção de personagens divinas na ação de personagens humanas. O maravilhoso mágico estaria relacionado a questões mágicas, de feitiçaria e bruxaria, embora não divinas. A terceira modalidade, denominada de maravilhoso humano, diz respeito às ações de personagens humanas que excedem na narrativa a própria capacidade humana, mas que são realizadas sem auxílio divino ou mágico. É nessa modalidade e sob essa perspectiva que estudaremos a personagem Odisseu.

Tomando tanto os conceitos de personagem colocados por Brait e Segolin discutidos anteriormente, bem como as características das personagens trazidas pela *Poética clássica*, conforme apresentados por Spina, podemos começar a estabelecer um panorama de como essas características são evidenciadas tanto na tradução de Carlos Alberto Nunes (2015) como na adaptação de Ruth Rocha (2011).



ODISSEU

Odisseu – grande protagonista e herói da *Odisseia* – é lembrado na cultura ocidental pela sua grande astúcia e inteligência sobre-humanos, com os quais foi capaz de superar incontáveis desafios e dificuldades, tanto durante a guerra de Troia, quanto na sua viagem de retorno à Ítaca, onde era rei.

Diante da impossibilidade de um estudo aprofundado de todos os episódios em que Odisseu demonstra sua sobrenatural inteligência e astúcia, escolhemos para o presente artigo o episódio que mais do que qualquer outra passagem da *Ilíada* ou da *Odisseia* garante ao herói sua atemporalidade e imortalidade na cultura universal, e que deu origem à famosíssima expressão “presente de grego”. Trata-se do episódio do Cavalo de Troia, idealizado por Odisseu como último recurso para vencer a guerra que se estendia por mais de dez anos.

Ainda que seja relacionado à Guerra de Troia, descrita na *Ilíada*, o episódio do Cavalo de Troia só é descrito detalhadamente na *Eneida*, obra do poeta latino Virgílio, presumivelmente baseando-se tanto na tradição oral, como em possíveis poemas gregos perdidos, como na própria *Odisseia*, que nos narra a história do arдил em duas passagens diferentes, porém sem o detalhamento que será dado posteriormente na epopeia latina.

A primeira vez que o Cavalo de Troia é mencionado na *Odisseia* é durante a viagem de Telêmaco à Esparta, quando o herói Menelau e sua esposa Helena relembram episódios da Guerra de Troia e contam a Telêmaco episódios da bravura e sabedoria de seu pai.

Pode o fortíssimo herói acabar a bom termo o trabalho
No interior do cavalo de pau, em que estávamos todos,
Fortes Argivos, levando aos Troianos a Morte e o extermínio.
Aproximando-te dele tu própria, talvez conduzida
Por um demônio que glória quisesse prestar aos Troianos,
Indo em teus passos Deífobo, a um deus imortal semelhante.
Por vezes três rodeaste e apalpaste o cavalo refúgio,
Com voz mui clara a chamar os melhores heróis pelos nomes,
Tendo imitado na voz as esposas dos chefes Argivos.
Eu e o Tibida, bem como o divino Odisseu, que no meio
Nos encontrávamos, logo teus gritos, bem claro escutamos.
Ambos ficamos de pé, pelo impulso incontido levados,
Ou de sair do cavalo, ou de dentro, assim mesmo, falar-te.
Mas Odisseu nos conteve e impediu-nos, embora impacientes.
Todos os filhos dos chefes Aqueus ali estavam calados;
Somente Anticlo intentou respondeu-te, falando em voz alta;
Mas Odisseu com as mãos poderosas a boca lhe tapa,
A sujigá-lo, sem pausa, salvando, desta arte os Aquivos



(ODISSEIA, Canto IV, 271-288)

Podemos observar que esta primeira passagem em que é mencionado o Cavalo de Troia não é muito extensa, e não apresenta muitos detalhes a respeito de seu objetivo, a não ser o de levar morte aos troianos, sem especificar, contudo, de que forma seria possível tal feito. Na adaptação de Ruth Rocha, a narração do episódio é também bastante curta, limitando-se a um breve parágrafo, aqui reproduzido:

E então Menelau lembrou que, quando os gregos estavam dentro do cavalo de madeira, puderam ouvir a voz de Helena, que de fora chamava por eles. Assim, conversando e contando histórias, todos se acalmaram e foram dormir. (ROCHA, 2011, p.30)

A segunda e última vez em que o Cavalo de Troia é mencionado na *Odisseia* ocorre bem mais adiante, já na corte feácia, antes de Odisseu se dar a reconhecer. Durante os banquetes e festejos, há a apresentação do aedo Demódoco, que canta a narrativa de como os aqueus conseguiram invadir e destruir Troia de dentro para fora.

Ora começa de novo, e o cavalo de pau nos invoca,
Que por Epeio foi feito com a ajuda de Palas Atena,
Esse que o divo Odisseu com astúcia pois dentro de Troia,
Cheio de heróis destemidos, que os muros sagrados saquearam.
[...]
Disse. O cantor por um deus inspirado, dá logo começo,
Tendo tomado do ponto em que, enterrados nas naus bem cobertas,
Velas desfraldam, depois e nas tendas o fogo lançarem,
No tempo em que muitos se achavam na praça de Troia
Junto do mais famoso Odisseu, e escondidos no bojo
Desse cavalo que os próprios Troianos à acrópole tiram.
Ei-lo na praça; a redor se cruzavam diversas propostas,
Desencontradas. Mas três agradaram, por fim, no conselho:
Ou desfazer o cavalo madeiro com bronze impiedoso,
Ou conduzi-lo para o alto da rocha e no abismo atirá-lo,
Ou, qual imagem propícia, esperar que os divinos placasse,
Tal como logo depois decidiram que assim fosse feito,
Pois o Destino assentara que fosse assolada a cidade,
Quando abrigasse o possante cavalo, que tinha no bojo
Fortes Aquivos, que a Morte e o extermínio aos Troianos levaram.
Diz, a seguir, como a saco a cidade os Aqueus logo põem,
Quando saíram da cava emboscada do bojo do monstro;
Vão por caminhos diversos pilhar a cidade soberba,
Indo Odisseu, que com Ares compete no aspecto, ajudado
Por Menelau, procurar o palácio onde mora Deífobo.
Disse, também, como ali num combate mui grande vencera
Um contendor, pela ajuda que teve de Atena magnânima.
(ODISSEIA, Canto VIII, 492-495, 499-520)



Novamente, a descrição do episódio não possui a riqueza de detalhes que se poderia esperar, ainda que esta segunda menção traga mais informações em relação à primeira, narrando como o cavalo foi colocado dentro da cidade, bem como das dúvidas que o cavalo despertou entre os troianos e dos estratagemas pensados por Odisseu para fazer com que os inimigos acreditassem que os aqueus tivessem desistido do combate.

Em sua adaptação, Ruth Rocha faz uma escolha narrativa bastante importante. Em primeiro lugar, no corpo do texto, especificamente no oitavo capítulo da obra, em que se dá a passagem da apresentação musical de Demódoco na corte feácia, e quando o aedo narra de forma bastante resumida o episódio do Cavalo de Troia, a autora toma o cuidado de colocar na narrativa apenas os acontecimentos apresentados na *Odisseia*, ainda que possamos afirmar que a adaptadora possuía informações detalhadas sobre os acontecimentos da guerra de Troia, desde a sua origem, com o pomo da discórdia criado pela deusa Éris, até a sua conclusão, com o estratagema do cavalo elaborado por Odisseu. Essas informações são apresentadas em detalhes na introdução da adaptação, a qual a autora denomina “Onde se conta o que aconteceu antes que a *Odisseia* começasse”.

Assim nos são apresentadas as referidas passagens:

Todos voltaram ao palácio e a festa prosseguiu. Demódoco continuou a cantar, e então Ulisses lhe pediu que cantasse a história do cavalo de madeira que Ulisses havia introduzido em Troia, cheio de guerreiros que saquearam Ílion.

Demódoco começou a contar a história de como alguns gregos incendiaram suas tendas para fingir que iam embora, embarcaram em suas naus e se afastaram da praia, enquanto um grupo de soldados estava escondido dentro de um enorme cavalo de madeira.

Contou como os troianos puseram o cavalo dentro das muralhas e das discussões que travaram, porque uns queriam transpassar o cavalo com suas espadas, outros queriam jogar o cavalo de um precipício e outros ainda queriam aceitar o cavalo como uma oferenda que agradaria os deuses. Venceu essa opinião, e o cavalo levou aos troianos destruição e morte.

E contou como Menelau e Ulisses travaram, dentro das muralhas, um terrível combate do qual saíram vencedores. (ROCHA, 2011, p.42-43)

Entre os reis gregos que sitiaram Troia estava Ulisses, o mais astuto de todos eles. Ele inventou uma artimanha espertíssima, para que finalmente os gregos vencessem os troianos.

Fez que os gregos construíssem um enorme cavalo de madeira e no interior dele os guerreiros mais valentes, inclusive Ulisses.

Puseram o cavalo em frente aos portões de Troia, como se fosse um presente.

Depois, começaram a se retirar, embarcando inclusive em seus navios.



Os troianos, vendo aquilo, acreditaram que os gregos tivessem desistido da guerra e que o presente fosse uma prova disso.

O cavalo era tão grande, que não passava pelos portões da cidade. Então, embriagados com a ideia de que a guerra tinha finalmente acabado, alguns troianos resolveram derrubar uma parte da muralha para poder levar o cavalo para dentro da cidade.

Todos os troianos ficaram muito alegres. Empurram o cavalo dentro das muralhas, fizeram grandes festas, tomaram muito vinho, dançaram pelas ruas até que escureceu, todos ficaram muito cansados e foram dormir.

Quando tudo se acalmou, a barriga do cavalo abriu-se e os gregos foram saindo lá de dentro.

Enquanto isso, os soldados que haviam se retirado vinham voltando e entraram pela brecha que os próprios troianos tinham feito na muralha.

Num instante, os gregos já tinham se espalhado pela cidade, já tinham matado os soldados troianos que encontraram e, até que os habitantes da cidade se dessem conta do que estava acontecendo, eles já estavam no palácio real e já tinham aprisionado o rei, a rainha e os príncipes e as princesas. (ROCHA, 2011, p.13-15)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo observado como o episódio do cavalo de Troia foi originalmente construído, segundo a tradução de Nunes, focando-nos principalmente nas características que consideramos mais marcantes e importantes de Odisseu – sua inteligência e astúcia – e posteriormente fazendo uma comparação com a maneira pela qual Ruth Rocha as reconstruiu em sua adaptação, pudemos verificar que os mesmos aspectos do herói são colocados em destaque nas duas obras, o que é por si só um forte argumento a favor de nossa hipótese inicial de que a parte da qualidade estética da *Odisseia* se devia à maneira específica de como suas personagens foram compostas, valorizando suas individualidades.

Por outro lado, pudemos observar que, por mais individualizadas que sejam as personagens da *Odisseia*, suas características mais marcantes e memoráveis são de ordem universal ultrapassando temporal e geograficamente a Grécia antiga, e sendo capazes de tocar qualquer ser humano, de qualquer época e lugar.

Assim sendo, uma personagem que é composta tendo como característica central esses valores humanos é, ao mesmo tempo, individualizada – devido ao fato de possuir elementos textuais que as distinguem nitidamente umas das outras – e universal – posto que construídas sobre pilares que não são exclusivamente helênicos, mas humanos. Essa dupla natureza – individual e universal – das personagens da *Odisseia* tornam-nas



duplamente memoráveis, seja por si mesmas, seja pelos valores que representam na memória coletiva ocidental.

Por fim, pudemos observar, com a leitura da passagem do cavalo de Troia, a grande relevância de Odisseu e seus feitos, tanto na sociedade helênica que deu origem à personagem, como na contemporaneidade, pelas suas características de homem mortal que, dotado de grande inteligência e astúcia, os utiliza para resolver todos os problemas e adversidades que se lhe apresentam, tornando-o essencialmente um herói não grego, mas universal. Isso permite-nos afirmar que a *Odisseia* não deve ser lida como uma obra que versa sobre aspectos da cultura grega apenas, mas, sim, como uma obra que, composta na Grécia e com personagens gregos, é capaz de falar a toda humanidade.

REFERÊNCIAS

- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Contexto, 2017.
- CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *Adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil*. Curitiba: CRV, 2014.
- CORSO, Gizelle Kaminski. Literatura para jovens leitores: uma proposta. In: *Signo*. Santa Cruz do Sul, v.36 nº60, p. 35-39. Jan-jun/2011.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução e Prefácio Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- OLIVEIRA, Meirilayne Ribeiro de; SOUZA, Jamesson Buarque de. *Iliada para crianças: a adaptação como configuração do épico na modernidade*. In: *Signo*. Santa Cruz do Sul, v.36 nº60, p. 75-90. Jan-jun/2011.
- ROCHA, Ruth. *Ruth Rocha conta a Odisseia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.
- _____. *Ruth Rocha conta a Odisseia*. São Paulo: Moderna, 2011.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Anti-Personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo: FTD, 1967.



DEBATES SOCIAIS DA ESPANHA NOS ANOS 50, A PARTIR DO ENFOQUE NARRATIVO EM *ÚLTIMAS TARDES CON TERESA* (1966), DE JUAN MARSÉ

Romeu da Silva Teixeira¹ (Unesp/Assis)
Maira Angélica Pandolfi²

RESUMO: O trabalho em questão visa, a partir das vozes narrativas, de *Últimas tardes con Teresa* (1966), de Juan Marsé, discutir questões sociais e políticas das décadas de 50 na Espanha franquista. Marsé cria a história da relação amorosa de dois integrantes de classes sociais diferentes, que por olhos mais superficiais pode ser considerado como tradicional e debate, durante a narrativa, questões de significativa importância histórica. Há a intenção de discutir as questões sociais presentes nas obras desse período e suas relações com a produção de Juan Marsé, seus temas e subtemas. A utilização de diversas vozes persuasivas e irônicas na obra de Marsé possibilita o estudo de questões importantes no período pós-guerra espanhola. O conceito de *Cronotopo* e *Ideologia* (teorias difundidas pelo Círculo de Bakhtin) permeiam a interpretação da obra, tornando-a ainda mais importante no cenário literário espanhol e mundial.

PALAVRAS-CHAVE: Juan Marsé; Barcelona; *Últimas tardes con Teresa*; Ideologia

Juan Marsé nasceu em oito de janeiro de 1933, na cidade de Barcelona, Espanha. Escritor autodidata define-se como um romancista catalão que escreve em castelhano. Pertence ao grupo de jovens escritores que entre 1955 e 1970 procuram a superação da narrativa espanhola do ponto de vista das técnicas vigentes em seu tempo e da visão crítica da realidade espanhola que eles próprios viveram, pois esses autores presenciaram a Guerra Civil Espanhola, sofreram as perdas de familiares e amigos e alguns foram exilados em outros países da Europa ou da América Latina. Relaciona-se com autores como Martín Santos, Juan e Luis Goytisolo, García Hortelano, compartilhando as suas características narrativas. Em 1966 publica *Últimas tardes con Teresa*, seu primeiro grande romance, que o faz ganhar o Prêmio Biblioteca Breve de Seix Barral. Suas obras, traduzidas para a maior parte de línguas do mundo, fizeram com que Barcelona ficasse conhecida até nos países mais distantes, visto que a cidade é o cenário principal de suas obras.

Essa obra mostra a trajetória de Manolo Reyes, apelidado de "El Pijoaparte", um dos personagens mais fortes e originais da literatura contemporânea. "Pijoaparte" era uma expressão muito utilizada na década de 50, em Barcelona, para apelidar os

¹ Mestrando, Unesp – Câmpus de Assis, CAPES

² Professora Doutora FCL Assis – UNESP.



migrantes murcianos moradores da periferia. Manolo- el Pijoaparte- é comparado a grandes personagens da literatura, conforme Arturo Pérez-Reverte (2003):

Ahora acabo de releer el libro – es la cuarta vez en treinta años que sigo la huella, página a página, de Manuel Reyes, alias el Pijoaparte – y confirmo lo que le dije a su autor: *Últimas tardes con Teresa* es una novela de aventuras. Eso no resulta extraordinario si consideramos que, desde Homero, la historia de la literatura se refiere, casi siempre, a la aventura del ser humano moviéndose por un territorio hostil, en pos de un deber, una pasión, una idea, un amor, una cita ineludible con el azar o el Destino. Lo que ocurre es que, en el caso de Manolo el Pijoaparte, ese conflicto se traslada de los escenarios clásicos, el mar, la guerra, las praderas, la selva misteriosa, el desierto, a un paisaje inmediato, próximo, tan gris y falto de esperanza como la realidad del hombre atrapado por la tela de araña que él mismo teje: el equívoco, la ambigüedad, la ambición, el dinero como presunta dignidad, el sexo y su doble filo como salvación y como trampa. [...] Manolo Reyes, alias Pijoaparte, es uno de los personajes literarios mejor trazados en la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. (PÉREZ-REVERTE, 2003 apud MARSÉ, 2005, p.16)

As características do protagonista da obra faz com que entendamos tal personagem como um anti-herói, pois a falta de moralidade, a ambigüidade, a ambição pelo dinheiro revela um personagem muito mais próximo à realidade. Marsé constrói o seu personagem moderno com traços muito clássicos, advindos da literatura picaresca. Manolo Reyes, tal como Lázaro de Tormes, tenta uma vida mais digna por meio de algumas mentiras e trapagens, burlando de seus coadjuvantes. El Pijoaparte finge ser um operário que milita clandestinamente para se envolver com uma burguesa militante em causas sociais antifranquistas. Assim como Lázaro em *Lazarillo de Tormes*, o autor espanhol contemporâneo utiliza um personagem pobre e marginalizado para criticar/denunciar as aparências das classes mais altas.

Por meio do um relato de uma história amorosa entre um jovem andaluz, ladrão de motos, representante da classe baixa, marginalizada (Pijoaparte) e uma jovem da alta sociedade, rica e filha da burguesia (Teresa), o narrador tenta relacionar dois mundos diferentes, utilizando diversas vozes com ironia e crítica ácida para debater a recuperação econômica da Catalunha pós-guerra civil espanhola, de acordo com a biografia de Juan Marsé, escrita por Josep Maria Cuenca (2015):

La tercera novela de Marsé aborda con determinación, entre otros asuntos, la conflictiva relación entre apariencia y realidad, las mil caras de la falsa conciencia humana, los numerosos y tiránicos condicionamientos derivados del origen social y económico de cada



cual, la inconsistencia y fugacidad de las convicciones, la inaprensible lógica de las leyes que rigen las relaciones amorosas... Y aborda, también, una reflexión política profunda y necesaria que en su momento provocó indiferencia o irritación en mayor medida que la atenta acogida que sólo algunos dispensaron. En concreto, una reflexión relacionada con el carácter irreflexivo y autocomplaciente – bastante narcisista, de hecho- de algunos sectores de antifranquismo, movimiento del que, por lo demás, Marsé formó parte. (CUENCA, 2015, p. 297)

Um dos pontos mais importantes do romance é o embate ideológico provocado pelos enunciados diferentes dos núcleos divergentes representando os dois protagonistas: O Carmelo, região próxima ao Parque Güell, que nos anos 50 era habitada por migrantes sulistas que fugiram da fome e da falta de recursos causadas pela Guerra Civil e San Gervasio, bairro nobre de Barcelona, onde famílias burguesas construía suas mansões. Conforme Valdemir Miotello, em *Bakhtin: Conceitos-Chave* (2005), a ideologia na perspectiva do Círculo Bakhtiniano é:

Dito isso, se poderia caracterizar ideologia, da perspectiva bakhtiniana, como a expressão, a organização e a regulação das relações histórico-materiais dos homens. Ao mesmo tempo, esse ponto de vista também manifesta sua compreensão diversa da exercida pela ideologia dominante. A superestrutura não existe a não ser em jogo e relação constante com a infraestrutura, defende Bakhtin, e essa relação é estabelecida e intermediada pelos signos e por sua capacidade de estar presente necessariamente em todas as relações sociais. E em cada uma delas os signos se revestem de sentidos próprios, produzidos a serviço dos interesses daquele grupo. Em sociedades que apresentam contradições de classe social, as ideologias respondem a interesses diversos e contrastantes; (MIOTELLO, 2005, p.171).

Ao longo da obra, podemos ver os debates sociais por meio das divergências de classes desses dois protagonistas. Manolo já não tem nenhuma perspectiva de vida dentro de seu próprio bairro e busca na vida de Teresa uma maneira de conseguir o que sempre desejou. Manolo finge ser um operário que luta contra o sistema totalitário da Ditadura Franquista, enquanto Teresa se interessa por ele. Anteriormente, pensamos que Teresa inocentemente é persuadida por Manolo, mas depois, observamos que ela se aproveita da situação para conhecer uma realidade que nunca teve contato, mas sempre a atraiu. Dessa maneira, poderá praticar todas as teorias debatidas no grupo revolucionário do qual fazia parte e conseguirá maior prestígio entre o grupo. Esses embates ideológicos também estão presentes na crítica do narrador a respeito dos movimentos sociais antifranquistas dentro das universidades, ou seja, por mais



revolucionários que os estudantes almejavam ser, suas criações e influências familiares não os faziam iguais aos grupos que defendiam, pois eles viveram a vida inteira nas partes mais altas da pirâmide social e não possuíam consciência de classe, isto é, não sabiam identificar os seus privilégios. Por mais que tentassem, eram contraditórios em suas atitudes:

Crucificados entre o maravilhoso devir histórico e a abominável fábrica do pai, abnegados, indefesos e resignados, carregam sua culpa de filhinhos de papai como os cardeais sua dignidade, a pálpebra caída humildemente, irradiam um heroico *resistencialismo* familiar, uma amarga malquerença de pais abastados, um desprezo por cunhados e primos empreendedores e tias devotas enquanto, paradoxalmente, são envolvidos por um perfume salesiano de mimos de mãe rica e desjejum com mingau: isto os faz sofrer muito, sobretudo quando bebem vinho tinto em companhia de certos coxos e corcundas do bairro chinês, sombras tavernárias presumivelmente sacaneadas pelo Regime por causa de um passado republicano e progressista. (MARSÉ, 2015, p.294)

Outra teoria difundida pelo Círculo de Bakhtin que podemos identificar dentro de *Últimas tardes con Teresa* é o cronotopo. Segundo Fiorin (2006), o conceito de cronotopo, formado pelas palavras gregas *crónos* (tempo) e *tópos* (espaço), foi criado por Bakhtin para estudar como as categorias de tempo e espaço estão representadas nos textos. Ainda de acordo com esse autor, os cronotopos são uma categoria contedudístico-formal e brotam de uma cosmovisão, determinando a imagem do homem na literatura, pois constituem uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, lugares que estão em interação mútua (FIORIN, 2006: 133).

Verificamos a utilização do cronotopo quando a cidade de Barcelona é demonstrada de maneira detalhada para que o leitor se sinta parte daquela história, como se fosse vizinho dos personagens e os visse caminhar pelas ruas da cidade. A descrição tão realista enfatiza ainda mais as diferenças sociais dos protagonistas:

Ao amanhecer, do cume do Monte Carmelo às vezes é possível ver surgir uma cidade desconhecida sob a névoa, distante, quase como sonhada: farrapos de neblina flutuam ainda sobre ela como a asquerosa poeira que nubla nossa vista quando despertamos dos sonhos, e só mais tarde, solenemente, como se no céu fosse afastada uma grande cortina, começa a crescer em algum lugar uma luz crua que de repente cai de viés, rebate no Mediterrâneo e vem diretamente à fralda da colina para estatelar-se contra os vidros das janelas e cintilar na lata dos barracos. (MARSÉ, 2015:77)



Quase não há marcadores temporais, sabemos em quais períodos as ações se desenvolvem por meio das descrições dos bairros e pontos turísticos de Barcelona. O excerto mostra que apesar do sonho turístico de Barcelona, o amanhecer é muito cruel para as pessoas que moram no Monte Carmelo, pois o contra ponto entre o mediterrâneo e a luz refletida nos barracos marca bem essa análise. A maioria dos capítulos do romance é iniciada com a descrição dos ambientes da cidade ou dos espaços fechados em que as cenas acontecem para que o leitor possa se sentir como os personagens estão se sentindo dentro daquele espaço. Isso demonstra ainda mais as diferenças sociais em Barcelona e acentua as diferenças de classe dos protagonistas, focando no desejo de ascensão de Manolo Reyes, que ao entrar em contato com esse “novo” ambiente, almeja ainda mais fazer parte dele.

Talvez porque, como todos os anos , quando o verão chegava, captasse de uma maneira aguda a vasta neurose coletiva de felicidade, o áureo prestígio do dinheiro que se espalha pelas propriedades mais luxuosas da costa mediterrânea como um mel dourado, que flutua no meio da explosão do sol como um germen da verdadeira vida e que em algumas noites especialmente cálidas e sem fim se introduz no sangue como álcool [...]. (MARSÉ, 2015:119)

Um ponto a mais a se observar dentro de *Últimas tardes con Teresa* é a genialidade do narrador. Como sabemos, o narrador tem um papel fundamental dentro de um romance. É ele que determina o papel do leitor na composição literária. Enquanto ente ficcional é capaz de exercer um poder sobre a atuação do personagem. A sua visão dos personagens, suas opiniões e ironias, determinarão as interpretações dos leitores e não pode ser confundido com o autor, conforme Reis e Lopes (1988, p.61):

A definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa. (REIS, LOPES, 1988, p. 61)

Mesmo divergindo autor de narrador, toda obra carrega traços inerentes aos seus respectivos autores, pois há uma mescla de opiniões, experiências vividas, referências culturais e políticas, com o mundo paralelo da narrativa:



Mesmo reconhecendo-se a sua especificidade ontológica, importa não esquecer que o narrador é, de fato, uma invenção do autor; responsável, de um ponto de vista genético, pelo narrador, o autor pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc., que perfilha, o que não quer dizer que o faça de forma direta e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um alter ego etc.”(REIS, LOPES, 1988, p.62)

Nesse romance, o narrador é onisciente, o relato está em terceira pessoa, com alguns monólogos interiores em primeira e em segunda pessoa. José Luis Bellón Aguilera, em *La mirada pijoapartesca (Lecturas de Marsé)* (2009) afirma: “Estilísticamente, Marsé emplea una rica gama de procedimientos que van desde las abundantes construcciones en estilo indirecto libre o en estilo directo libre, hasta el monólogo interior o la utilización de la segunda persona narrativa.” Há uma tentativa em dar uma variedade de perspectivas, tanto do autor quanto dos personagens, formando assim um romance polifônico:

O filósofo da linguagem, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), na década de vinte do último século, lançou a ideia de polifonia, empregando o conceito na análise da ficção dostoiévskiana e sugerindo que a mesma colocava em jogo uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, as quais resistiam ao discurso autoral. Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para o filósofo da linguagem, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita. Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos. (PIRES, TAMANINI-ADAMES, 2010, p.66)

Marsé utiliza em *Últimas tardes com Teresa*³ vários procedimentos durante a narrativa: construções em estilo indireto livre (p.78, 91, 187, 188, 237, 282, 301, 302, 326) ou em estilo direto livre (p. 83, 85), e também o monólogo interior e a utilização da segunda pessoa narrativa (44, 261, 268, 302, 306). O autor tenta pluralizar as perspectivas, tanto do narrador quanto dos personagens, transformando a obra em algo muito mais complexo, de acordo com Bakhtin (2015):

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas, tampouco, serve de intérprete

³ Edição espanhola, 2005.



da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial e com ela e com as vozes plenevalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2015, p. 5)

Marsé constrói a sua obra utilizando-se de várias vozes narrativas para que fiquemos mais cúmplices das angústias de Pijoaparte. O narrador utiliza esses aspectos para tentar “enganar” o leitor primário, que lendo de uma maneira menos crítica e superficial, acaba compartilhando da ideia de neutralidade do narrador, ou seja, o narrador tenta posicionar-se em terceiro plano dentro da narrativa, criando uma segunda voz para julgar ou premeditar o futuro do personagem, muitas vezes buscando transmitir o que o personagem pensa naquele momento ou explicando os pormenores das ações narradas, conforme o excerto:

De fato, à medida que foi crescendo, todos os fatos relacionados com o seu nascimento – ser filho de alguém que não podia se dar a conhecer por causa da sua condição social em Ronda, ter sido engendrado em uma época em que sua mãe praticamente vivia no palácio do marquês e, sobretudo, a circunstância, para ele ainda mais significativa, de ter nascido em uma cama do próprio palácio (na realidade, isso se deveu ao parto prematuro, quase sobre as mesmas lajotas que a bela viúva esfregava, e por isso tiveram de atendê-la no palácio) – foram se cristalizando de tal forma em sua mente que ainda criança criou sua própria e original concepção de si mesmo. (MARSÉ, 2015, p. 90).

O narrador promove várias vozes sociais diferentes em embate, sendo que nenhuma delas prevalece, ou seja, o narrador não opta por uma ou outra voz social, elas aparecem no discurso da mesma maneira.

Exemplifica-se assim uma nova posição do narrador naquela história, como também do autor, que muitas vezes aproveita a utilização do discurso polifônico dentro da obra para exprimir suas concepções políticas e sociológicas, como também para ironizar certos acontecimentos ou atitudes dos personagens. Contudo, quando um autor escreve um romance não deixa as suas ideologias de lado, por mais que queira transparecer aos seus leitores a imparcialidade ou a neutralidade, pois ser imparcial já demonstra formar parte de uma ideologia, conforme Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*:

O pós-modernismo sugere que a linguagem em que o realismo – ou qualquer outra forma de representação – opera não pode escapar a essa “contaminação” ideológica. Entretanto, ele também lembra, por seus próprios paradoxos, que a consciência em relação à ideologia é



uma postura tão ideológica quanto a ausência dessa consciência, ausência mantida pelo senso comum. (HUTCHEON, 1991, p. 229)

A obra de Marsé explicita essa ideologia em seu contexto histórico bem delineado, um período muito confuso e de reconstrução de um país (Espanha) que ainda sofria a Ditadura Franquista e carregava todos os problemas resultantes de uma guerra civil muito recente, perdendo parte de sua identidade. E ao debater o papel dos próprios movimentos estudantis de esquerda, organizados por estudantes burgueses dentro das universidades, o autor critica a sua própria ideologia, pois grande parte dos estudantes participava desses movimentos superficialmente com o intuito de parecerem preocupados e sentirem-se parte de alguma mudança dentro dessa sociedade.

Conclui-se que o foco de boas obras pós-modernas é a ressignificação de certas ideologias muito debatidas dentro do realismo e do modernismo. Há uma busca por criticar aquilo que já formava parte do senso comum literário, fazendo com o que o leitor reflita sobre a própria realidade na qual acreditava. Os autores pós-modernos já possuem em sua biblioteca mental toda essa ideologia criada pelos clássicos da literatura mundial e, ao criarem novas obras baseando-se ou parodiando tais clássicos, demonstram que há uma discordância ou uma reflexão mais aprofundada daquilo que antigamente era visto como algo inovador, ocasionando uma visão mais ácida e crítica da sociedade atual.

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, José Luis Bellón. *La mirada pijoapartesca (Lecturas de marsé)*. Ostrava: Cover & layout, 2009.
- BASANTA, Ángel. *La novela española de nuestra época*. Madrid: Anaya, 1990.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 3. Ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al.. 2. Ed., São Paulo: Ed. UNESP; HUCITEC, 1990.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*/ Beth Brait, (org.) – São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.
- CUENCA, Josep Maria. *Mientras llega la felicidad: Una biografía de Juan Marsé*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *La creación literaria en España: Primera Bienal de Crítica: 1966-1967*. Madrid: Aguilar, 1968.
- FIORIN, José L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.



- GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- GOYTISOLO, Juan. *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JEREZ-FARRÁN, Carlos. Ansiedad de influencia versus intertextualidad autoconciente en Tiempo de Silencio, de Luis Martín-Santos. *Symposium*, Washington, n. 42, p.119-132, 1988.
- MARSÉ, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- MARSÉ, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. Prólogo. In: MARSÉ, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- PIRES, Vera Lúcia e TAMANINI-ADAMES, Fátia A. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 66-76, nov. 2010.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana C. M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTOS, Luis A. B.; OLIVEIRA, Silvana P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. Introdução à Teoria Literária. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. *História de la novela social española (1942-1975)*, Vol. II. Madrid: Alhambra, 1980.
- VÁZQUEZ, José Luis G. *La novela de Juan Marsé : análisis de las tendencias y de las técnicas narrativas*, 2000. Tesis (Doctorado en Filología Hispánica) – Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.
- VILLANUEVA, Darío. *Revisión de la novela social*. Anuario de Estudios Filológicos, n. X, p.361-374. 1989.



DIÁLOGOS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA: UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM BRANCURA EM *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, DE PAULO LINS

Ricardo Magalhães Bulhões¹ (UFMS)

Haydê Costa Vieira² (UFMS)

RESUMO: Este trabalho tem como objeto de análise a personagem protagonista do romance *Desde que o samba é samba* (2012), de Paulo Lins. A escolha do tema decorreu do interesse em estudar uma obra literária que se caracteriza por fazer uma releitura crítica da história do samba, com personagens fictícias e personalidades históricas. Por meio da análise do romance, na qual a trama ocorre entre os anos de 1928 e 1929, percebe-se que o autor Paulo Lins se ampara em diversas pesquisas para a sua produção. A personagem Brancura, uma das protagonistas do romance, foi uma figura lendária no Estácio e nas rodas de malandragem. Escreveu vários enredos de samba e é conhecido como um dos fundadores da primeira escola de samba do Brasil, o *Deixa Falar*. Dessa maneira, compreende-se *Desde que o samba é samba* é um romance brasileiro no qual estabelece diálogo com ocorrências históricas relacionadas ao início do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Personagem; Malandragem; Violência; Samba; Paulo Lins.

INTRODUÇÃO

O romancista e roteirista Paulo Cesar de Souza Lins nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 11 de junho de 1958. Quando jovem, foi morador da favela Cidade de Deus e do bairro Estácio, no subúrbio carioca. Nos anos de 1980, ingressou no curso de graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e trabalhou como assistente da antropóloga Alba Zaluar, cuja pesquisa de doutorado era sobre o tema da criminalidade em Cidade de Deus.

Em 1986, Paulo Lins publica o seu primeiro livro *Sobre o Sol*. É a única obra de poesias lançada pelo autor. Incentivado por Alba Zaluar, lança o seu primeiro romance intitulado *Cidade de Deus*, em 1997 (1ª edição – 4 reimpressões). Neste primeiro romance, Paulo Lins retrata o surgimento da favela Cidade de Deus, ocorrida na segunda metade do século XX.

Em 2002, a obra é adaptada para o cinema, por Fernando Meirelles e Kátia Lund, recebendo na época várias indicações para o Oscar e Globo de Ouro. Desse

¹ Doutor/Professor Associado/PPGLetras/UFMS/CPTL.

² Doutoranda em Letras/PPGLetras/UFMS/CPTL.



modo, o livro chegou na 2ª edição, em 2002, com 4 reimpressões (pela Editora Companhia das Letras). Além da repercussão de leitores e espectadores, esse trabalho também atraiu a atenção das imprensas nacional e internacional, sendo divulgados artigos com críticas positivas na *Folha de S. Paulo*, *Revista Cult*, *Revista Veja*, *Jornal Le Monde* (França), *La Repubblica* (Itália) e *El País* (Espanha).

Após alguns anos sem publicações, surge o segundo romance de Lins, *Desde que o samba é samba*, em 2012. No segundo romance o escritor retorna mais no tempo (no final da década de 1920) e traz à tona o surgimento do samba urbano carioca, da primeira escola de samba do Rio de Janeiro (a *Deixa Falar*) e dos primeiros contatos do candomblé e umbanda no bairro Estácio. Na contracapa do romance, a pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda informa:

Desde que o samba é samba é uma incrível cartografia do mundo da malandragem (e mesmo da violência) nos morros e bairros onde a cultura carioca foi gestada. Personagens como Brancura, Sodré, Valdirene, Bide e Pixinguinha mesclam-se com Manuel Bandeira, Ismael Silva, Augusto Frederico Schmidt, Heitor dos Prazeres, Mario de Andrade, Cartola, Seu Tranca-Rua, Dona Maria Padilha, Seu Zé Pelintra, tecendo uma trama imbricada de amores, falsidades, traições e muito samba.

Para a realização desse segundo romance, Paulo Lins consultou diversas obras (dentre elas, da história, teoria literária, biográfica, religiosa, música), textos jornalísticos e *sites*, além de conversar com várias personalidades e parentes envolvidos nesse contexto.

O MALANDRO NA LITERATURA

Na história da literatura universal, encontram-se diversos personagens-tipo que pertencem ao mundo da malandragem. Nos séculos XVII e XVIII, por exemplo, os estudiosos de literatura apontaram, inicialmente, o surgimento dos pícaros, personagens-tipo presentes em romances e novelas espanholas. No século XIX, por meio de folhetins no *Correio Mercantil do Rio de Janeiro* (entre 1852 e 1853), surgiu no Brasil, pelas mãos de Manuel Antônio de Almeida, o personagem anti-herói Leonardo, indicado, inicialmente, na modalidade de pícaro. Porém, de acordo com o professor e pesquisador Antonio Candido (1970), foi por meio deste trabalho (posteriormente conhecido como o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*),



que surgiu o primeiro grande malandro brasileiro, representado pelo personagem Leonardo.

Para Antonio Candido (1970), o pícaro, na origem, é uma personagem ingênua que devido a brutalidade da vida, o faz tornar-se esperto e sem escrúpulos, atitude esta vista como defesa. Sendo assim, o pícaro pode ser considerado, conforme aponta Massaud Moisés (2004) um anti-herói (nos estudos de Eduardo Frieiro, Emilio Carilla, António José Saraiva e Antonio A. Gómez Yebra), como também, um herói (na visão de Pedro Salinas). Comportamento diferente do malandro, pois a sua conduta é “como se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias” (CANDIDO, 1970, p. 68).

No final do século XIX, com o advento da República no Brasil, a nação brasileira reivindicava a afirmação de uma nova identidade nacional. A cidade do Rio de Janeiro permaneceu como centro político brasileiro, sofrendo assim, fortes influências pelos trabalhos produzidos por Machado de Assis (1839-1908), Olavo Bilac (1865-1919), João do Rio (1881-1921) e Lima Barreto (1881-1922).

Durante essa fase histórica, percebeu-se na literatura brasileira diversas alterações, especialmente nas crônicas publicadas nos jornais da época, nos quais apresentavam a descrença da população em relação ao poder público, como também, personagens com características próprias da população carioca.

A presença do personagem malandro carioca aparecia com mais frequência, dentre elas, nas obras de Lima Barreto. Em *Clara dos Anjos*, a título de exemplo, é um romance inacabado publicado no ano do falecimento do escritor (em 1922), que traz à baila a personagem Cassi Jones, com “ação calculada e malévola [...], inculto Don Juan dos subúrbios, destinado a infelicitar Clara dos Anjos” (LINS, 1976, p. 40).

No início do século XX, surge também no Brasil o romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (em 1928). Conforme trecho retirado da orelha do livro de Mário de Andrade (2007):

Macunaíma, que ora é índio negro ora é branco, até hoje é considerado símbolo do brasileiro em vários sentidos: o do malandro esperto, amoral, que sempre consegue o que quer, o do povo perdido diante de suas múltiplas identidades. Nas palavras do próprio autor, “Macunaíma vive por si, porém possui um caráter que é justamente o de não ter caráter”.



No século XXI, o romance *Desde que o samba é samba* (2012), do escritor brasileiro Paulo Lins, traz à tona os relatos da origem do samba urbano carioca, da criação da primeira escola de samba *Deixa Falar* e da consolidação do candomblé e da umbanda afro-brasileiro (ocorridos entre os anos 1928 e 1929). Em vista disso, surge a personagem Brancura, que foi uma personalidade histórica do Bairro Estácio do Rio de Janeiro:

Sílvio Fernandes (Brancura), pardo, casado, filho de Arthur Fernandes e de Christina Fernandes. Figura lendária no Mangue e nas rodas de malandragem. Vivia da exploração de prostitutas e atuava como leão de chácara de bordéis e botequins. Nunca abandonou o jogo de chapinha e carteadado, principalmente o jogo de ronda. Batuqueiro, assinou ótimos sambas. Foi um dos fundadores do bloco Deixar Falar, integrante da comissão de frente. Morreu louco aos 32 anos, vitimado por sífilis, em 1935 (FRANCESCHI, 2010, p. 179).

Desse modo, percebe-se a presença de um personagem malandro carioca no romance brasileiro *Desde que o samba é samba*. Para Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2017), o malandro é um indivíduo astuto e matreiro, que obteve destaque especialmente na cidade do Rio de Janeiro, a partir da década de 1920. Sendo assim, o malandro é “um dos estereótipos do negro sambista subempregado ou desempregado, situado entre a marginalidade artística e a perspectiva de integração social” (LOPES; SIMAS, 2017, p. 180).

Como recorda Humberto M. Franceschi (2010), a geração de sambistas das décadas de 1920 e 1930 eram descendentes de ex-escravos e dedicavam-se à capoeiragem. Perceberam que não era interessante trabalhar nas oportunidades que se ofereciam, pois preferiram viver de jogos de baralho ou chapinha e/ou da exploração sexual de mulheres do Mangue.

Por conseguinte, *Desde que o samba é samba*, de 2012 (com o tempo da história entre 1928 e 1929), tem-se o malandro Brancura, descendente de ex-escravos, cafetão, que adorava jogar baralhos e vivia no meio de rodas de samba. Porém, em outro romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, de 1997 (com o tempo da história nas décadas de 1960 e 1970 – ou seja, aproximadamente 30 anos depois), mostra, no subúrbio carioca, outra condição de malandragem, sinônima “de vagabundagem, vadiagem, vida marginal” (LOPES; SIMAS, 2017, p. 180), conforme aponta o trecho a seguir: “– Todo mundo quetinho, senão leva tiro! – ordenou Tutuca com dois revólveres na mão”



(LINS, 2002, p. 22), momento do assalto a um caminhão de botijão de gás, feito pelo morador e personagem Tutuca, do livro *Cidade de Deus*.

PERSONAGENS-TIPO NO LARGO DO ESTÁCIO

Elemento fundamental na elaboração de um romance, “a *personagem* evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos” (REIS; LOPES, 1988, p. 215). Ademais, da *personagem* precisa o próprio enredo, pois o “enredo existe através das *personagens*; as *personagens* vivem no enredo. Enredo e *personagem* exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 1987, p. 53-54).

Como foi apontado anteriormente, Paulo Lins baseou-se em personalidades e fatos históricos para a criação de sua narrativa em *Desde que o samba é samba*. Em vista disso, pode-se apontar que, segundo Antonio Candido (1987, p. 71), esse romance pertence ao esquema de “*personagens* transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, – por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha”.

A primeira *personagem-tipo* presente no romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins é Brancura, um sambista e cafetão do bairro Estácio, localizado no subúrbio do Rio de Janeiro. De acordo com os pesquisadores Reis e Lopes (1988, p. 223),

Podendo considerar-se uma subcategoria da *personagem*, o *tipo* pode ser entendido como *personagem-síntese* entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o *mundo real* com que estabelece uma relação de índole mimética.

Segundo o pesquisador Arnaldo Franco Junior (2009, p. 39), ao discutir sobre a *personagem* e suas classificações, aponta como *tipo*

[...] aquela cuja identificação se dá, normalmente, por meio de determinada categoria social. A enfermeira, o pirata, o criminoso, o açougueiro, a adolescente, o estudante... são alguns dos possíveis exemplos. Se a *personagem* é caracterizada a partir de uma categoria social e se suas ações correspondem previsivelmente a tal categoria,



confirmando os valores que socialmente lhe são atribuídos, estamos diante de uma personagem tipo.

Para Reis e Lopes (1988, p. 224), a personagem-tipo, de um ponto de vista funcional, pode corresponder a uma personagem plana, “na medida em que se refira a entidades suscetíveis de identificação fácil e reconhecimento imediato nas suas diversas manifestações ao longo do relato”, ou desempenhar uma função idêntica do figurante, “sempre que seja diminuta a sua intervenção na ação e especialmente quando a sua representação obedece a motivações críticas, no quadro de períodos literários vocacionados para o efeito (Realismo, Naturalismo, Neo-Realismo etc.)”.

Na obra de Paulo Lins (2012), *Brancura* é apresentado na primeira página do romance pelo narrador heterodiegético (de acordo com a tipologia de Gérard Genette) ou pela classificação de Norman Friedman, como foco narrativo “autor” onisciente intruso, como um cafetão perigoso, malandro velho do Largo do Estácio, cobra de duas cabeças e faca de dois gumes. Essas características são apontadas devido *Brancura* utilizar-se da violência física para demonstrar o seu poder:

Brancura saiu do sobrado, depois de dar meia parada à porta e investigar os pormenores da ocasião em cinco lances de olhos. Nunca confiou em nada nem em ninguém; era por isso que achava que ainda estava vivo até ali. Caminhou lentamente com a arma na cinta em direção a Sodré, que fez de tudo para não fraquejar diante de Valdirene, porém os batimentos cardíacos pegaram rumo de subida diante dos passos do cafetão da mulher que ele amava. Silêncio de morte. Tentou sacar a arma, as mãos tremiam, pensou em gritar qualquer coisa, a voz não veio. Tem horas em que o tempo de fato para.

Brancura se abaixou, fingindo que ia pegar a arma de Valdemar, deu um salto, caindo bem perto do inimigo. Com agilidade, tomou a navalha e a pistola de um Sodré abobalhado, passou-lhe uma rasteira, recuou, pegou o revólver do chão e entregou tudo para Valdirene.

– Tá pensando que berimbau é gaita? Te mato na hora que eu quiser, português. Só queria que o garoto fizesse o serviço pra eu não arrumar mais uma bronca, porque já tô cheio de inquérito, seu homem de nada! Mandou Sodré levantar; lhe passou outra rasteira, chutou seu corpo, pisou na cabeça, cuspiu na cara.

– Chega! Deixa esse fanfarrão aí – disse Valdirene, caminhando para perto dos dois.

– Nunca mais tu vai com ela! E se insistir, o que é que você faz, Valdirene?

– Conto pra você, amor!

Brancura se afastou, se arrumou, abraçou Valdirene e se foi. Sodré se levantou devagar, ficou olhando enquanto o casal descia a rua. Nem ligava por estar sendo observado por um monte de gente. Zilda, com



expressão de surpresa entristecida, caminhou devagar, foi-se achegando a Sodré.

– Ela estava enganando você o tempo todo. Olha lá no pulso dele o relógio que você deu pro filho dela. Ela nunca teve filho, se você quer saber (LINS, 2012, p. 26-27).

Conforme pesquisas realizadas por Marilena Chaui (2017), o sentido de violência é muito amplo e não possui apenas dimensão física, mas também psíquica e simbólica.

Etimologicamente, “violência” vem do latim *vis*, força, e significa: 1. tudo o que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser (é desnaturar); 2. todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (é coagir, constranger, torturar, brutalizar); 3. todo ato de violação da natureza de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade (é violar); 4. todo ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade definem como justas e como um direito (é espoliar ou a injustiça deliberada); 5. conseqüentemente, violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão e pela intimação, pelo medo e pelo terror. *A violência é a presença da ferocidade nas relações com o outro enquanto outro ou por ser um outro*, sua manifestação mais evidente se encontra na prática do genocídio e na do *apartheid*. É o oposto da coragem e da valentia porque é o exercício da crueldade (itálicos originais) (CHAUI, 2017, p. 35-36).

Sendo assim, como foi observado por Chaui (2017), é notório que a violência se opõe à política democrática, em virtude de que esta se define

[...] pela figura do sujeito político como sujeito de direitos que age pela criação e conservação de direitos contra a dominação dos privilégios, e impede o poder exercido pela força, pela opressão, pela intimidação, pelo medo e pelo terror” (CHAUI, 2017, p. 36).

No trecho acima também aparecem a segunda e a terceira personagens-tipo do romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins: o Sodré (português, bancário – funcionário do Banco do Brasil – e cafetão) e a Valdirene (prostituta de Brancura). Na trama de Lins está presente o triângulo amoroso entre Brancura, Valdirene e Sodré. Devido a paixão de Brancura por Valdirene, a personagem sempre está envolvida em confusões para demonstrar a sua paixão e a sua autoridade.

Porém, durante a trama, surge a Ivete, uma garota mais jovem, quem faz Brancura abandonar Valdirene. Devido a esta nova paixão, decide-se afastar da vida de



cafetão e começa a trabalhar no porto. Mas o passado de Brancura ainda o condena, como demonstra o trecho a seguir a seguir:

Brancura descia a São Cláudio sem saber para onde iria. Não queria ver ou encontrar nenhum de seus amigos, nem Valdirene, nem ninguém [...]

Entrou num botequim, pediu uma cerveja. Já estava com a vida ruim, uma cerveja a mais não iria piorar. Assim que encheu o copo, uma viatura de polícia parou, um policial que já o havia prendido várias vezes o abordou.

– Bom, hoje é sábado, não posso te aplicar uma vadiagem, mas como sei que você é vadio contumaz, incorrigível, assaltante, ladrão, macumbeiro e sambista, vou te fazer uma revista.

– Meu senhor, trabalhei a noite toda. Tô tomando essa cerveja aqui porque briguei com a patroa, senão estaria dormindo em casa.

– Só se foi na zona que tu trabalhou. Tu é vagabundo.

– O senhor quer ver meus documentos? Eu provo o que estou falando. O policial examinou os documentos de Brancura, mesmo assim não acreditou. Disse que o documento era falsificado.

– Eu vou falar, e que Deus me castigue se eu estiver mentindo. Já fui preso várias vezes aí por negócio de samba, cafetinagem, vadiagem, mas eu parei. Casei, arrumei emprego e só tô hoje aqui a esta hora porque briguei com a mulher em casa. [...] (LINS, 2012, p. 75-76).

Devido a sua paixão musical, Brancura frequentava as rodas de samba no Bar Apolo e Café do Compadre. Nestes locais, encontrava-se com outros sambistas, onde cantavam, tocavam, consumiam bebidas alcoólicas e, assim, deixava a esposa Ivete sozinha em casa. Por conta dessa situação, surgiram os desentendimentos, as lembranças de sua antiga paixão e a inspiração para composição de letras de samba:

Brancura acordou por volta das quatro horas da tarde. Saiu com cuidado, para não acordar o amigo, voltou para casa caraminholando um jeito de deixar tudo bem com a esposa, mas as cenas de Ivete irada no bar rebatiam na cabeça dele durante o trajeto. Começou a pensar em Valdirene, que era pau para qualquer obra, cana para qualquer cachaça, arma para qualquer briga e ainda lhe dava dinheiro com o maior prazer do mundo. As putas são assim. Voltou para a casa de Silva.

Entrou na ponta dos pés para não acordar os amigos, pegou lápis e papel em cima da mesa, sentou no sofá olhando para o nada por um longo tempo, depois escreveu um samba novo de uma tirado só, coisa difícil de acontecer na vida de qualquer compositor. Deitou-se. Após três horas, despertou devagarzinho com o barulho do violão e da voz de Silva no quintal da casa. Brancura ficou um tempo ouvindo o amigo, o mestre que um dia seria seu parceiro. Assim que o outro deu uma pausa no canto, ele apanhou a letra que havia feito, quase não conseguiu se lembrar da linha melódica, se levantou cantando para Silva escutar:



Deixa essa mulher chorar
Deixa essa mulher chorar
Pra pagar o que me fez
Pra pagar o que me fez
Zombou de quem soube amar, por querer
Hoje toca a tua vez de sofrer

Não te lamentos
O mundo é mesmo assim
Chora, que eu já chorei
E tu zombaste de mim
Amei e não venci
Outro não amou, venceu
Foi protegido da sorte
Foi mais feliz do que eu
Oi, deixa essa mulher chorar

Deixa essa mulher chorar
Deixa essa mulher chorar
Pra pagar o que me fez
Pra pagar o que me fez
Zombou de quem soube amar, por querer
Hoje toca a tua vez de sofrer

Estou bem feliz
Não me fazes mais sofrer
Agora sou eu quem diz
Que não quero mais te ver
Amar como eu te amei
Era para enlouquecer
Juro que nunca pensei
Que pudesse te esquecer
Oi, deixa essa mulher chorar

– Canta de novo, vou tirar ela agora.

Brancura foi repetindo o samba várias vezes para Silva tirar no violão. Era um jeito de acabar de fato a música, que vez por outra não se adequava à melodia, mas com a repetição foi ficando arrumadinha.

– Samba bonito! É pra Ivete! Só pode ser pra Ivete. Falta só terminar a melodia, a letra tá pronta. Coisa linda! É só sofrer um pouquinho que sai coisa boa! Homem é bicho bobo mesmo.

A aprovação de Silva era, para Brancura, a mais importante de todas, se aquele gostasse o mundo inteiro poderia detestar que ele não ligava. Está certo que Baiaco era o principal inventor do ritmo que encantava Brancura, no entanto o que gostava em Silva eram as letras que o danado fazia, sua métrica, sua rima, seu assunto. Cantou o samba mais duas vezes, agora a letra e a melodia iam se adequando (LINS, 2012, p. 79-81).

Amante do samba, Brancura, além de cantar e tocar com os colegas no Bar Apolo e Café do Compadre, também era compositor de samba. Desse modo, pode-se dizer que em alguns momentos Paulo Lins recorre ao recurso da metalinguagem para



realizar a sua obra (a linguagem que descreve sobre ela mesma), ou seja, um livro que narra a história do samba e no qual traz produções de canções do samba.

Devido às diversas brigas com Ivete, Brancura sempre recordava de Valdirene:

Brancura pensava em Valdirene enquanto fazia sexo. Como foi burro, pois poderia ter mantido as duas. Valdirene era a sua mulher mais rendosa, por ser a puta mais linda daquela zona. Como pôde ter se encantado por Ivete a ponto de largar sua companheira de vida, trocá-la só porque Ivete era mais linda, mais gostosa, mais nova? [...] (LINS, 2012, p. 85)

Após algumas reflexões, termina o seu casamento com Ivete, decide reconciliar com Valdirene e retorna para a zona do baixo meretrício. Ao adentrar no Largo do Estácio, verifica outra cena: a presença de vários cafetões neste espaço e Valdirene namorando Sodré. Brancura tenta retornar para Valdirene e, depois de diversas tentativas, reconquista a amada.

Brancura, [Ismael] Silva, Edgar e entre outros colegas de bar, reunidos no Café do Compadre, começaram a discutir sobre a formação de um bloco de samba:

- Tamos falando em fundar esse bloco desde que o samba é samba, mas até hoje ninguém tomou uma atitude de fato, ninguém se propôs a dar o pontapé inicial – argumentou Brancura.
- Tínhamos que ter uma mãe de santo que nem ela – concluiu Edgar.
- Bom, eu vou embora, que eu tô cansada – interrompeu Valdirene.
- Pode ir que eu já tô indo.
- É, eu sei – respondeu com um sorriso de deboche. [...] (LINS, 2012, p. 135).

Depois de inúmeras discussões, verificaram a necessidade do registro deste bloco, com presidente e tesoureiro, para que não tivessem mais problemas com a polícia. Após a ideia do registro, as personagens perceberam que poderiam se divertir cantando e tocando os seus sambas para os amigos e os familiares.

Mãe Mariana, a convite de Tia Amélia, para trazer energia positiva para a reunião, passou o defumador em todos os cantos daquele espaço enquanto os outros cantavam.

[...]

Estavam Silva, Lopes, Bide, Edgarzinho, Brancura, Bastos, Baiaco, Edgar, João Nina, Valdirene, Valdemar, Ivete e seu marido, o alfaiate Gilberto Assemany, Lacerda, mais uma turma que frequentava os bares do Apolo e o Café do Compadre e que o próprio Silva tinha convidado.

[...]



– Boa noite a todos aqui reunidos – disse Silva. – Em primeiro lugar, quero agradecer ao senhor Cristalino Pereira dos Santos por ceder o espaço para a nossa primeira reunião. [..]

Enfim, o pontapé inicial tinha sido bem dado. A escola de samba Deixa Falar nascia naquele dia.

[...]

Tudo naquela hora se tornava novo, uma nova coisa na arte para sempre. Era a reinvenção do carnaval, naquele doze de agosto de mil novecentos e vinte e oito. [...] (LINS, 2012, p. 188-195).

Após diversas análises, pode-se afirmar que Brancura é uma personagem-tipo malandra, por conta do seu estilo de vida. Até as indumentárias eram um ponto característico deste malandro. Para Lopes e Silva (2017, p. 181), “a figura do sambista ‘malandro’ das décadas de 1920-1930, de chapéu ‘palheta’, camisa listrada e calça branca, acabou por se tornar uma espécie de traje típico do homem carioca”:

Brancura, desde rapazola, usava calça larga feito o pessoal da velha guarda, como os malandros da época. Começou a usar terno depois que se juntou a Silva, Bastos, Bide, Baiaco, e os demais compositores da região. Já eram pretos, pobres, moravam em área vigiada pela polícia, se andassem mal-arrumados só iriam piorar sua condição na sociedade. E mais: eram compositores, seriam famosos um dia como Alfredo, Barbosa e João, que usavam terno de manhã, de tarde, de noite, com os sapatos tão bem engraxados que reluziam à luz do sol ou da lua. E lá ia Brancura dentro de seu terno, em cima de seus sapatos pretos a qualquer hora que fosse, fazendo inveja àqueles malandros sem estirpe, sem o dom da arte, sem indumentária de classe. Atraía olhares desejosos das mulheres dentro e fora da zona. Mas, um dia, um tal de Lontra, estivador valentão, natural de Sergipe, não se contentou em devolver uma puta para Brancura. Puxou a navalha para ele, que teve que correr por uns cinco minutos pelas ruas da zona até avistar um português, ir ao encontro dele, jogá-lo no chão, tirar-lhe os tamancos, colocá-los nas mãos para se defender de Lontra. Ele dava navalhadas, Brancura as espalmava com o tamanco calçado nas mãos, quando podia desferia uma tamancada no pé do ouvido. Assim, ele passou a andar de tamancos, mas, como não queria perder a elegância, usava com os ternos que comprava prontos ou mandava Seu Carlito Gomes, o velho alfaiate, fazer sob medida. [...] (LINS, 2012, p. 143-144)

O malandro carioca sobrevive em função de seu talento individual, pois é avesso ao batente, é bom de briga e rápido na faca. O malandro, que se reconhece por representar “com certa graça, charme, apesar da sua falta de moral e sociabilidade, permanece como figura característica da marginalidade do morro, do samba e do jeitinho ‘fora da lei’ tipicamente brasileiro” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 51).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, a personagem Brancura está inserida em um contexto de malandros do Rio de Janeiro do final da década de 1920: ambiente de prostituição, violência, candomblé, umbanda e samba. Todo este cenário é resultado do fim da escravidão brasileira, junto com o crescimento de uma cultura negra com uma forte influência baiana.

Toda a trama tem como pano de fundo a história do surgimento do samba urbano carioca. Porém, com uma leitura atenta, o romance revela aspectos de resistência à perseguição dessa classe popular do início do século XX, já que a inovação do ritmo não era bem vista por todos.

As cenas de violência que ocorrem na obra com Brancura demonstram a preocupação do autor do romance em apresentar a realidade dos moradores e frequentadores dos morros cariocas, além de apontar as questões do preconceito, discriminação e intolerância no Brasil.

O samba agoniza, mas não morre. [...] Nascido no saracoteio dos batuques rurais, adentrou a periferia dos grandes centros urbanos sem pedir licença. Iniciado nos terreiros de macumba, incorporou-se aos cortejos dos ranchos, blocos e cordões, numa simbiose perfeita com o Carnaval. [...] Sinônimo de malandragem, viu-se perseguido pela polícia, entregou-se à vadiagem das ruas, perambulou pelos cabarés mais ordinários da zona do mangue. No morro, foi morar nas ribanceiras das favelas, sem nunca abdicar dos apelos do asfalto (LIRA NETO, 2017, p. 25)

Ao produzir *Desde que o samba é samba*, Paulo Lins recorreu a personagens e fatos importantes da história do samba carioca. Porém, utilizou-se desse material para uma criação artística, sem ser fiel completamente a história.

Dessa maneira, no âmbito da literatura brasileira, criada por Paulo Lins, temos um Brancura que representa a malandragem, os valentões, os capoeiras e os compositores das rodas de samba carioca do final da década de 1920.



REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. Organizadoras Ericka Marie Itokazu e Luciana Chauí-Berlinck. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 33-58.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LIRA NETO. *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A violência como desafio para a literatura brasileira contemporânea. In: _____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 39-103.



LEITURA EXISTENCIALISTA DO GÊNIO ROMÂNTICO A PARTIR DE WERTHER

Débora Caroline Brauner (Pós-graduação UNESP- Assis)

Fabiano Rodrigo da Silva Santos³ (UNESP- Assis)

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo desenvolver uma leitura existencialista do gênio romântico a partir de *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*), de Johann Wolfgang von Goethe, romance no qual Werther, conhece Charlotte pela qual se apaixona imediatamente. Porém, apesar de toda a identificação que surge com a jovem, a mesma encontra-se noiva, e é ao deparar-se com esse Outro que o limita e impede de ter o que deseja que Werther confronta-se com seu eu interior, e, devido a isso, todo o seu espírito é transformado, toda a sua condição humana é alterada internamente. Ele passa de um estado de tranquilidade e calma, para o de um atormentado por seus próprios desejos e vontades que não podem ser saciados, em um mundo em que já não se encaixa, manifestando, assim, a condição de isolamento e sensibilidade normalmente associadas ao gênio.

PALAVRAS-CHAVE: Goethe, Werther, Existencialismo, Sartre, Gênio romântico.

INTRODUÇÃO

Publicado em 1774, *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*), romance epistolar de Johann Wolfgang von Goethe, fez um sucesso tão estrondoso que foi considerado o primeiro *best-seller* da literatura alemã, além de ter sido um marco do pré-romantismo e, conseqüentemente, do romantismo alemão.

Narrado em primeira pessoa, o livro possui notas de rodapé que indicam que alguns nomes e locais foram substituídos por dados fictícios, o que contribui para que o leitor realmente acredite no narrador, como se a história narrada e a personagem fizessem parte de seu próprio mundo; assim sendo, fica mais fácil para o leitor acreditar na transposição das emoções e sofrimentos do autor para as páginas deste livro.

Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, é através das cartas enviadas por Werther a seu amigo Wilhem que o leitor tem contato com toda a história dessa personagem tempestuosa e repleta de fraquezas, vícios e defeitos, além de uma inteligência e paixão ímpares, que encontra na morte a única saída para uma vida que não pode ser plena, já que ele nunca poderia ter aquilo que mais desejava e claramente não se encaixava na sociedade na qual estava inserido.

³ Professor Doutor FCL Assis – UNESP.



Esse romance é, sobretudo, sobre uma paixão extrema, não só pela amada, mas sim por tudo; Werther não tem limites, ele vive tudo intensamente, desejando beber a vida de um só trago, com uma vontade e uma sede que parecem não se encaixar em um mundo burguês que é dominado pelas aparências e pelas máscaras sociais.

O tema do livro é a paixão, mas não a paixão disciplinada, condizente com os padrões daquela época. É uma paixão intensa e extrema que dura até a aniquilação das forças vitais do apaixonado, como um último ato contra as amarras existenciais.

Ao representar uma paixão idealista, em linhas repletas de linguagem poética e, além disso, demonstrar – com Werther – o anseio por transcendência, que agitava os jovens intelectuais de fins do século XVIII, o escritor acaba por negar os preceitos estéticos do classicismo (relativos ao equilíbrio e ao racionalismo) e transformando-se em um precursor e ícone do romance romântico. Com efeito, a personalidade do protagonista, Werther, será um dos grandes modelos de indivíduo romântico que figurará não apenas nos heróis da ficção como também na configuração do eu lírico típico da poesia romântica. A influência de *Werther* excede mesmo os limites cronológicos do romantismo; com Werther, Goethe cria um personagem-símbolo dos apaixonados de todos os tempos.

LEITURA EXISTENCIALISTA DO GÊNIO ROMÂNTICO A PARTIR DE WERTHER

É revisitando as grandes obras da literatura que somos capazes de entender melhor as construções sociais e as obras que beberam dessa fonte, além do comportamento humano, já que os clássicos são atemporais e tratam de problemas da própria existência humana, despertando questionamentos que talvez nunca sejam sanados. Além disso, reinventam-se, pois, a cada época e leitor. A visão sobre um clássico transforma-se de acordo com as experiências desse leitor, porque o que importa nesse tipo de livro não é somente a história dos personagens, mas principalmente os questionamentos e reflexões que eles despertam, e em *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die leiden des jungen Werthers*, 1774) têm-se diversos tipos de questionamentos que, embora sejam emanados do lugar histórico do indivíduo de fins do século XVIII, falam à condição do sujeito moderno como um todo.

Sendo considerado um marco da literatura e, principalmente, do Romantismo, *Os sofrimentos do jovem Werther* carrega em seu cerne vários dos ideais desse movimento literário que pregava uma visão de mundo centrada no indivíduo e na busca



da transcendência individual, além de, entre outros fatores, a exaltação do belo e da natureza, a idealização e a rebeldia.

Apesar de ser conhecido por sua contribuição ao romantismo, segundo muitos críticos, *Werther* estaria mais intimamente relacionado ao *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), que seria o pré-romantismo, devido a época de sua criação, já que foi publicado em 1774, e porta muitos valores desse movimento que caracterizou as letras germânicas entre 1767 e 1785. Sendo que a designação *Sturm und Drang* era, originalmente, o título de uma obra de Friedrich Maximilian Klinger (1752- 1831) e surgiu das propostas de Johann Gottfried von Herder (1744 - 1803) “gênio, natureza, originalidade”, como reação aos excessos da racionalidade e do Iluminismo.

Ou seja, esse movimento surge pela necessidade de protesto da classe pequena e média da Burguesia e dirigia-se às autoridades absolutistas nos estados alemães e à corte alemã; a vida profissional da Burguesia e às tradições antiquadas nas artes e na literatura.

Para o *Sturm und Drang*, o ideal literário não era o poeta altamente instruído e sim o poeta genial, o gênio romântico, que cria suas próprias regras e age sob o efeito da inspiração; assim, para essa geração de artistas, o valor da obra está não apenas em sua forma, mas em sua sinceridade. Arte inspirada, para o *Sturm und Drang*, serviria inclusive como força exteriorizadora da faculdade criativa advinda da natureza, já que para os escritores desse movimento literário a natureza era a essência do primitivo, do elementar e do divino e habitava dentro de cada ser.

O filósofo Heidegger (1987) explica esse desejo de explorar a natureza em sua raiz primitiva com o termo *physis* que significa originariamente, “o céu e a terra, a pedra e a planta, tanto o animal como o homem”. Desse modo “a *physis* representa a unidade e integração entre natureza, homem e deuses”. Com o passar dos tempos essa *physis* vai se perdendo e o homem afasta-se de seu vínculo com: céu, terra, deuses e homens, o que priva de sua união anterior com o sagrado. Resgatar essa união, essa volta ao sagrado e o reencontro do ser, está entre os grandes objetivos existenciais dos escritores do *Sturm und Drang* e do Romantismo.

Para eles, o escritor deveria ser senhor de suas faculdades mentais, espirituais e físicas, além disso, ambicionavam que a subjetividade humana fosse explorada em sua máxima potência e aproveitada em obras artísticas. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais o romantismo alemão tenha sido tão marcado por diversas tensões, pois oscila entre inovação do presente e recuperação do passado; racionalismo e



sensibilidade; além da experimentação de novas fronteiras literárias, o que refletia um contínuo diálogo com as ideias do Iluminismo alemão (*Aufklärung*), do *Sturm und Drang* e do Classicismo.

Para Friedrich Schlegel, um dos maiores teóricos do Romantismo alemão, existem três indicadores que influenciaram na “criação” do movimento literário na Alemanha, sendo eles: a Revolução Francesa, o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe e a filosofia de Fichte, esse último responsável por um sistema de pensamento que ao subordinar a experiência de estar no mundo a subjetividade hiperbólica, contribui para a formação da cosmovisão romântica

O idealismo subjetivo de Fichte vai influenciar os românticos em seu conceito de autonomia da criação literária. O poeta cria mundos, mas estes não são uma cópia da Natureza e, sim, autônomos. Os românticos opõem-se radicalmente ao conceito de mimese (imitação), que vigora na literatura até o século XVIII (REISE; RÖHL, 1986).

O subjetivismo aliado ao sentimentalismo é uma constante em *Werther*, assim como a presença da mulher como materialização do ideal. No romantismo, a amada não é destinatária de uma forma corriqueira de amor, ela é musa inspiradora, ídolo distante, encarnação da aspiração à transcendência, etc. Tais traços são claramente perceptíveis no fascínio exercido por Charlotte sobre Werther, não apenas como a mulher amada e objeto de desejo, mas sim como a manifestação e materialização de seus anseio e, conseqüentemente, do ideal romântico inalcançável, como a flor azul de *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (1963) (apud VOLOBUEF, 1999): o norte de uma eterna busca externa que termina por alterar completa e irreversivelmente aquele que o demanda.

Para Werther, Charlotte é tão inalcançável quanto à flor azul com a qual o *Heinrich* de Novalis sonha, a diferença primordial entre os dois é que a flor azul seria na realidade uma metáfora para “a busca verdadeira, que se processa no interior do indivíduo”, de forma que por mais que seu objetivo jamais possa ser alcançado, Heinrich acaba evoluindo como *ser* de forma que sua busca, apesar de inconclusa, lhe rende amadurecimento e diversas experiências. Porém, o mesmo não acontece com Werther, pois Charlotte está visivelmente próxima e mantém um relacionamento amigável com ele, mas ele não pode tocá-la, seu objeto de desejo e razão de seus afetos e delírios mais profundos acaba por ser o motivo de sua queda; ao invés de ascender, sua busca acaba por destruí-lo, culminando, por fim, em seu icônico suicídio.



Fica claro que o Romantismo alemão buscava combater o excessivo racionalismo, pregando o nacionalismo e a valorização do eu, mas acima de tudo desejava a libertação da alma artística, através da qual fluiria a inspiração advinda da subjetividade interior, assim como *Sturm und Drang*.

Para esses escritores, o aprimoramento dessa subjetividade permitiria uma melhor perspectiva sobre o mundo, o que favoreceria a reflexão sobre o ser, a vida e tudo o que o cerca, auxiliando, assim, no desenvolvimento do indivíduo e em sua constante evolução pessoal, permitindo-o libertar-se das amarras sociais limitadoras de sua criatividade artística. Essa busca pelo conhecimento e desenvolvimento pessoal marca sobretudo um gênero romanesco, o *Bildungsroman* (romance de formação), um dos principais pilares do romantismo alemão, cujas orientações perpassam várias obras do período.

É dessa evolução subjetiva a partir da reflexão que surge outro importante termo do romantismo, o gênio romântico, que chega para romper os limites da produção artística e as amarras que limitavam o artista as estruturas e as convenções sociais. O gênio romântico, no entanto, é aquele que se baseia muito mais na inspiração e em seus instintos, nesse "Eu", subjetivo e único, para a criação, não se limitando pelas regras impostas e apostando muito mais na simplicidade, do que em algo rebuscado.

Ou seja, o indivíduo constrói-se a partir de suas próprias reflexões e aprendizados, pois não nasce pronto, tal pensamento está em paralelo com a filosofia existencialista de Sartre, que parte do princípio de que a existência precede a essência. Ou seja, o homem, ou a realidade humana, primeiro existe no mundo e depois se realiza, se define por meio de suas ações e pelo que faz com sua vida, pois, para esse movimento filosófico, o homem é um ser livre e em contínua construção, plenamente responsável por fazer uso de sua própria liberdade, que é uma benção e também um fardo, já que a partir do momento em que o homem aceita que é livre para tomar decisões, realizar ações e também mudar de opiniões e ideias, ele assume também sua responsabilidade: tudo o que ele é, foi ou virá a ser depende dele e de sua força motriz, sua vontade de avançar ou recuar. Desse modo, o homem não pode transferir a nenhum ser exterior a culpa por suas frustrações, fracassos e decepções.

Sendo assim, para Sartre, não existe determinismo, mas sim a liberdade de escolhas, e a consciência sobre o mundo que cerca o ser, já que se têm a percepção de tudo que existe, mas não compõe uma consciência individual, para explicar essa consciência que se tem do mundo, utiliza o "em-si" que seria o mundo das coisas



materiais. O “*em-si*” “não possui um dentro que se oponha a um fora, e seja análogo a um juízo, uma lei, uma consciência de si” porque o ser “*em-si*” é fechado em si mesmo. Para ele não existem possibilidades, pois tudo o que se vê é, para ele inerte. Ele não se modifica diante de acontecimentos mundanos, seu “ser” limitado em si mesmo não reflete mudanças. Já o “*para-si*” é repleto de possibilidades, porque enquanto no “*em-si*” não existem lacunas a serem preenchidas, já que ele é um ser pleno por si só, o “*para-si*” é uma lacuna existencial, pois ele tem consciência de tudo, ele é o Nada existencial.

Mas ao se falar do *Nada* Sartreano, é necessário ter em mente que esse *Nada* é repleto de possibilidades, não é um vácuo, é a partir dele que surge a consciência do que se é e o que não é, além de ser só através do *Nada* do “*para-si*” que surgem coisas como consciência, liberdade e imaginação.

O Para-si por não ser pleno, por constituir-se de possibilidade, como abertura, é a eterna busca de si, busca de totalidade, busca de plenitude jamais atingida. A consciência - Para-si, não pode ser constituída e nem determinada porque projeta-se naquilo que não é. [...] SARTRE expressa bem esse anseio dizendo: “O homem é desejo de ser Deus” ou melhor um Em-si-Para-si. Uma plenitude (Em-si) mas, ao mesmo tempo consciência e liberdade (Para-si). (LAPORTE; VOLPE, 2009)

Portanto o “*para-si*” seria um ideal inatingível, uma eterna busca que jamais poderá ter termo, porque se em algum momento esse objeto de desejo, essa vontade, for saciada, o “*para-si*” entra em choque, pois ao encontrar sua plenitude, deixará de ser “*para-si*” e passará a ser “*em-si*”, transformando-se assim em algo limitado em sua própria essência que não permitirá nenhuma nova evolução ou aperfeiçoamento. O “*para si*” seria o equivalente a flor azul dos românticos, já que é um ideal que não se consegue atingir, pois nada mais é do que uma eterna busca pela transcendência.

Transcendência essa que é elemento relevante tanto para os filósofos, quanto para os escritores românticos, e que só é possível através da reflexão e subjetividade, pois, “o homem, para Fichte, é um demiurgo, eterno criador de realidades que primeiramente existem dentro dele; por isso, considera que o mal reside na inércia, na preguiça, quando se renega a própria imaginação criadora” (ANDRADE, 2011). Novamente podemos associar essa ideia à flor azul, tão presente no romantismo, pois é a representação perfeita para essa busca tão cara aos românticos.



Werther é um eterno “*para-si*”, pois ele é um ser arquiteto de si mesmo e vive em uma constante busca, além de ser extremamente observador e ter uma consciência muito forte sobre o mundo que o cerca, percebendo perfeitamente o que é e o que não é, sabendo inclusive que a vida é um mar de possibilidades ilimitadas, mas que são limitadas pela consciência repleta de limites de alguns.

E é exatamente no momento em que ele tem um conflito com essa limitação social e moral que Werther encontra o Outro limitador, que até então não o havia incomodado, pois era para ele apenas a consciência de um ser que ele não era, mas ao deparar-se com um conflito que limitaria suas possibilidades através de Albert, noivo de sua amada Charlotte, esse Outro toma forma e ameaça a sua liberdade, o que o perturba profundamente, pois ele não poderá ter o que anseia devido a essa interferência.

Para Sartre (1997), o “*para-si*” é também “*para-outro*”, já que o “Outro irrompe no mundo como consciência que eu não sou”. É no momento em que Werther toma conhecimento da presença de Albert, vendo-o diante de seus olhos, que ele toma consciência plena de sua existência, pois até então ele era uma mera sombra passageira sobre sua relação com Charlotte. A partir desse momento, ele cria, e é, uma tempestade em Werther, não somente uma nuvem escura que por vezes obscurece o sol.

Embora o *Outro* seja condição ontológica do *Para-si*, existe uma impossibilidade de conhecimento e de relação que seja verdadeiramente satisfatória entre mim e o *Outro*. As relações se farão sempre pelo conflito porque ou sou olhado pelo *Outro* e me transformo em objeto para o seu olhar, ou como em um duelo, olho o *Outro* tentando capturar sua liberdade.

(LAPORTE; VOLPE, 2009)

Portanto, a existência do outro apesar de imprescindível para o desenvolvimento do ser, é também geradora de conflitos, pois ele é aquele que não sou e que pode limitar minhas escolhas, minha autonomia. Em contrapartida, é através da convivência com esse outro gerador de conflitos e inquietações que podemos ter acesso a nossas próprias fraquezas e adquirir maior auto-conhecimento, pois nos vemos refletidos nele, e a própria existência de um diálogo pressupõe que exista um outro.

Esse Outro nem sempre é gerador de conflitos, muitas vezes pode ser aquele que auxiliará no desenvolvimento pessoal do indivíduo, e poderia ter sido assim em Werther, pois inicialmente desenvolve-se um relacionamento harmonioso entre as três personagens principais. Essa harmonia só é quebrada quando Charlotte e Albert consomem seu casamento. Desse momento em diante todo o conflito existencial de



Werther se agrava, porque a linha foi cruzada e não há mais retorno. Ao sentir que perdeu sua amada ele não consegue lidar com suas emoções, o que contribui para isso é o fato dessa paixão ser antes metafísica e espiritual do que carnal, pois para o filósofo alemão Immanuel Kant, a mulher é o “belo sexo” que traduz-se para o “belo espírito”.

As reflexões de Kant sobre a mulher privilegiam observações psicológicas sobre a sua beleza e inteligência, interrogando o que a figura do belo sexo provoca no homem e que tipo de consequências daí advêm para o convívio entre os sexos e a cultura de modo geral. (BARBOZA, 2009)

A visão de Werther sobre Charlotte é mais próxima da de Kant, porque para ele Charlotte é uma criatura celestialmente divina, possuidora do mais belo gênio e de uma compaixão ímpar, além de parecer um anjo em terra. Tudo o que ele deseja é ter ela por perto, no começo chegando inclusive a pensar que isso seria o bastante, já que ele vive numa bolha de amor idealista que só é afetada com a chegada de Albert. Pois, com a chegada deste o mundo encantado de Werther, onde ele podia viver em belos prados, inocente e tranquilamente com Charlotte é quebrado, a um Outro que o confronta, um Outro que ele sabe, terá ela nos braços como ele nunca ousaria, essa presença de Albert desperta o ciúme em Werther, que não pode suportar que outra pessoa possa tê-la.

Fica claro que Werther estaria satisfeito se os três pudessem viver em harmonia sem que nenhum deles transpusesse a linha metafísica do amor entre eles, permanecendo em um relacionamento puro e psicológico, sem que houvesse qualquer contato carnal. Já que ele segue o ideal romântico do eterno feminino, no qual a mulher amada é quase uma divindade, é a musa inspiradora que, portanto, mal pode ser tocada, mas deve ser adorada.

Albert transforma-se então no inimigo, aquele que quebra com seus ideais. A partir desse momento Werther está sempre em conflito consigo mesmo, é um conflito totalmente interiorizado, em que suas várias emoções disputam pelo controle, o que o deixa perturbado, convertendo sua paz interior em um espelho quebrado em diversos pedaços.

Werther então passa a representar a decadência humana a partir de sua própria alma, ruindo por dentro lentamente, de tal forma que já não vê mais esperanças, assim ele transforma-se de *homo sentimentalis* para *homo hystericus*, e “em parte isso acontece devido à impossibilidade da externalização da interioridade: eu posso falar



sobre meus sentimentos, mas não consigo fazer que o outro sinta o que eu sinto” (KUNDERA, 1990 apud BRUZEKE, 2004). E é justamente essa a causa do desespero de Werther, ele não pode obrigar Charlotte a amá-lo, e não vê motivos para prosseguir sua existência, prefere por termo ao sofrimento levando o que sente às últimas consequências, manifestando assim, o grito profundo que emana da alma de todo romântico, que nada mais é do que um indivíduo que busca o autoconhecimento e sua própria transcendência, mas acaba por deparar-se com sua limitação que é, acima de tudo temporal, visto que o homem é um ser em constante queda, tendo como principal desafeto o tempo e sua limitação.

Em Werther tem-se a presença do amor metafísico a todo tempo, já que as relações são muito mais psicológicas e espirituais do que carnis. Quase não há na obra a relação carnal, o toque também é raro. Um dos únicos momentos em que acontece algum contato mais sensual entre ele e Charlotte é quando, tomado em desespero, ele a beija. Mas esse é também o último contato entre eles. É como um amor platônico que quando realizado, se extingue. Mas no caso dele, o amor só aumenta. Werther chega a um beco em que não vê saídas, tudo o que ele amava foi tirado dele e além disso ele não quer mais fazê-la e fazer-se sofrer, por isso a única solução que vê é a morte. Por isso em *Os sofrimentos do jovem Werther* o amor é levado as suas últimas consequências.

Charlotte é para Werther como a flor azul dos românticos, um ideal que ele passa a obra toda buscando, contornando-o, evitando tocá-lo, pois não sabe o que acontecerá quando finalmente ceder a seus desejos alcançando seu objeto absoluto de desejo. Quando ele finalmente a toma em seus braços ele cruza a zona de conforto, o que só acontece devido ao seu estado de extremo sofrimento, já que ele não suporta mais viver sabendo que ela pertence a outro, porque por mais que tenha tentado afastar-se dela, isso foi impossível para ele, por isso a saída encontrada por ele é o suicídio.

CONCLUSÃO

Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, tem-se a presença do Outro existencialista como exemplo de conflito a partir do relacionamento entre as três personagens principais Werther, Charlotte e Albert, já que é o relacionamento entre Albert e Charlotte que impede Werther de ter sua amada a seu lado, ou seja, esse Outro o limita, e é fruto e frustração e desilusão, causando a queda do protagonista que não consegue lidar com o fato de não poder tê-la.



Werther não se encaixa nas regras impostas pela sociedade, portanto, pra ele pouco importa que Charlotte tenha se casado, pois, para eles, esses designios valem somente para essa vida e não significam nada diante da eternidade. Para a época em que o romance foi escrito, um personagem que quebra paradigmas e não aceita ser forçadamente padronizado, mas decide seguir seus próprios princípios e quebrar dogmas, inclusive religiosos cometendo o pecado supremo do suicídio, uma personagem assim em uma época em que o indivíduo deveria se adequar a sociedade era uma grande novidade. Ao ser um ser livre e um artista primoroso e sensível em suas cartas, sensibilizando-se com tudo o que está a sua volta ele manifesta a sensibilidade singular de um gênio romântico, um ser que busca ascender aos limites e transcender as barreiras do ser. Portanto, um “para-si”, um desejo de ser mais.

E a leitura de Werther a partir do existencialismo se justifica pelo fato do existencialismo ser um sistema que pensa em uma leitura do homem moderno, e Werther é um dos romances que concentra os fundamentos desse homem moderno, tais como fragmentação, deslocamento, insuficiência e a busca da perfeição.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Alexandre de M. *Aspectos da Natureza e do Romantismo na filosofia de Schiller, Fichte e Schelling*. Disponível em: <http://travessiasinterativas.com.br/_notes/vol11/alexandre.pdf>. Acesso em: 10, jan, 2019.
- BARBOZA, Jair. *O discurso filosófico sobre as mulheres e o amor: Kant, Schopenhauer e Nietzsche*. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1517-24302009000100003&script=sci_arttext> Acesso em: 07, jan, 2019.
- BORNHEIM, Gerd. *O existencialismo de Sartre*. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/bornheim-gerd-o-existencialismo-de-sartre.pdf>> . Acesso em: 07, jan, 2019.
- BRUSEKE, Franz Josef. Romantismo, mística e escatologia política. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000200003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt> . Acesso em 09, jan, 2019.
- CABRAL, João Francisco Pereira. *"Consciência e suas relações com o outro e o ser-em-si, segundo Sartre"; Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/filosofia/consciencia-suas-relacoes-com-outro-ser-em-si-segundo-sartre.htm>>. Acesso em 22 , jan, 2019.
- COMPAGNON, Antoinette (1998). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. De Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. L&PM, 2001.



- GOMES, Augusto Patrini Menna Barreto. *O Sofrimento do Jovem Goethe, e o advento moderno do homem-indivíduo*. Disponível em: <<http://sturmydrang.blogspot.com.br/2008/02/o-sofrimento-do-jovem-goethe-e-o.html>> Acesso em: 07, jan, 2019.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1987.
- HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Ática S. A., 1986.
- LAPORTE, Anna Maria & VOLPE, Neusa. *Existencialismo: Uma reflexão antropológica e política a partir de Heidegger e Sartre*. Curitiba: Juruá, 2009
- MENEZES, José Euclimar Xavier de & BARROS, Maria Josephina Silveira. *Ressonâncias do romantismo no discurso freudiano sobre o amor*. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0100-34372008000100010&script=sci_arttext> Acesso em: 10, jan, 2019.
- MONTEZ, Luiz Barros. *Sob a ética do olhar, do tempo e da escrita. Goethe e a história*. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/liehd/media/docs/art_luiz6.pdf> Acesso em: 07, jan, 2019.
- HEISE, Eloá & RÖHL, Ruth. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Ática S. A., 1986.
- SARTRE, Jean Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. Trad. Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultura, 1978 [1946].
- SARTRE, Jean Paul. *O testamento de Sartre*. Porto Alegre; LPM, 1986, p. 32.
- SARTRE, Jean Paul. *O ser e o Nada*. Petrópolis: Vozes, 1997
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22. Ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- VOLOBUEF, K. *Frestas e Arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.



LOUCURA CRIATIVA E RIGOR ESTÉTICO: A COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM MATADOR (PEDRO ALMODÓVAR 1986)

Kennya Severiano de Sousa (graduanda)

Gabriela Kvacek Betella¹ (Orientadora)

RESUMO: Em *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986) a construção das relações entre a Tauromaquia e o deleite sexual é feita por meio da análise de duas categorias. A personagem feminina principal e a trama que reelabora, por sua vez, o mito da mulher fatal. As aproximações com a literatura de ficção criminal, conhecida como *hard-boiled*, na qual se percebem personagens com distinções realistas e traços de uma literatura de metrópole com figuras de um campo mais inculto, o que na transposição para a obra cinematográfica caracterizou o chamado cinema Noir. Almodóvar, bastante influenciado por esses campos, mobiliza-os para revirar conceitos e definições que perpassam a sociedade desde sempre, sobretudo em seu tempo pós-franquista e ainda marcado por uma identidade escusa, que o diretor incorpora por meio de uma linguagem audiovisual excêntrica e um traço exageradamente insultuoso.

PALAVRAS CHAVES: Almodóvar; *Matador*; Mulher Fatal; Tauromaquia.

Pedro Almodóvar, bastante conhecido por seu cinema autoral, traz para as telas da Espanha e do mundo, sua excelente qualidade artística, seu gosto nada convencional por cores berrantes, seus enredos que nos fazem focalizar em assuntos essenciais no convívio diversificado que é a sociedade contemporânea, e nos surpreende, por conduzir esses assuntos tão oportunos de uma maneira tão escandalizada, ou melhor, adjetivando, com uma peculiaridade tão Almodovariana.

Uma das características do seu cinema é a diversificação da sexualidade, que dá desde o tratamento em tom de comédia para algo tão perverso como o estupro, que data o seu primeiro longa *Pepi, Luci, Bom y otras Chicas del Montón* (1980), e desponta-se também de uma forma escrachada em *Kika*, (1993). Síndrome de Estocolmo, pornografia e erotismo em *Ata-me!* (1990), pedofilia em *La Mala Educación*, (2004) e abuso sexual em *Volver* (2006). Além é claro da necrofilia em *Matador* (1986), na qual será tratado com mais relevância por ser a obra trabalhada nessa pesquisa. Temas bastante censurados nas instâncias de poder e que arrebatam o cinema dele como uma forma de mostrar as mudanças sociais que a Espanha viria sofrer pós-ditadura Franquista, da remissão sem culpa dos desejos reprimidos, de ostentar ao mundo uma Espanha rebelde, livre de opressão e “valores morais” além de intuir os paradigmas de

¹ Professora Doutora FCL Assis – UNESP.



uma sociedade sem deixar de lado elementos tradicionais e milenares de uma Espanha libertária e com uma perspectiva de futuro bem transgressora.

Em *Matador*, Almodóvar dialoga com um dos principais mitos da literatura, traz a mulher fatal em paralelismo com uma das mais polêmicas marcas da identidade espanhola, a Tourada, e brinca com o jogo de sedução entre quem é touro e quem é matador no espetáculo da vida. Um dos principais componentes culturais da Espanha é colocado em xeque, quando se pensa que o fascínio dessa obra de arte é Matar. E se o conceito é transmutado nas relações interpessoais, então pensamos logo que o touro é o sexo frágil, ou seja o feminino, porém, por mais que este desfaleça no final, ele ainda é visto como fera. Ele avança como um ser bestial, não calcula seus movimentos, e com muita maestria entra o matador com seu traje bordado em dourado, capa vermelha e pinta com languidez a dança da morte, a dança que fascina pela espetacular bravura, na qual o toureiro produz emoções e determina movimentos a partir das investidas do touro. E aí vem às estocadas, que é o ato de cravar estacas no pescoço do touro, ou conjuntamente o ato da penetração na relação sexual, muito bem representado pelo objeto pontiagudo utilizado por Maria para matar seus amantes.

A relação homem e touro já era manifestada na arte rupestre do período Paleolítico, onde havia muita expressão de deslumbramento pelo touro. Essas sociedades antigas costumavam enxergá-lo como um animal místico, símbolo da fertilidade e da virilidade. Ou seja, o enfrentamento do homem com o touro, era uma forma de se apoderar de toda a essência do animal. E nesse sentido, podemos pensar que a tauromaquia é resultado dessas influências. É claro que o conceito da tourada como arte, vem desde da criação do animal até a confecção dos trajes, que varia muito do país e das regiões em que acontece esse tipo de espetáculo.² Almodóvar, ressurge com esse conceito de virilidade, ao encarnar a figura do matador em um ex-toureiro aposentado que se torna professor de touradas após sofrer um acidente em uma arena. Enquanto ele ensina a seus alunos, a melhor forma de agir perante o touro, Maria, que também traz em si a simbologia de toureiro; talha sua aula, matando um de seus amantes no ato sexual, de uma maneira erótica e animalesca, ela introduz um alfinete no que seria o “lombo do rapaz”, e o mata, enquanto ele a penetra e se deleita no prazer do sexo, ela se satisfaz isocronamente na fruição do gozo e no desfrute da morte.

² Retirado do site [HTTPS://pracadetoirosalbufeira. pt/tradição-arte-cultura](https://pracadetoirosalbufeira.pt/tradição-arte-cultura) em 15/09/2018.



Esta tarde falaremos da arte de matar. Se toureia bem um touro bravo, tem que matá-lo bem. Senão é uma desgraça para toureiro e touro. Para o toureiro, porque não honra seu nome: matador, e para o touro porque é uma traição à sua bravura.

Quando entra na arena, o toureiro olha o touro de longe e decide como toureá-lo. Antes de atraí-lo, sabe com que chifre atacará. Uma boa estocada é o resultado de um bom trabalho. Há um momento que o touro ataca pedindo para morrer. Mostrando como matá-lo.

A estocada, como é de praxe, deve ser no alto do cangote, na cruz onde se juntam as omoplatas. Este buraco é chamado de agulheiro. Não deve ser de lado, nem perpendicular. Mas bem dirigida. Para furar o coração e os pulmões

Há três coisas fundamentais para entrar e matar. A primeira é matar recebendo. Para entrar e matar há que colocar o braço em ângulo reto, e o estoque, um prolongamento do braço. A mão à altura do coração. Ao cravar o estoque há que fazer o sinal da cruz. Quem não faz, o diabo leva. Devagar, levamos a muleta ao focinho do touro trazendo a nós, cansando-o. E sem tirar os olhos do cangote, enfiamos o estoque todo na cruz.

Mas isso não basta, pois, para matar um touro, além da espada, há que matá-lo também, com o coração. (COUTINHO, 2011, p.80)

Maria Cardenal é o arquétipo de mulher fatal, pois, assim como exemplifica Mario Praz, em seu estudo sobre mulheres fatais ao longo da literatura Romântica. “Elas são um exemplo perfeito de feminilidade prepotente e cruel” (PRAZ, 1996, p.176). Maria é uma advogada criminalista, que entra na história para defender Ángel (Antonio Banderas), investigado pelo crime de assassinato de algumas colegas de classe, e por tentar estuprar a namorada de Diego Montes, Eva Soler. Em uma das partes do longa, enquanto Diego e Eva estão tomando café, o jornal anuncia, que Maria será a advogada de defesa de Ángel, e diz que algumas feministas criticaram a postura dela perante um caso de homicídio feminino.

A brigada criminal prendeu por sorte, o estuproador de Eva Soler, também acusado de ter matado Ester Domingues e Ana Vela, ainda não encontradas, e de matar Raúl Ordeñez e Pedro Soto. Sua defesa está a cargo da advogada Maria Cardenal. Como é lógico as feministas manifestaram apreensão por ser uma mulher a defensora de tal monstro. “*Segundo a Constituição Espanhola, todo cidadão têm direito a defesa*” atreveu-se a dizer a Srta. Cardenal, fazendo alarde de um cinismo verdadeiramente espantoso. (Matador. Direção: Pedro Almodóvar. Fotografia: Ángel Luis Fernandez. CIA. Ibero Americana de TV.S. A, 1986, color. Título Original: Matador.).

A circunstância que traz Maria na defesa de um homem acusado de dizimar mulheres, já demonstra a singularidade dessa personagem. Maria tem consciência de seus atos, e assim como alia o prazer à morte, distingui um homem que cobiça a mesma



volúpia. E desse modo, enxerga a inocência de Ángel, além de ver um jovem com uma sexualidade bastante reprimida e assustadoramente fascinado pelo seu mestre, na qual ela mesmo revela ter sido o melhor toureiro.

Mario Praz, em *A carne, a morte e o diabo na Literatura Romântica*, traça o perfil de um identificador feminino de mulher fatal, e emana a diferença daquele imaginário perfeito de dama em contraposição ao mito, distingue essas mulheres por suas atitudes, seu exotismo, pela sensualidade brutal que emanam, pela magnética atração que expõem, e por fazer aquilo que mais desejam.

Foi Mérimée que localizou na Espanha o tipo da mulher fatal, que no final do século se localizará, ao contrário, na Rússia, de preferência: Ideal exótico e ideal erótico caminham lado a lado e também este fato constitui outra prova de uma veracidade bastante evidente, qual seja, o exotismo é normalmente uma projeção fantástica de uma necessidade sexual. Isso é evidentiíssimo no caso de um Gautier e de um Flaubert, que se transportam pelo sonho um clima de Antiguidade Barbárica e Oriental, onde os mais desenfreados desejos podem se desafogar e as mais cruéis imaginações, possuem forma concretas. (PRAZ, 1996, p. 186)

Maria, assim como uma verdadeira *Chica Almodovariana*, não se prende a valores morais, não coloca o seu desejo em segundo plano, transborda emoção e traz consigo marcas de um feminino que perdura em um mundo masculinizado. Porém, como uma autêntica mulher fatal, adentra essas instâncias de gênero, e se fundamenta nesses círculos que antes só pertenciam a homens. As mulheres desse longa são desprezíveis, triviais, descartáveis. Assim como um touro, só servem para uma estocada, ou melhor formalizando, uma noite de prazer. E depois da satisfação, são mortas. Desde da primeira passagem do filme, na qual Diego se masturba, vendo a morte de uma dúzia delas na televisão. São entendidas apenas para oferecer prazer momentâneo. E a mesma correspondência acontece com as demais personagens assassinadas por Diego no rito do prazer.

Almodóvar, bastante conhecido por revirar conceitos, entrega uma personagem que se desvencilha dessas armadilhas. Maria é um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias (PRAZ, 1996, p.196), ela não se deixaria assassinar dessa forma, pois incorpora o jogo de sedução, que a literatura romântica começa a fazer uso a partir do século XIX, na qual, Mario Praz de forma esquemática, traz exemplo desse feminino, ao longo dos principais romances, e mostra elementos de comportamento que se reforçam, desde do fascínio pela mulher defunta, bastante



famosas nas baladas de Villon, as “mulheres demônios”, que são frias, insensíveis, e fazem com que os homens caiam de amores aos seus pés, o eterno feminino na obra Petrarquesca e até a própria Cleópatra, que reitera esse mito com o seu gosto pela algolagnia, pela confluência entre prazer e morte e pela semelhança com os mitos antigos, como a Esfinge, Afrodite e até a própria Diana.

Cleópatra como o Louva- Deus mata o macho que ama. São elementos estes, destinados a tornar-se características permanentes do tipo da mulher fatal do que estamos falando. Segundo esta concepção de mulher fatal, o enamorado é normalmente um jovem e mantém uma atitude passiva; é obscuro, inferior à mulher na condição ou na exuberância física e ela está diante dele na mesma relação que a aranha fêmea, o louva-deus etc, estão diante do respectivo macho: o canibalismo sexual é aqui monopólio da mulher. (PRAZ, 1996, p. 192).

Femme Fatale é a metáfora para a mulher independente, sedutora, irresistível que ainda mantém a figura da fêmea feminina e frágil. No cinema, surge entre 1920 e 1940, no conceito de cinema *Noir*, e sobressai para enaltecer e superiorizar a figura masculina fragilizada após a Segunda Guerra Mundial. Retratada sempre com roupas sedutoras, cigarros e bebidas, uma personalidade misteriosa, manipuladora, capaz de envolver o homem e o levar a devassidão. Estas mulheres também trazem a figura do casamento de uma forma negativa. Por vezes, estes homens, tentam por convertê-las, mas são dificilmente dominadas, enfatizando sua independência. “A mulher fatal oferece ao homem fascinado por ela, a potência e o império” (PRAZ, 1996, p.243) “D’Annunzio intensifica, portanto, o motivo da superioridade feminina: a mulher não só representa o princípio ativo na distribuição do prazer, mas também na regência do mundo”. “A fêmea é agressiva, o macho vacila.” (PRAZ, 1996, p.244).

O conceito de cinema *Noir* surge da literatura dos romances (e até HQs) policiais ingleses e americanos, chamados *Hard Boiled*, publicados entre 1920 e 1950, na qual possui como principal característica os crimes urbanos. As ruas das grandes metrópoles são o pano de fundo, e em meio a essas estruturas, o desenrolar acontece. Policiais corruptos, traficantes, assassinos de aluguel, detetives, são alguns dos personagens inseridos. Sexo, violência e ação também caracterizam os enredos.

O cinema *Noir* teve como “estopim” a Segunda Guerra Mundial, em que os homens buscavam uma redefinição da masculinidade, perdida durante a guerra, com a inversão de papéis, a ideia era retratar o homem viril. Apesar das histórias policiais terem sua maior concentração nos anos 20 a 50, acredita-se que o surgimento destas,



tenha se dado no século XIX, com Edgar Allan Poe, mais precisamente com a publicação em 1841 de *Assassinatos na Rua Morgue*.

Na história de Poe, o herói é Dupin, um detetive que tem como entretenimento, a resolução de enigmas, e enxerga na sua habilidade de raciocínio, uma forma de ajudar a resolver os crimes de assassinato de mulheres na Rua Morgue em Paris. Precursor do detetive Sherlock Holmes de Conan Doyle e de Hercule Poirot de Agatha Christie. O conto traz todos os elementos característicos da literatura policial e é considerado um dos textos fundadores do gênero.

Edgar Allan Poe (1809-1849), o criador do policial, é também, além de criador do gênero, o exemplo mais expressivo da narrativa de enigma. Estes atributos são possíveis porque se, ao criar o gênero policial, Poe dá margem a vários tipos de narrativas policiais que surgirão depois, ele próprio, em seus contos, escreve uma narrativa tipo policial de enigma ou romance de detetive. Poe é a narrativa-enigma por excelência e, além disso, abriu a possibilidade do surgimento de outros tipos de narrativa policial (REIMÃO, 198308).

Considerado um subgênero no cinema dos anos 40, concebeu filmes com baixo orçamento, iluminação bem característica que sofreu influência do expressionismo alemão e da técnica de claro e escuro do pintor barroco *Caravaggio* e foi responsável pelo uso de ângulos de câmera não convencionais e amadores, enredos com violência; morais ambíguas e indefinidas e personagens bem característicos. O cinema *Noir*, atinge seu auge e traz para o centro das grandes indústrias cinematográficas, o marginal, o arquétipo da personagem com vícios, a cidade como um lugar opressor. Na qual Almodóvar desde de seu primeiro longa, lança mão desses elementos e ostenta suas multifacetadas ao tratar de assuntos tão censurados e hostilizados em uma Espanha aberta politicamente e com muita sede pelo contemporâneo.

O conceito da moral, também é reiterado de uma forma caótica na qual ele faz uso dela para realçar os desvios dos códigos de conduta que formam a família tradicional, a igreja e o sistema, onde essas estruturas criam regras paradoxais que deixam de fazer sentido, quando elas trazem consigo “a hipocrisia do pudor”, e aqueles que se dizem seguidores da moral e do bom costume, deteriorizam essas estruturas e revelam o verdadeiro fantasma e o subconsciente da vontade e das escolhas. Assim, Almodóvar se posiciona na criação de personagens desleais com suas crenças, ou personagens que não se encaixam nesse padrão social e se redirecionam conforme as suas predileções e possibilidades. ‘Como é caso da Maria e Diego em *Matador* ou de



Pepi, protagonista do seu primeiro longa, que vê na virgindade uma forma de lucrar. E quando presencia seu corpo violentado por um policial, quer vingança, não pelo fato de ter perdido algo tão estimado, como a sua castidade, ou por passar a “viver no pecado”, mas sim, por não ser mais capaz de lucrar em cima de seu corpo. Um pensamento bem anticristão se formos pensar no argumento do lucro e na contrariedade com que ela enxerga a própria “pureza”.

“Almodóvar, reestabelece na sua arte, o conceito de real, e dá ao espectador a oportunidade de conhecer, se inteirar, entender, rever conceitos e posições. Exercitar o olhar frente a um mundo plural, democrático, um mundo da diversidade.” (EGYPTO 2014: p 29). Ou seja, com esse conceito de real ele traz para o cinema, o mundo fantasioso, mas sem deixar de lado sua criticidade, que se destaca na concepção *Almodovariana* de se fazer cinema, que envolve exageros, extravagância, sentimentos em demasia e uma linguagem fílmica riquíssima e muito bem formalizada. “A posição de Almodóvar entre as principais formas fílmicas seria a do realismo estético, ou seja, o que analisa o mundo, admira-o, contempla-o, reflete, denuncia, espera e experimenta.” (DE SANTI, 2008, p.2).

O longa também explora as cores tradicionais da tourada, o vermelho e o amarelo. Há diversos elementos vermelhos, como a boca de Maria, que reitera o mito da mulher fatal. Ángel veste uma blusa de frio vermelha, quando tenta estuprar Eva, o vestido de noiva de Eva no desfile da chamada Espanha dividida também é vermelho. Nesse desfile, Maria igualmente traja uma vestimenta que muito lembra as roupas de matador, em tons de preto, vermelho e amarelo, com uma capa. O amarelo aparece simultaneamente como cor de fundo, a cor da areia na arena, a poltrona em que Diego se satisfaz ao ver mulheres brutalmente assassinadas, a sala de aula, as pilastras da casa de Diego. A roupa dele na cena final, juntamente com a capa, o fogo na lareira no momento da satisfação eminente. “As cores do sangue e da areia juntam-se claramente na última tomada do filme: os corpos de Diego e Maria estão sobre seus capotes: imagem da paixão e da morte, sobre um fundo que lembra a bandeira espanhola.” (CAÑIZAL, 1996, p. 325). Além é claro, do vermelho no título do filme que surge na tela no momento em que um homem mata uma mulher afogada, corta os pulsos de outra na banheira, e o excesso de sangue se confunde com os nomes dos atores que surgem nos primeiros minutos de filme, projetando intencionalmente na cabeça do espectador que o Matador obrigatoriamente é um assassino.



A intervenção de Almodóvar como personagem no filme intertextualiza com a cena arquetípica de *Un Chien Andalou* (Luis Buñuel, 1928), na qual ele traz Luis Buñuel, na tão famosa cena do corte do olho. O próprio diretor assume a autoria dessa cena tão significativa para o cinema. Em *Matador*, Almodóvar, não intervém em nenhum dos crimes, mas é o responsável pelo desfile das Espanhas Divididas. Não se têm acesso ao resultado final do desfile, só os bastidores que traz tons de vermelho, sangue, morte e muitas vestimentas que se associam a uma tourada. O cenário, em tons de amarelo, remete a uma igreja.

O cenário do desfile é um velho matadouro na periferia de Madri [...] Dentro do matadouro, há uma passarela vermelha que sai do portal principal amarelo da Igreja da Sagrada Família, do arquiteto catalão Antoni Gaudí, obra monumental inacabada e, por conseguinte-inútil. O cenário da Igreja no Matadouro – onde se preservam ainda os traços de um passado sangrento- é a imagem do espaço que o filme transmite da Espanha atual. (CAÑIZAL, 1996, p.337)

Nesse contexto, Almodóvar, faz a crítica ao passado Franquista, traz a contemporaneidade de uma forma alienada e estabelece sua visão de sistema, com elementos da macropolítica, como o posicionamento das duas Espanhas, e componentes da micropolítica como os estereótipos marginalizados e a instituição religião que compõe o pensamento retrógrado.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo, EMILIO Salles. *A personagem de ficção* – São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Urdiduras de Sigilos: Ensaio sobre o cinema de Almodóvar*. 2.ed. São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996.
- EGYPTO, Antonio Carlos. *Sexualidade e Transgressão no Cinema de Pedro Almodóvar*. São Paulo: SG - Amarante Editorial, 2014.
- LEIRIS, Michael. *Espelhos da Tauromaquia* - São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. SP. Unicamp, 1996.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O QUE É ROMANCE POLICIAL*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1996.
- SILVA, Naiara Rosana Dias. Representação do Elemento Narrativo Mulher Fatal. Construção das personagens Zahara e Juan no filme *Má Educação do Cineasta Espanhol Pedro Almodóvar*. Universidade Federal do Goiás. 2008
- STRAUSS, Frédéric. *Conversas com Almodóvar* - Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 2008.



MEMÓRIAS DE D. JOÃO DA CÂMARA: O TESTEMUNHO DE UMA VIDA MELANCÓLICA NAS CRÔNICAS DA *GAZETA DE NOTÍCIAS*

Rita de Cássia Lamino de Araújo Rodrigues

(UENP/Jacarezinho-PR)

RESUMO: Na virada do século XIX para o XX, D. João da Câmara, escritor português portador de uma personalidade sensível, absorveu os problemas pelos quais Portugal passava e refletiu-os em suas vivências pessoais transcrevendo-os em suas cartas/crônicas publicadas no jornal brasileiro *Gazeta de Notícias* no período de 1901 a 1905. Sua seção no jornal funcionava como uma espécie de correspondência pessoal, em que o cronista, por meio de um estilo confessional, memorialístico, melancólico e saudoso compartilhava com o leitor suas opiniões, emoções, recordações e sentimentos em relação ao presente e ao passado da nação portuguesa e da sua vida. Diante disso, esse trabalho tem por intuito observar o modo como o cronista rememora o passado glorioso português e a sua infância e juventude na tentativa de superar o presente amargurado devido ao sentimento de velhice e a consciência de uma pátria decaída.

PALAVRAS-CHAVE: D. João da Câmara; *Gazeta de Notícias*; Crônica, Memória.

A *Gazeta de Notícias*, importante jornal carioca, fundado em 2 de agosto de 1875, pelos jornalistas Manuel Carneiro, Elísio Mendes e Ferreira de Araújo contava com a colaboração de importantes jornalistas escritores portugueses. Dentre eles, destaca-se D. João da Câmara que, em 1901, foi contratado pelo periódico para enviar, semanalmente, de Lisboa cartas sobre Portugal como o próprio autor afirma em crônica de 8 de dezembro de 1902: “Quando fui honrado com o convite para colaborar na *Gazeta de Notícias*, deram-me para tema das minhas cartas [homens] e coisas de Portugal. Cumpri conforme as minhas forças, o meu dever [...] o programa que me impuseram e gostosamente aceitei” (*Gazeta de Notícias*, 8 dez. 1902, p. 1). Em 20 de maio de 1901, a *Gazeta de Notícias*, visando a atrair a atenção do leitor e criar expectativa para a colaboração do autor recém-contratado, comunica aos seus leitores:

D. João da Câmara:

Temos o prazer de comunicar aos leitores da *Gazeta de Notícias* que aceitando o nosso convite, o ilustre escritor português D. João da Câmara, o festejado autor de *Os Velhos*, nos dará a sua colaboração efetiva. Amanhã publicaremos “A Última Freira” brilhante crônica do grande poeta (*Gazeta de Notícias*, 20 mai. 1901, p. 1).



No dia seguinte, em 21 de maio de 1901, D. João da Câmara publica a sua primeira crônica, intitulada “A última Freira”, iniciando uma parceria que durará cinco anos. Suas crônicas eram publicadas todas as semanas, em especial às segundas-feiras, em lugar de destaque no jornal, - coluna oito da primeira página, continuando na primeira e segunda coluna da página seguinte, ou então, no rodapé da primeira página.

Apesar de ter uma localização fixa nas páginas do periódico, o espaço não apresentava um título pré-estabelecido. Cada texto publicado exibía uma denominação diferente de acordo com a sua temática. Ao final da crônica, o autor sempre assinava como João Câmara seguido pela data em que o texto havia sido escrito em Lisboa.

É importante observar a maneira como D. João se refere à sua crônica, pois apesar de ela não assumir o aspecto epistolar, em vários momentos, o cronista a chama de carta: “para mais ou menos lhe contar os dias bons e os maus dias, [ser-me-á] bastante um volver de olhos sobre os títulos destas minhas cartas” (*Gazeta de Notícias*, 01 fev. 1904, p. 1). Acredita-se que essa referência se deve ao fato do seu texto, realmente, ser enviado, por carta, de Lisboa, via pacote, para o jornal, no Rio de Janeiro.

Em um único momento, realmente, fez de sua crônica para o jornal uma suposta epístola, intitulando-a “Ludovina Soares: carta aberta ao fam. Sr. Dr. Pires de Almeida”, em resposta à carta publicada no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, em 12 de junho de 1904, por Pires de Almeida, encarregando-o de entregar ao Conservatório Real de Lisboa ou ao Teatro de D. Maria II, em Portugal, o retrato de Ludovina Soares, atriz portuguesa que obteve grande sucesso nos palcos do Rio de Janeiro. Na suposta carta, D. João agradece o ilustre brasileiro por lhe ter confiado esta tarefa e aproveita para compartilhar com Almeida e com os demais leitores seus anseios e amarguras em relação à arte dramática portuguesa que, no momento, ao ver do cronista e dramaturgo, passava por um período de estagnação devido, em especial, ao baixo nível intelectual e artístico da sociedade portuguesa: “O teatro há já muito que anda atrasado sobre a restante literatura e as razões são muitas que o motivam, talvez principal a do público a que se dirige, maior e por isso mesmo de tal intelectualidade inferior à dos romancistas e poeta” (*Gazeta de Notícias*, 15 ago. 1904, p. 1)”. Percebe-se que o cronista sente-se extremamente à vontade para desabafar e tecer críticas em relação à arte dramática demonstrando o atraso da sociedade em que vive, como se estivesse escrevendo sua “carta” para a um único receptor.



Em outras ocasiões, D. João atribui a seu texto um caráter informal e familiar, dando a ele um ar de “conversa aparentemente fiada” (CANDIDO, 1992, p. 16), despreziosa e prazerosa entre amigos ao chamá-lo de “cavaqueira semanal” onde deixa “à vontade correr a pena” (*Gazeta de Notícias*, 8 dez. 1902, p. 1). Em seus escritos, conversa com o leitor sem receio de expor os seus sentimentos, como se este fosse seu velho conhecido: “Hoje, o dia lindo colocou-me de excelente humor, como, espero, hão de ver, e não virei falar de coisas tristes [...]” (*Gazeta de Notícias*, 17 jul. 1904, p. 1). Neste sentido, o estilo de seu texto reproduz uma das características essenciais da crônica ao ver do crítico Afrânio Coutinho (1986, p. 134), a tendência “para a forma simples e, sobretudo, para o tom comunicativo, de conversa, de bate-papo”.

Além disso, a leitura atenta da seção leva a crer que seu espaço no jornal funciona como uma espécie de “carta íntima”, extremamente pessoal, em que relata ao leitor suas impressões, angústias e sentimentos, juízos e observações sobre os mais diversos assuntos da sociedade portuguesa:

Muitas vezes, D. João da Câmara, diante do presente decaído da pátria portuguesa, rememora de modo saudosista o passado glorioso de sua nação de modo a amenizar sua frustração oriunda do estado atual em que a pátria se encontra. Assim, a partir de um acontecimento contemporâneo da sociedade que envolve a ida ao monumento, um trajeto pelas ruas históricas de Lisboa, e, ainda, a visita ou hospedagem de algum chefe de estado a algum lugar histórico, desenvolve seu texto voltando-se ao passado e exaltando os grandes feitos portugueses.

Na crônica de 20 de abril de 1903, por virtude da visita do rei Eduardo VII, da Inglaterra, a Portugal, o cronista usa do trajeto feito por essa autoridade pelas ruas de Lisboa para descrever os lugares históricos e tudo o que eles representam para a memória da nação:

Eduardo VII saberá fechar os olhos, ou delicadamente fingir que não vê, [...] a nossa pobreza de hoje, que não é vergonha [...].
Sabe com certeza Eduardo VII em que praias históricas vai desembarcar e que lhe importa a pequenez, a ignorância de meia dúzia de homens de hoje, se houver de compará-las à grandeza deste povo, que foi dos mais heroicos do mundo e cujo sangue ainda é o mesmo com ainda a pouco demonstrou. [...]
À direita, lá no alto, avistará o Castelo, de onde os velhos portugueses arriavam a meia lua dos mouros e mais tarde o pavilhão castelhano em guerras cruentas e numa revolução das mais heroicas do mundo.



Falassem aquelas pedras, falassem as torres da Sé. Aquelas casas, que sob as altas muralhas se abrigam e em torno do tempo venerável, são a antiga cidade tão cheia de recordações gloriosas. Ali foram os paços dos antigos reis, ali morreu o Conde Andeiro e foi aclamado o mestre de Avis, o esposo da inglesa D. Felipa de Alencastro, o pai de D. Duarte, do infante D. Henrique, do regente D. Pedro e do mártir de Fez. Daquelas casas pobrezinhas saíram os marujos que acompanharam Vasco da Gama, com ele dobraram o Cabo Tormentoso e viram, deslumbrados, surgir no horizonte os palmars de Calecut. [...]

Irá o cortejo Chiado acima e à direita Eduardo VII avistará sob o seu pedestal o vulto de Camões com a espada numa das mãos e a outra sustendo de encontro ao coração seu livro de cavaleiro e de patriota. [...]

Tem o rei de Inglaterra muito por onde espriar a vista e recordar façanhas para esquecer a nossa pobreza d'agora.

Pensará no que fomos ontem, no que ainda poderemos ser amanhã. [...] Foram grandes na história os portugueses, sê-lo-ão outra vez amanhã. Os homens são os mesmos, que ainda há bem pouco o demonstraram em Coolela, em Maracuéne, em Gaza. Sabe-o a Inglaterra; avaliou-o talvez ainda melhor do que nós.

Pois então, ânimo! As nuvens passam (CÂMARA, 20 abr. 1903, p. 1).

Diante da visita de Eduardo VII, representante, agora, do que fora Portugal no passado, D. João da Câmara deixa sobressair sua tristeza pela situação apática em que se encontra seu país; no entanto, em seu discurso, também, é possível perceber um fio de esperança representado, sobretudo, pela autoglorificação evidenciada na maneira como a praia é focalizada, o Castelo de São Jorge, a Sé, os antigos paços dos reis, as velhas casas de onde os marinheiros saíam em busca de novas terras e a estátua de Camões símbolos eternos do que fora Portugal de outrora, capaz de camuflar as mazelas do país, enfraquecido e pobre, perante o maior imperador das Índias no momento coevo.

Ao tentar esconder de Eduardo VII a pobreza de Portugal, o cronista expõe sua tristeza, porém, mais do que isso, tenta convencer a si e aos leitores de que o velho país, ainda, voltará a ser uma grande nação. Deste modo, sobressai a confiança na raça portuguesa: "Foram grandes na história os portugueses, sê-lo-ão outra vez amanhã. Os homens são os mesmos" (CÂMARA, 20 abr. 1903, p. 1). Trata-se, portanto, da crença de que a antiga "raça" do povo português, no presente, estava apenas adormecida e que, a partir do momento em que fosse despertada, faria com que Portugal revisse o seu lugar de grande potência imperialista.

Esse saudosismo é considerado por Eduardo Lourenço (1992, p. 22 - 23), em sua obra *O Labirinto da Saudade*, uma fragilidade, uma tentativa de camuflar o atraso atual de Portugal. Segundo o autor, a razão de ser do povo português e a raiz de toda sua



esperança consistem no fato de ter sido do qual a obra de Luiz de Camões, *Os Lusíadas*, é a “prova de fogo”, dessa “ex-vida”. Desta forma, ressalta:

O viver nacional que fora quase sempre viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força do presente, *orienta-se nessa época para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial obsessiva do passado*. Descontente com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós [os portugueses] começamos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado (LOURENÇO, 1992, p. 22 - 23, grifo do autor)

Além de expor sua tristeza perante ao estado atual da sociedade portuguesa e a crença em um futuro melhor para a nação, D. João da Câmara também expõe de um modo triste, fatos de sua vida particular, como doenças, momentos em família e ocasiões especiais. É o que ocorre na crônica, de 29 de agosto de 1904, denominada “Formatura”. Nela o cronista apresenta sua tristeza que persiste mesmo em momentos que deveriam prevalecer a felicidade, como no dia da conclusão do curso de medicina de seu filho:

Por que hão de ser as coisas do mundo sempre assim? Por que nunca mais hei de eu poder recordar um dos mais felizes momentos de minha vida sem que um véu de luto venha impor-se aos raios do sol, sem que uma imagem trágica pavorosamente me venha por um calafrio quando só deveria sentir dilatar-me meu coração? (*Gazeta de Notícias, Formatura, 29 ago. 1904, p. 1*).

A confissão de D. João da Câmara para com o leitor demonstra o tom de conversa ao pé do ouvido, característica importante do gênero cronístico. Não raras vezes, revelou seu frágil estado de saúde ao leitor e, inclusive a impossibilidade de sair de casa em busca de informações para a composição de sua crônica:

Doente, fechado em casa a quantos dias do que vai lá por fora apenas sei o que me contam amigos que me visitam e falam do que me interessa. Para um ou para outro jornal deito às vezes um olhar distraído. Mas, fora de minha casa, mais sei do céu que da terra, que nem a rua vejo da minha janela (*Gazeta de Notícias, 16 dez., 1901, p. 1*)

D. João não se inibe em admitir para o leitor que não pode frequentar os teatros, parlamentos, reuniões familiares, festas e outros ambientes que fornecem ao



olhar minucioso do cronista dados para a composição dos seus trabalhos. Na verdade, muitas vezes usa o seu estado de saúde como uma desculpa para, ao invés de comentar os acontecimentos contemporâneos, apresentar assuntos que lhe interessam mais. Do modo como diz que deita o “olhar distraído” ao jornal, também se subentende que não quer se preocupar e nem aborrecer o leitor com notícias que demonstram os males do país.

Em muitas de suas crônicas compartilha com o leitor os seus próprios sentimentos em relação à velhice. Nestes momentos, destaca-se a figura do leitor como o confidente de um homem melancólico que, apesar de estar no auge e vigor da vida adulta, sente-se desfalecido, velho, saudosos de seus momentos da juventude, - “Pensando nesses tempos enche-me hoje de saudade, que temos sempre no princípio da velhice de quantas vibrações nossos corações sentiram agora tão cansados” (*Gazeta de Notícias*, 7 jan. 1901, p. 1) -, e, também, tomado pelos fantasmas do passado: “Que saudade nos trazem esses dias de festas! Vêm, outra vez, acompanhar-nos os fantasmas brancos amigos” (*Gazeta de Notícias*, 13 jan. 1902, p. 1).

A lembrança saudosos do passado ora alivia, ora intensifica as angústias desse homem “velho” do presente. Sendo assim, como ressalta Silveira, em D. João da Câmara, a velhice sempre “aparece associada à saudade, esse sentimento agridoce, leal e conselheiro da alma portuguesa” (SILVEIRA, 2005, p. 143); isso ocorre porque a pessoa idosa é mais propensa à saudade e, tanto é assim, que Jorge de Faria, a partir do estudo da obra de D. João, considerou-o “dramaturgo por excelência da saudade” (FARIA, 1893, p. 241).

Ecléa Bosi, em seu livro, *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*, baseada no estudo do sociólogo francês Halbwachs, sobre a reconstrução do passado, explica que “A lembrança é a sobrevivência do passado” (BOSI, 2007, p. 53), sendo que esta não está focada apenas no indivíduo, mas, sobretudo, na sua relação social. Sendo assim, as lembranças são provocadas, ou seja, “se lembramos é porque os outros, a situação presente nos fazem lembrar” (BOSI, 2007, p. 53).

No caso das crônicas de D. João é sempre algum acontecimento da sociedade presente que o faz evocar momentos felizes do passado, sobretudo de sua infância. Assim, a celebração do Natal junto da família o faz relembrar o seu tempo de criança: “Natal! Me recorda os mais lindos sonhos da minha infância!” (*Gazeta de Notícias*, 13 jan. 1902, p. 1). As descrições se tornam afetuosas e emocionadas uma vez que resgatam costumes, imagens, sons, sabores e sensações daquela época:



Não há natal que me não lembre dessas madrugadas. Saía do colégio e ainda mais alegre vim encontrar o Natal na minha casa: a missa do galo, as campainhas muito alegres tocando ao bater da meia-noite, quando o padre canta o que os anjos cantavam, a ceia depois da missa, e boas festas, boas festas! Que quantidade de gente àquela mesa, e todos com fome e a canja a fumar! (*Gazeta de Notícias*, 13 jan. 1902, p. 1).

Do mesmo modo, a leitura de um livro o faz lembrar-se da velha babá: “Tive saudade da criada velha que, há muitos anos, – [...] me contava aquela mesma história, mas rendilhada de pormenores, mais ingênua ainda” (*Gazeta de Notícias*, 13 jan. 1902, p. 1). Ou então, o retorno de sua família, que fora a Sintra, o faz resgatar as impressões obtidas na primeira visita ao local, quando ainda era criança, e retratá-la de maneira idealizada, pois procura compartilhar com o leitor aquilo que guardou na memória, ou seja, o sentimento da criança pura, sonhadora e deslumbrada diante da beleza da natureza de Sintra, portanto, com uma visão ainda não corrompida pelos males da sociedade:

Pareceu-me um sonho, e que árvores velhas, os penedos tão cobertos de hera que não se via o granito, as pedras do castelo, as fontes frias, tudo falava, tudo tinha uma alma. Estava eu no colégio, estudando o primeiro ano de português, e aquele passeio foi-nos dado para tema de um concurso a prêmio. E eu falei do que tinha ouvido à natureza” (*Gazeta de Notícias*, 08 ago. 1904, p. 1).

No entanto, apesar de evocar o passado a todo o momento, na tentativa de voltar a ser a pessoa feliz que era na juventude, as lembranças, de certa forma, até acalentam sua tristeza, mas não a eliminam de todo. Isso ocorre porque, como ressalta Bosi, ainda de acordo com a teoria de Halbwachs, “a maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje as experiências do passado” (BOSI, 2007, p. 55). Deste modo, não se pode reviver o passado de uma maneira plena, porque o homem do presente é diferente do que foi no passado e as lembranças são evocadas a partir das vivências do presente, dos materiais de que dispõe e da consciência que têm nesse momento. Dessa forma: “Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa



percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor” (BOSI, 2007, p. 53).

Assim, as lembranças são permeadas de melancolia e amarguras, pois relembram o passado a partir da pessoa que ele é no momento em que evoca a lembrança, ou seja, um homem, descrente do presente, devido viver em uma sociedade repleta de problemas, e ressentido com a efemeridade implacável do tempo e por ter consciência que as alegrias e momentos felizes do passado não poderão jamais ser retomados, sendo, portanto, impossível reviver plenamente o que já se passou: “São as grandes alegrias do passado que sem volta possível me põem maior tristeza no coração” (*Gazeta de Notícias*, 20 out. 1902, p. 1).

A crônica de 9 de junho de 1903, torna-se um bom exemplo das vivências e sensações do presente que desencadeiam lembranças do passado, porém permeadas de melancolia, uma vez que, ao tratar dos vendedores ambulantes de Lisboa, demonstrando a perpetuação das suas músicas e dos dizeres, passados de geração para geração, demonstra ter consciência de que, embora as músicas sejam as mesmas, ele não é mais a criança de outrora, assim como, também, os vendedores de ruas já não são mais os mesmos. Ao comentar a vendedora de figos, o cronista expõe:

Ainda hoje, quando a mulher passa, com a sua grande giga à cabeça, cheia de figos da outra Banda, muitos doces, acamados entre as folhas de vinha, gosto de lhe ouvir o pregão com seu remate original.

- Olha os figuinhos de capa rota!

Então revivo tempos que se foram, sonhos da mocidade que eu julgava eterna. A mulher que, o ano passado, todas as manhãs, no princípio do outono, passava pela minha rua, não era de certo a mesma cuja voz argentina encantava meus ouvidos de criança, moldada em sua cantiga tão fresca. Decrépita velhinha deve ser agora, se ainda vive. Mas o canto é que é o mesmo, canto de remotas eras, a mesma frescura das manhãs, o mesmo aroma! Meus ideais são outros, mas a saudade ajuda-me a reviver nos antigos. Mortos ressuscitam, amigos velhos que me quiseram e a quem eu quis muito. Perde-se o pregão ao longe, e quanta vez me deixa ficar cismado no que meia dúzia de notas me fizeram dentro de mim alvorecer entre brumas! (*Gazeta de Notícias*, 9 jun. 1903, p. 1).

Percebe-se a descrição lírica do momento passado, uma vez que se sobressaem as impressões do jovem quanto aos figos que são “muito doces”, o canto da mulher que é “encantador” e a “frescura” da cantiga, que demonstra um período de alegria, bem estar e sonhos, que parece ser eterno. A evocação desse momento passado tira o cronista



do seu estado atual de tristeza e decepções, representado pela imagem das “brumas” e o faz por, alguns momentos, restituir sua força evidenciada no uso da metáfora “alvorecer”, ou seja, quando diz que meia dúzia de notas lhe fez “alvorecer entre brumas!”, está tentando demonstrar que se lembrar do passado lhe proporciona ânimo para viver o presente que lhe aflige.

Sendo assim, diante dos infortúnios da pátria e da eminência da velhice e da morte, D. João da Câmara utiliza seu espaço no jornal *Gazeta de Notícias*, no início do século XX como uma forma de escape e um modo de compartilhar, por meio de um estilo confessional, memorialístico, melancólico e saudoso, para com os seus leitores os seus mais íntimos e saudosos sentimentos, opiniões, emoções, recordações relacionadas ao presente e ao passado da nação portuguesa e da sua vida.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 14ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMARA, D. João da. Divagando. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 dez., 1901, p. 1.
- _____. Peru Velho. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1902, p. 1.
- _____. Um ano de crônica. In *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro 26 mai. 1902, p. 1
- _____. Baudelaire. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1902, p. 1.
- _____. Pregões. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1903 p. 1
- _____. Gafanhoto. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1904, p. 1.
- _____. D. Ludovina Soares: carta aberta ao fam. Sr. Dr. Pires de Almeida. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1904, p. 1.
- _____. Formatura. In: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1904, p. 1.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.), COUTINHO, Eduardo de Faria (co-Dir.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 1986. v. 6.
- FARIA, Jorge de. À sombra de D. João da Câmara. In: CÂMARA, D. João da. *Teatro*, Lisboa: Portugália, 1958.
- LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da Saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- MESQUITA, Mário. A crônica como forma de expressão jornalística. In: _____, *Deve e Haver*. Viseu: Guerra, 1984.
- MOISÉS, Massaud. A Crônica. In: _____. *A Criação Literária: poesia e prosa*. Ed. revista. e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2012.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. A velhice em D. João da Câmara: imagens do Portugal Finissecular. *Luz de Saturno*. Aveiro: Universidade do Aveiro, 2005.



MENINO DE ENGENHO: ENTRE MEMÓRIAS EM RUÍNAS DO TEMPO E DE SI

Elisa Domingues Coelho (FCLAr/UNESP)

Juliana Santini¹ (FCLAr/UNESP)

RESUMO: A obra de José Lins do Rego se insere na discussão crítica da década de 30 a partir da configuração da memória enquanto partícipe da ficcionalização do real. *Menino de engenho*, obra inaugural do autor, torna-se um objeto privilegiado de estudo dessa questão ao trazer essa relação multiplicada em uma teia de lembranças do autor e da personagem Carlinhos – ambos sujeitos da decadência. Suas trajetórias, advindas da memória desse tempo em ruína, confluem na busca por um novo lugar entre o engenho e a usina, passado e futuro. O objetivo deste trabalho é realizar uma análise do romance, revelando que a memória não só participa de sua tessitura literária como é, aqui, elemento de coesão entre sujeito, mundo e escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Modernismo; Romance; Memória; José Lins do Rego.

FICÇÃO, REALIDADE E MEMÓRIA

A ficção, enquanto espaço de tematização da realidade, constituiu-se como importante categoria crítica na historiografia literária brasileira. Um exemplo de estudo dedicado a essa questão é o “A personagem de ficção” (CANDIDO, 2005), em que Antonio Candido defende a ficcionalização da realidade como o motor do romance, observando que a ficção seria composta justamente dessa relação entre a arte e a vida.

No panorama literário brasileiro, é na crítica da prosa da década de 30 que essa questão entra na ordem do dia em uma movimentação literária e crítica ímpar, quando se discute com fervoroso empenho qual seria o valor estético dessa tematização do real nos romances. Essa movimentação foi consequência das mudanças operadas na literatura pelo Modernismo, quando o “real” passa a compor a ficção em um movimento de pôr a arte a serviço de seu tempo e a insere nesse novo paradigma da chamada arte engajada ou “literatura empenhada”².

Outrossim, quando se discute a obra de José Lins do Rego, essa questão ganha um outro contorno, uma vez que se cessa a contestação do fazer literário a partir do real

¹ Professora Doutora, orientadora.

² Terminologia bastante utilizada na crítica literária para se referir aos romances sociais/regionalistas.



para se questionar um outro movimento: a ficcionalização da memória. Essas duas problematizações são bem sistematizadas em Franco:

Um amigo das classificações poderia distribuir os romancistas, qualquer um que seja a escola ou o tempo a que pertençam, em dois grandes grupos: os que olham para dentro de si e os que olham para o mundo. Os que procuram na análise do seu próprio ser a explicação daquilo que os cerca, criticando os vícios e denunciando os erros apoiados nos dados da sua experiência pessoal, quando não no simples funcionamento da sua razão e do seu senso moral, e os que são levados a se voltar para o meio externo, nele captando o material que, interpretado de acordo com as tendências e convicções do escritor, irá servir de substância à sua elaboração literária. [...]. (FRANCO, 1991, p. 127)

A divisão explicitada pelo autor foi, como sabemos, o grande espírito dessa época, uma vez que ela seccionou a prosa em duas categorias – social e intimista – em face das quais permaneceu uma mesma atitude crítica: o questionamento do valor estético da tematização de um ou de outro.

A problemática da obra de Zé Lins aparece justamente circunscrita nessa questão, a exemplo do que se fez com a chamada literatura empenhada quando se questionou o que nela havia propriamente de literatura, lançando-a muitas vezes à sombra de um tom documental ou puramente político. Por sua vez, o questionamento que se lança para a obra de Lins do Rego segue, todavia, na direção oposta, ainda que localizado nesse mesmo espírito de época, como bem elucida Marques: “A memória pode, então, ser considerada, na obra de José Lins, como o ponto de partida para a escrita de vários romances, nos quais episódios biográficos e históricos misturam-se a passagens ficcionais, criando uma expressão artístico-literária singular.” (MARQUES, 2015, p. 54-55).

A partir dessa explanação acerca do caráter memorialístico da obra de Zé Lins, percebemos que o autor goza de um estatuto privilegiado por não se localizar em nenhum dos dois extremos, ao contrário, dota sua obra de um hibridismo composto por fundos social e individual ao mesmo tempo, servindo como exemplo para a crítica de uma literatura que cruza os limítrofes.

Não obstante, o que o autor chama de “expressão artístico-literária singular” também se constitui como um entre-lugar que parece lançar José Lins do Rego em uma outra sombra, essa sim que dominou a crítica até os dias de hoje: a memória. Se escapou



aos críticos da literatura empenhada, não se pode dizer o mesmo acerca dessa que elege uma aparente incompatibilidade entre memória e ficção.

Desse modo, tanto nas apreciações positivas quanto negativas de seus romances ou de sua obra como um todo, o sentido que lhe é atribuído parece vir sempre das chaves de leitura consolidadas: do autor, enquanto um escritor memorialista; e de sua obra, enquanto composta – e definida – pelos romances cíclicos. Ambas têm sua expressão mais contundente na interpretação sistematizada por Castello, na qual demonstra tanto o caráter cíclico quanto memorialístico da obra. Atentamo-nos para o segundo, do qual se ocupa este trabalho:

Ao considerarmos o homem em face do escritor, já salientamos a opinião geral corrente de que a obra de José Lins do Rego, dadas as suas características gerais predominantes, é o produto da experiência vivida no ambiente do engenho, consciente ou inconscientemente acumulada pela memória. É nestes termos que a consideramos autobiográfica, ao mesmo tempo que ressaltamos o papel da memória, quanto à criação do romancista, como uma imposição incontrolável. [...]. (CASTELLO, 1991, p. 183)

Castello considera o papel da memória, portanto, como matriz da inspiração de Lins do Rego e, principalmente, “uma imposição incontrolável”, expressão essa que denota uma relação muito corrente nos estudos de literatura de testemunho, essa memória que impulsiona a escrita como uma necessidade vital.

Esse juízo é um divisor de águas, visto que denota o universo do engenho não só como a substância da qual nasce a ficção, pois, indo mais além, somos, claramente, colocados no domínio da escrita memorialística. Tendo isso em vista, é possível perceber todo o percurso de Zé Lins sendo enxergado como essa produção a partir de uma necessidade de rememorar a vida do engenho e recriá-la ficcionalmente, o que termina por inserir sua obra em uma espécie de busca pessoal enquanto escritor.

UM ESTUDO DE CASO: *MENINO DE ENGENHO*

Menino de Engenho, primeiro romance de José Lins do Rego, publicado em 1932, é privilegiado para compreender como a memória atua em sua prosa, não apenas por ser o marco inicial, mas também por ser considerado o mais autobiográfico do ciclo da cana de açúcar. Todavia, não nos interessa investigar esse conceito, já alastrado pela



crítica de uma obra memorialística e autobiográfica, assim como não interessa saber em que fatos ou acontecimentos se baseou Jorge Amado para escrever romances como *Cacau* ou *Capitães da Areia*: o que nos interessa verdadeiramente é a ficção que se fez a partir deles.

Tratando-se em particular da memória de um tempo do *status quo* em decadência, interessa-nos essencialmente compreender como se opera a ficcionalização em um romance que é, ele próprio, a construção de uma memória que transita entre tempos em dissolução e construção, como afirma Castello: “[...] E não sabemos, assim, quem se coloca de fato em primeiro plano, ou em posição fundamental, base da reconstituição do mundo da infância, se o personagem – autor – o “menino de engenho” – ou se o velho *Coronel José Paulino*. [...]” (CASTELLO, 1991, p. 183).

O entrecruzamento descrito pelo autor dá uma pista da complexa relação entre memória e ficção nesse romance. O interessante a se notar é que, com esses elementos, sobre os quais já se consagrou seu claro fundo autobiográfico, há a construção ficcional não de uma época, mas de sua memória: é a memória de infância de Zé Lins que serve de substrato para a construção da memória de Carlinhos e, por essa ambiguidade, é também memória do auge do próprio José Paulino, que, por sua vez, é a personificação do engenho.

Essa construção ficcional se converte em memória, porque já surge para o leitor como um tempo em transição: a era dos engenhos se filia ao passado, é um tempo em decadência, transformação, seu futuro é se tornar outra e não pode, portanto, estabelecer-se como o novo lugar do protagonista.

Luis Bueno afirma que “[...] Nesse sentido, a novidade de *Menino de Engenho* é a percepção de que a velha propriedade rural pode até ser vista como paraíso, mas só se for um paraíso já perdido. Não há, em nenhum momento da narrativa, a projeção desse paraíso para o futuro. [...]” (BUENO, 2006, p. 141-142). Essa é a relação estrutural do romance que constitui seu paradigma essencial: a narrativa pode ser construída sob a perspectiva do idílio da infância porque não tem lastro em seu futuro de adulto. No primeiro romance de Zé Lins, é nessa relação que repousa a perspectiva da decadência e da ruína: não há um contexto decadente no engenho em si – ele aparecerá somente nos próximos romances –, é na filiação à memória, nesse surgimento do engenho na vida de Carlinhos – para ser seu paraíso perdido – que repousa a ruína.

Por isso mesmo, o protagonista é também um errante, uma tragédia o tira do seu lugar e o lança para outro: o engenho, que, por sua vez, não pode ser seu



pertencimento definitivo. Ele existe justamente enquanto esse lugar que formará o menino para um outro futuro e se converterá em memória e, dessa forma, não pode atuar como um lugar de pertencimento para Carlinhos. Torna-se, assim, antes, um espaço de transição, um tempo que existe para se converter em passado e permitir que o presente siga seu curso de transformação e assuma os contornos do futuro.

Esse menino, portanto, traça o seu caminho entre lugares em transformação, sendo que, para ele, não há uma acepção positiva desse processo: são todos tempos de ruína, uma vez que determinados por perdas profundas. É sob essa ótica que a personagem busca compreender qual o seu lugar nesse tempo de decadência, trajetória que se encontra, nessa perspectiva, com a do escritor, ele também menino de engenho, sujeito da decadência.

A CONSTRUÇÃO DA(S) MEMÓRIA(S) E RUÍNA(S)

Castello afirma que “O certo, em última análise, é que tal paisagem domina realmente a imaginação, ou melhor, guia o talento narrador e recriador do romancista, através deste outro instrumento de limitação, a memória. [...]” (CASTELLO, 1991, p. 184). Assim sendo, os cosmos de personagem e autor se entrelaçam nessa teia e a memória de menino de engenho de Zé Lins atua, como bem disse Castello, como essa inspiração que norteia a reconstrução de sua própria memória, pulverizada por todo o romance, na narrativa da errância que compõe a memória de infância de Carlinhos, conforme ele vai se descobrindo na vida do engenho.

Le Goff (1996, p. 476) traduz bem esse movimento ao afirmar que “[...] A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.”. Dizendo de outra forma, esse duplo movimento que estamos discutindo expressa-se como uma relação de memória e busca identitária: autor e personagem se fundem quando a memória do primeiro compõe a do segundo e o inverso ocorre com sua busca; a trajetória de Carlinhos é parte da própria busca de Lins do Rego enquanto um romancista da decadência.

Em Menino de engenho, a memória do narrador conduz toda a narrativa, selecionando e reelaborando episódios, seres e coisas. Por meio dela também são “filtradas” as memórias e narrativas dos outros personagens, como do Coronel José Paulino e da Velha Totonha, por



exemplo, o que sugere que as memórias do narrador são formadas também pelas lembranças de narrativas que um dia pertenceram às memórias de outros sujeitos, os quais, por sua vez, as reelaboraram por meio do discurso verbal oral e as transmitiram ao narrador quando este ainda era uma criança, contribuindo para a construção de sua própria identidade. (MARQUES, 2015, p. 66)

Dessa forma, a memória é formada a partir do olhar da criança que se constitui na sociedade do engenho, mas sua composição não se dá apenas a partir das experiências de Carlinhos, outras narrativas atuam em conjunto a elas. Há, portanto, outras vozes no romance, de personagens tão distintas como o avô José Paulino e a Velha Totonha, o que retira a narrativa da esfera de uma única memória individual.

Ao povoar o livro de outras vozes que vão da tentativa de catecismo de tia Maria, da personificação da religião do engenho na voz do avô à crença popular na narrativa da contadora de histórias, a velha Totonha; o autor constrói essa memória individual de Carlinhos baseado em outras memórias e a situa em definitivo em uma formação coesa a partir da memória coletiva do próprio engenho.

[...] Assim, uma criação memorialista e primitivista – de acordo com a orientação regionalista aceita –, do ponto de vista da memória e particularmente humano, converge para demonstrar, em termos de depoimento pessoal, a decadência do patriarcado rural da zona açucareira do Nordeste e para fixar o triunfo, sobre tal derrocada, da industrialização do açúcar sob processos mecânicos avançados, com a usina, devoradora de engenhos – como os engenhos o foram de banguês – e criadora de novo sistema de latifúndio e servilismo. [...] (CASTELLO, 1991, p. 186)

É por essa construção calcada em memória individual e coletiva que o romance consegue não ser apenas uma narrativa imperativa da memória de um menino de engenho: ela une o olhar da infância à perspectiva da decadência e já aponta para uma problemática que será característica de toda a obra de Zé Lins, ou seja, a trajetória do sujeito nesse (e desse) tempo.

Assim sendo, é uma busca profundamente identitária no sentido de que se o tempo dos engenhos estão em ruína, estão também os indivíduos que se constituíram naquele universo e é sobre isso a trajetória de Carlinhos, que se inicia nesse romance.

Essa perspectiva da ruína tem um elemento propulsor fundamental na narrativa: a memória da violência. O primeiro acontecimento da narrativa é um episódio



traumático em que o menino é arrancado da proteção materna, episódio que, como veremos, é responsável por todo o desenvolvimento ulterior da infância do protagonista.

Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu. Dormia no meu quarto, quando pela manhã me acordei com um enorme barulho na casa toda. Eram gritos e gente correndo por todos os cantos. O quarto de dormir de meu pai estava cheio de pessoas que eu não conhecia. Corri para lá, e vi minha mãe estendida no chão e meu pai caído em cima dela como um louco. A gente toda que estava ali olhava para o quadro como se estivesse em um espetáculo. Vi então que minha mãe estava toda banhada em sangue, e corri para beijá-la, quando me pegaram pelo braço com força. Chorei, fiz o possível para livrar-me. Mas não me deixaram fazer nada. [...] O que eu sentia era uma vontade desesperada de ir para junto de meus pais, de abraçar e beijar minha mãe. Mas a porta do quarto estava fechada, e o homem sério que entrara não permitia que ninguém se aproximasse dali. O criado e a ama, diziam, estavam lá dentro em interrogatório. O que se passou depois não me ficou bem na memória. (REGO, 1997, p. 3)

A construção dessa cena da morte da mãe guarda elementos que retornarão nos momentos reflexivos de Carlinhos e não se restringem apenas a ele, muito novo ainda, presenciando uma violência física. Essa é apenas uma das violências, a primeira, pois o que se sucede é a completa perda do que conhecia, antes mesmo de terminar de se dar conta da morte da mãe: sua casa está repleta de estranhos; é impedido de ir para junto de seus pais, de abraçar sua mãe; e, por último, a porta se fecha nesse ato de completa expulsão – dele – da vida que conhecera.

Antes que os acontecimentos ficassem turvos na sua mente infantil, a última memória que lhe fica é essa, de múltiplas violências, em que ele luta contra esse momento que tira os seus pais e seu lar de si sem lhe conceder o ritual da despedida, configurando, assim, o cenário da perda mais violenta possível:

O caso de Carlos de Melo é bastante diferente e ganha cores trágicas: porque é uma perda muito precoce, aos quatro anos de idade, porque é a perda definitiva imposta pela morte e porque marcará toda a narrativa. 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 se explicará, através da perda, a infelicidade. Antes mesmo de chegar ao engenho, numa das estações em que o trem faz uma parada, uma mulher desconhecida lhe diz, com carinho: “Que menino bonitinho! Onde está sua mãe, meu filho?”. (BUENO, 2006, p. 143)



Todo o tom trágico desse início do romance atua de maneira definitiva na formação de Carlinhos na medida em que, recorrentemente, a relação dos outros com o menino se dará por essa ausência da mãe, pela sombra da tragédia que lhe dota sempre de um estatuto de tratamento especial. Comportamento que funcionará como essa lembrança constante desse passado bloqueado pela porta que se fechou, assim como de memórias e perguntas que permanecem vivas. Desse modo, sua relação consigo mesmo e com a vida do engenho sempre será permeada por essa situação absurda que lhe expulsou do lar sem direito a explicações, e, por isso, não deixará que essa porta aberta de sua memória se feche, ao contrário, constituirá sua lente para o mundo como um olhar de perda, medo e angústia.

MENINO DE ENGENHO E O ATENEU: SOB O SIGNO DA PERDA

Dito isso, percebe-se estar a característica fundamental dessa obra na maneira como a introdução do protagonista na história se constitui não como um evento trágico a ser superado, mas como uma memória traumática que o definirá por toda a infância e parece criar uma barreira para que a vida do engenho se torne a sua vida.

É através da constituição do narrador que o romance vai instituir o tom de coisa para sempre perdida mas nostalgicamente lembrada. Basta ver como o romance se abre e o narrador se apresenta para perceber que estamos diante de uma “crônica de saudades” bem diferente daquela que Raul Pompéia – um autor com quem o débito de José Lins do Rego não é pequeno – construiu em *O Ateneu*. Tanto Sérgio quanto o Carlinhos de Melo de *Menino de Engenho* começam suas narrativas sob o signo da perda da proteção materna. Mas a natureza dessa perda diferencia os dois narradores. [...] (BUENO, 2006, p. 142)

A comparação entre *O Ateneu* e *Menino de Engenho* realizada por Luís Bueno ilumina esse ponto crucial do romance como uma escolha que define todo o projeto literário da narrativa. Em ambos os romances, há o episódio traumático, mas o papel que ele desempenha não poderia ser mais diferente: em um, beira o signo da libertação; em outro, definirá o olhar da criança sobre o mundo e sobre si a partir da perda.

É com a constituição dessa perspectiva, em que a tragédia atua como um fantasma que projeta esse olhar para o mundo a partir da falta, que a trajetória da ruína



se instaura na memória individual do protagonista. Bueno continua a explicitar a escolha feita por Zé Lins:

Da mesma maneira que as coisas se dão com a tia Maria, toda a narrativa se contaminará de um sentimento de perda. O engenho, visto em seu apogeu, tem o sabor das coisas perdidas para sempre, como para sempre se foi a melancólica infância do narrador. Não há, na narrativa de Carlos de Melo, qualquer brecha que nos permita identificar uma atitude restauradora como a de Nestor ou Firmo Ramiz. [...] (BUENO, 2006, p. 144)

A narrativa é feita por acontecimentos que por si só instituem o crescimento do menino como uma história de perdas, como o casamento de tia Maria, que é nitidamente encarado como a segunda morte de sua mãe. Mas, como o autor ilustra e podemos perceber com a leitura do romance, o maior efeito da ruína está na perspectiva da personagem: seu mundo é um paraíso – antes mesmo de perdido – arruinado, porque não pode participar dele verdadeiramente.

Assim, mais do que as perdas efetivas, como a morte da prima Lily, o que compõe verdadeiramente esse projeto literário do romance é a projeção dessa perspectiva trágica que se alastra por toda a história.

A morte de minha mãe me encheu a vida inteira de uma melancolia desesperada. Por que teria sido com ela tão injusto o destino, injusto com uma criatura em que tudo era tão puro? Esta força arbitrária do destino ia fazer de mim um menino meio cético, meio atormentado de visões ruins. (REGO, 1997, p. 5)

A memória da mãe funciona como esse elemento da narrativa que está sempre à espreita e, mesmo que não seja lembrado pelas outras personagens, funciona como o motivo de angústia que impede Carlinhos de pertencer ao engenho, de ser como seus primos, porque, no fundo, essa memória da violência o isola. Esse isolamento ganha contornos ainda maiores em sua infância, afinal, junto a esse sentimento melancólico está tudo que ficou em aberto, todas as respostas negadas. São elas que habitam seu imaginário sempre em forma de possibilidades tenebrosas ou dúvidas cada vez mais profundas.

Para a construção desse olhar cada vez mais afundado no desamparo, é essencial que seja o romance em que o engenho do velho José Paulino não poderia estar



em um momento de maior glória. O contraste entre o engenho – como esse lugar em que tudo é bom e todos são felizes – e esse eu – que passeia por essa felicidade, mas não consegue nunca pertencer a ela, de fato, – é o grande responsável pela projeção dessa angústia da personagem por toda a narrativa.

Era um menino triste. Gostava de saltar com os meus primos e fazer tudo o que eles faziam. Metia-me com os moleques por toda parte. Mas, no fundo, era um menino triste. Às vezes dava para pensar comigo mesmo, e solitário andava por debaixo das árvores da horta, ouvindo sozinho a cantoria dos pássaros. (REGO, 1997, p. 45)

O trecho acima é um dos que mais sintetizam essa relação estabelecida na narração. Sua trajetória é a de um menino triste que oscila entre a memória angustiada e o paraíso de sua infância, o engenho. Através da natureza, dos passeios e das brincadeiras com os primos, vemos esse lugar de felicidade, mas que, para Carlinhos, não consegue se converter em um pertencimento pleno.

Na construção dos episódios que constituem a criança se conhecendo e reconhecendo a vida do engenho, o personagem cresce e avança no pertencimento à nova vida. Assim, vai deixando os contornos do pequeno menino órfão, vindo da cidade, para assumir outros, de menino tostado de sol e criado nas brincadeiras e na vida em meio à natureza. Apesar da passagem do tempo demarcar essa sua passagem, ela é, ao mesmo tempo, cortada por episódios que o recolocam na memória da morte da mãe e o empurram para o seu lugar de menino triste, a passear melancólico com o seu carneirinho, alheio às brincadeiras com os outros meninos.

O MENINO CARLINHOS: O PERTENCIMENTO À MEMÓRIA DA RUÍNA

Como resultado desse movimento entre vida e memória, o livro termina por nos dizer que o lugar que o menino habita, no fim, é a memória. Para ele, parece não haver um lugar possível: uma porta se fechou entre ele e seu lar, seu único lar; o engenho existe enquanto esse paraíso ao qual não pode pertencer, ele se perdeu junto com sua infância, determinada para sempre pela perda. O seu lugar nesse mundo infantil parece ser o de “menino triste”, passeando pelos lugares, mas cuja única identidade possível está na memória angustiada e nas perguntas nunca respondidas.



Pensava então naquilo que junto de gente eu não podia pensar. Já estava no engenho há mais de quatro anos. Mudara muito desde que viera de Recife.

- Para o ano – diziam – iria para o colégio.

E o que seria esse colégio? Os meus primos contavam tanta coisa de lá, de um diretor medonho, de bancas, de castigos, de recreios, de exercícios militares, que me deixavam mesmo com vontade de ir com eles. Mas o engenho tinha tudo para mim. Tia Maria tomava conta de mim como se fosse mãe. E a lembrança de minha mãe enchia os meus retiros de cinza. Por que morrera ela? E de meu pai, por que não me davam notícias? [...] (REGO, 1997, p. 45)

Nesse outro trecho, quando vemos um Carlinhos já crescido, no fim da infância, podemos perceber com clareza esse lugar de fala: está em vias de ir para o colégio e o engenho figura em suas reflexões sempre como esse lugar distante, que *tem tudo para* ele, mas que *não é* dele, pelo qual ele transita apenas.

Percebe-se, também, que dele e de sua gente vêm as novas memórias, mas são elas sempre vistas com o seu olhar trágico e atuam nesse retorno às outras, às memórias da angústia. Com elas, surgem as velhas perguntas, questões agora que se cristalizaram como grandes lacunas identitárias e, portanto, permanecem nessa parte incompreensível de si.

Eu não sabia de nada. Levava para o colégio um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha do que o meu corpo. Aquele Sérgio, de Raul Pompéia, entrava no internato de cabelos grandes e com uma alma de anjo cheirando a virgindade. Eu não: era sabendo de tudo, era adiantado nos anos, que ia atravessar as portas do meu colégio.

Menino perdido, menino de engenho. (REGO, 1997, p. 82 – grifo nosso)

Assim se encerra o romance, Carlinhos está no trem, indo para o colégio. Essa análise de sua infância, com elementos tão comuns a tantos meninos de engenho crescendo entre a Casa-Grande e a Senzala, ganha outro significado sob a perspectiva da memória e podemos percebê-la como síntese final dessa trajetória da ruína.

A errância de menino triste, desse modo, converte-se nessa cisão entre o corpo da infância e a alma perdida, mas não pelo engenho, esse também perdido. Viveu, dessa forma, além dos limites da infância, porque a ela não pertencia mais; habitando na memória, transitou por todo o engenho, conhecendo todo ele e sua gente, mas



permanecendo sem lhe pertencer. Assim vai embora, com o corpo das experiências do engenho e a alma de menino triste errante.

A última frase assim circunscreve o encerramento da história de sua infância: menino cindido em dois, entre lugares impossíveis, entre perdas e incompreensões e, agora, entre memórias de *menino perdido*, *menino de engenho*.

Nessa construção, tão emblemática do romance mais conhecido de Lins do Rego, opera-se também o cruzamento de um menino duplamente perdido: é Carlinhos da memória da violência, da angústia, menino triste errante com vazios nunca preenchidos; é Carlos de Melo, filho do engenho, representante de toda essa geração de um pertencimento impossível, senhores de um engenho que ficou no passado, perplexos e desfibrados para se transformarem e também mudarem, sujeitos errantes desse tempo da decadência, tempo da memória.

REFERÊNCIAS

- BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 11. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. Um romancista da decadência. In: _____. *Brigada Ligeira*. Rio Comprido, RJ: Ouro sobre Azul, 2004.
- CASTELLO, José Aderaldo de. Memória, primitivismo e regionalismo. In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro; João Pessoa: Civilização Brasileira: Edições FUNESC, 1991.
- _____. Origens e significado de *Menino de Engenho*. In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro; João Pessoa: Civilização Brasileira: Edições FUNESC, 1991.
- FRANCO, Afonso de Arinos de Melo. O espelho das águas. In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro; João Pessoa: Civilização Brasileira: Edições FUNESC, 1991.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- MARQUES, Helton. Ficção, História e Memória em *Menino de engenho*, de José Lins do Rego. *Patrimônio e Memória*, v. 11, n. 2, p. 52 – 68, jul/dez., 2015.
- REGO, José Lins. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1997.



O MANIFESTO ANTROPOFÁGICO NO ÂMBITO DA IDENTIDADE CULTURAL DO BRASILEIRO

Sônia Regina Da Silva¹ (UNIFESP)

RESUMO: O presente artigo visa refletir sobre as propostas do Manifesto Antropofágico Brasileiro (programas e princípios estético-culturais com nova concepção de mundo e código artístico para o questionamento das normas tradicionais e canônicas da literatura brasileira) no âmbito da identidade cultural dentro do contexto do Modernismo Brasileiro. O objeto de estudo para essa reflexão é o romance "Macunaíma", obra pilar da cultura brasileira e revolucionária de Mário de Andrade, que melhor retrata as propostas do Manifesto Antropofágico Brasileiro. Isso tudo de forma a repensar, criticamente, a questão da dependência cultural brasileira em relação às demais culturas europeias, segundo pressupostos teóricos de alguns críticos literários.

PALAVRAS-CHAVE: Manifesto Antropofágico; Modernismo Brasileiro; Oswald de Andrade; Mário de Andrade; Macunaíma.

INTRODUÇÃO

O artigo tem como objeto de estudo a obra *Macunaíma* (1928) do autor Mário de Andrade, filiado, tradicionalmente, ao *Movimento Modernista*. E desse estudo, busca-se analisar as propostas do Manifesto Antropofágico Brasileiro (programas e princípios estético-culturais com nova concepção de mundo e código artístico para o questionamento das normas tradicionais e canônicas da literatura brasileira) no âmbito da identidade cultural, dentro do contexto do Modernismo Brasileiro. Pode-se dizer que a reflexão faz-se necessária, a fim de que se possa ter a consciência da importância de dar um novo ânimo a arte e a literatura brasileiras, resgatando a própria originalidade com o individual e o nacional. Fundando-se, assim, uma cultura própria por meio de todo um passado histórico, sem a negação absoluta dos valores europeus (tradicional centros de referência cultural). Pois, é necessário repensar a questão da dependência cultural brasileira em relação à cultura de outros lugares (culturas exteriores) para a busca da identidade cultural do Brasil; que somente seria possível se tomássemos consciência de nossas tradições. Logo, é pertinente colocar como discussão nesse artigo a identidade cultural brasileira de forma a apresentar duas hipóteses primordiais:

¹ Mestrado acadêmico, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo



1ª hipótese: Como dialogar com a cultura exterior sem perder as suas raízes históricas, isto é, a sua identidade cultural?

2ª hipótese: Negação à “paralisia mental” no tocante à criação de novos e bons produtos culturais exportáveis frente à cultura exterior.

Portanto, o artigo apresentará considerações críticas desenvolvidas pelos autores: ALMEIDA, Maria Cândido Ferreira de, ANDRADE, Mário de, BOAVENTURA, Maria Eugênia, HELENA, Lúcia e SANTIAGO, Silviano.

DESENVOLVIMENTO

Primeiramente, cabe salientarmos nesse artigo, em conformidade com as considerações críticas dos autores Maria Cândido Ferreira de Almeida, Mário de Andrade, Maria Eugênia Boaventura, Lúcia Helena e Silviano Santiago, uma exposição sobre o estado da arte da crítica acerca do Manifesto Antropofágico Brasileiro e o modernismo como a seguir:

“Antropofagia, sob a ótica de Oswald de Andrade, é a estratégia para a discussão da cultura, formulando uma alda abstração da realidade, propondo a “reabilitação do primitivo” no homem, dando ênfase ao mau selvagem, devorador da cultura alheia, transformando essa cultura em própria, desestruturando oposições dicotômicas como colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, natureza/tecnologia.” (ALMEIDA, 1975, p.23).

“[...] a obra Macunaíma retrata como um dos pontos importantes da proposta do Manifesto Antropofágico a busca de uma definição da arte nacional, entendendo-a como manifestação em sua natureza diversa da arte européia, mas guardando muita proximidade e semelhança com a arte de outros povos ligados ao que se chamou de “civilizações de luz e calor”. E, toda a construção de Macunaíma visa valorizar essa idéia de tropicalidade, de uma forma de pensar, sentir e criar especificadamente, que equivale ao abrir os olhos para nossa identidade, captando nela, conseqüentemente, nossas contradições. E ao lado dessas contradições, perceber nossa capacidade de transformar uma cultura imposta, tornando-a nossa, isto, de realizar o crivo que busca uma adequação justa.” (ANDRADE, 2004, Introdução).

“O Manifesto Antropofágico é contra todos os implantadores de consciência enlatada. [...] contrário a essa cultura da importação, como também ao intelectualismo “besta” do Ocidente, contra todos os cacoetes mentais da Europa podre de civilização. [...] a antropofagia foi uma das correntes mais atuantes no modernismo brasileiro [...]. A



Antropofagia brasileira foi um movimento de vanguarda importante pela maneira de apresentar e discutir os problemas nacionais, chamando a atenção para um novo modo de vida, para novos instrumentos literários e artísticos.” (BOAVENTURA, 2005, p.98).

“[...] Manifesto Antropofágico em Modernismo Brasileiro e Vanguarda é a valorização do inconsciente, a negação do racionalismo [...]. [...] atitude não [...] indicadora de cega dependência, mas assimilação produtiva de uma linguagem renovadora, captada e utilizada de modo transformador por Oswald de Andrade, tendo ele sempre em vista uma intenção crítica em face da cultura brasileira. Crítica que encontra no fragmento, na paródia e no blague um instrumental eficaz para a recuperação de nossas fontes primitivas reprimidas: “Tupy, or not tupy that is the question”. (HELENA, 1989, p.77).

“[...] Estamos mais acostumados a encarar o modernismo dentro da tradição da ruptura [...]”. (SANTIAGO, 2002, p.108).

“[...] Há uma permanência sintomática da tradição dentro [...] do modernismo”. (SANTIAGO, 2002, p.110).

“[...] a tentativa de se compreender o modernismo deve ser a de [...] compreender o modernismo dentro de especulações que levam em conta a tradição (sem resvalar para a falsa tradição).” (SANTIAGO, 2002, p.118).

A obra *Macunaíma*, objeto de estudo desse artigo, é um romance modernista, constituído por uma narrativa mítica, na qual os acontecimentos não seguem as convenções realistas. E nessa narrativa mítica é evidentemente clara a existência de um tempo mítico, no qual os mitos e as lendas não se enquadram no tempo cronológico, e o espaço geográfico brasileiro juntamente com algumas referências ao exterior na narrativa são indefinidos. O narrador no romance é onisciente (aquele capaz de revelar as vozes interiores das personagens e seus fluxos de consciência), cuja narrativa está na maior parte do tempo em 3ª pessoa, como observado no seguinte trecho do romance:

“No outro dia Macunaíma pulou cedo na ubá e deu uma chegada até a foz do rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá. Deixou-a bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas. Voltou pro lugar onde os manos esperavam e no pino do dia os três rumaram margem esquerda do Sol.” (ANDRADE, 2017, p.45)

E, em alguns momentos na obra, o narrador aparece em 1ª pessoa (narrador fictício criado pelo autor Mário de Andrade), como observado no último capítulo “*Epílogo*” do romance, conforme o trecho seguinte:



“Tudo ele – o papagaio – contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei e riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. Tem mais não.” (ANDRADE, 2017, p.207)

Em relação ao ato artístico de Mário de Andrade, no tocante às suas inovações no campo literário e artístico, é pertinente elucidar nesse artigo que o autor retrata no seu romance *Macunaíma*, durante a 1ª fase modernista (fase revolucionária e radical do movimento modernista), o povo brasileiro, exaltando o que é ser brasileiro, por meio da criação da personagem Macunaíma (“herói sem nenhum caráter”), em trechos fragmentados, alternando sílabas longas e breves, sem uso da vírgula, no interior de uma narrativa mítica. Pois, Mário de Andrade aborda no Romance *Macunaíma* (1928) assuntos voltados para o cotidiano da sociedade brasileira, por meio de uma linguagem coloquial, fazendo-se uso de tempos e espaços geográficos brasileiros e exteriores indefinidos, distantes de atingirem a verossimilhança com a realidade. Isto é, o autor, ao criar o romance *Macunaíma* sob a ótica do *Modernismo*, nos incita a pensar no fenômeno de uma arte ampla que possibilita ao artista mostrar do que é feito o seu tempo. E assim, é possível elencar algumas situações elucidativas no romance que permitem ressaltar a ideia de ruptura com as regras canônicas e com o determinismo da tradição acadêmica do Parnaso como por exemplo, quando Macunaíma encontra-se na narrativa em diferentes lugares, simultaneamente, por meio de fugas espetaculares e assombrosas nas quais o personagem está fora do espaço e do tempo. Ou seja, Macunaíma realiza fugas em que, da capital de São Paulo foge à Ponta de Calabouço, no Rio, e logo já está em Guajará Mirim, nas fronteiras de Mato Grosso e Amazonas para, em seguida, comer uma dúzia de manga-jasmim em Itamaracá de Pernambuco, tomar leite de vaca zebu em Barbacena, Minas Gerais, decifrar litóglifos na Serra do Espírito Santo e, finalmente, se esconder no oco de um formigueiro, na Ilha do Bananal, em Goiás. Há um outro trecho no romance *Macunaíma* no qual o autor Mário de Andrade retrata a formação das etnias no Brasil como a do branco, do índio e do negro, por meio de uma narrativa com um certo humor inventivo e irônico, buscando nesse sentido resgatar a imagem do Brasil sobre o que é ser brasileiro tal qual no seguinte trecho:



“O herói ao banhar-se em uma poça de água encantada, torna-se branco de olhos azuis e os seus dois irmãos como o jiquê fica cor de bronze (como o índio) e, por último, manaape escurece simbolizando o negro, somente embranquece a palma das mãos e a sola dos pés.” (ANDRADE, 2017, p. 46)

Observa-se também na obra que a narrativa se aproxima da oralidade oral (linguagem coloquial, que foge da norma culta e de qualquer erudição, havendo uma inventividade lingüística). Pois, há no romance essa inventividade lingüística do autor Mário de Andrade como observado nos exemplos: “Tu não é mais curumí, rapaiz, tu não é mais curumi não...Gente grande que faiz isso...”.(ANDRADRE, 2017, p.24); “Cartas pras Icamiabas”, na qual *Macunaíma* ironizava o povo de São Paulo, que fala em uma língua e escreve em outra, desafiando o português lusitano. Macunaíma está em São Paulo e escreve uma carta para as “Icamiabas” (índias brasileiras), das quais a personagem Macunaíma seria o Rei, fazendo uso do Português erudito sem o domínio das normas da língua escrita e comete alguns deslizes, causando um certo efeito cômico. Portanto, o capítulo referente à Carta pras Icamiabas é uma sátira ao beletismo parnasiano da época. E, Macunaíma escreve as suas súditas para descrever-lhes a cidade de São Paulo, construída sob sete colinas, à feição tradicional de Roma, a cidade cesárea, “capita” da latinidade de que provimos”. Tem-se o índio descrevendo a terra desconhecida para seus pares distantes. Sem caráter, Macunaíma o faz tomando emprestada a linguagem rebuscada de um Rui Barbosa ou de um Coelho Neto. Assim, Macunaíma comete erros pelo falso erudito e escreve asneiras como “testículos” no lugar de “versículos” da Bíblia ou “ciência fescenina” por “feminina”. Logo, o caráter “moderno” da obra se dá também, principalmente, através do aspecto formal do texto em uma linguagem coloquial, cuja foge da norma culta e erudita. E, ainda, em termos de linguagem, houve a influência das *vanguardas europeias* em várias técnicas inovadoras da linguagem presentes no romance. Pois, essas vanguardas europeias (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Expressionismo e Surrealismo) foram tendências artísticas que surgiram para romper com o tradicionalismo das épocas passadas, influenciando não apenas a literatura como as artes em geral. As vanguardas europeias representaram o apogeu da arte moderna em oposição à arte e literatura tal como avaliadas pela tradição. Logo, pode-se dizer que essas vanguardas foram transgressoras e subversivas ao que se propunham como regras de arte e literatura na tradição. Assim sendo, pode-se dizer que é possível considerar o romance *Macunaíma* como o apogeu



da arte moderna em contraposição à tradição parnasiana, uma vez que o romance *Macunaíma* é uma obra modernista que se afinou com a literatura de vanguarda no mundo, na sua época. E, em relação a estrutura da narrativa no romance *Macunaíma*, o autor Mário de Andrade, no tocante ao foco narrativo, embora predomine o foco da terceira pessoa, utiliza técnicas modernas de cortes repentinos no discurso do narrador (técnicas que envolvem velocidade, simultaneidade e continuidade a narrativa), interrompendo o narrador para dar lugar à fala dos personagens, principalmente *Macunaíma*, como observado no seguinte trecho da obra:

Lá chegando ajuntou os vizinhos, criados a patroa cunhas datilógrafas estudantes empregados públicos, muitos empregados públicos! Todos esses vizinhos e contou pra eles que tinha ido caçar na feira do Arouche e matara dois...- ...mateiros, não eram viados-mateiros não, dois viados-catingueiros que comi com os manos. Até vinha trazendo um naco pra vocês mas porém escorreguei na esquina, caí derrubei o embrulho e cachorro comeu tudo. (ANDRADE, 2017, p.115).

A ideia de ruptura com as regras canônicas e com o determinismo da tradição acadêmica do Parnaso pelos modernistas e antropofagistas, nessa 1ª fase do *Modernismo brasileiro* (fase radical e revolucionária), aconteceu em decorrência das inovações no seio do sistema literário e artístico brasileiro da época modernista e que, por sua vez, essas inovações podem ser entendidas como transgressões (negativas) às tradições artísticas e literárias impostas pelo academicismo. Desde modo, pode-se dizer que a obra de arte inserida nesse período histórico, que é o modernismo brasileiro, é contemplada como um documento e como uma manifestação do trabalho do homem, analisada no seu próprio âmbito sócio-histórico (ex. "*Macunaíma*"). Ou seja, o romance *Macunaíma* pode ser pensado como uma obra de arte a ser contemplada como um documento, por retratar assuntos voltados para o cotidiano da sociedade brasileira, exaltando o que é ser brasileiro, as realidades e problemáticas sócio-históricas pela vertente do verdadeiro ou do verídico. Pois, é desta forma que o homem se projeta no mundo através da arte, assimilando esse mundo e tentando dominá-lo. E essa arte, pode-se dizer, dá ao homem a oportunidade de produzir a sua própria vida, construindo o que se é na medida em que se vai vivendo. Ou seja, essa liberdade de expressão artística e literária pode ser entendida como uma estratégia para pensar o mundo contemporâneo, de forma a retratar o cotidiano, por meio da arte e da literatura, dentro do contexto do modernismo brasileiro e do movimento de antropofagia. Assim sendo, corroborando o



conceito de antropofagia como estratégia para a discussão da cultura, formulando uma audaz abstração da realidade e transformando essa cultura em própria (ALMEIDA, 1975, p.23), caracterizando a obra de arte, no caso *Macunaíma*, como um dos pontos importantes da proposta do Manifesto Antropofágico (ANDRADE, 2017, Introdução), permitindo-nos chegar à conclusão de que o romance em si é uma releitura desse Manifesto Antropofágico, além de ser um Movimento de Vanguarda importante pela maneira de apresentar e discutir os problemas nacionais para um novo modo de vida (BOAVENTURA, 2005, p.98), valorização do inconsciente e negação do racionalismo (HELENA, 1989, p.77) como também vem corroborar a ideia de modernismo dentro da ruptura com a tradição (SANTIAGO, 2002, p. 108).

O romance *Macunaíma* (1928), do autor Mário de Andrade, objeto de estudo desse artigo, propicia a análise das propostas do Manifesto Antropofágico no âmbito da identidade cultural do brasileiro, por ser a obra que melhor retrata os programas e princípios estético-culturais com nova concepção de mundo e código artístico para o questionamento das normas tradicionais e canônicas da literatura brasileira. Isso tudo, de modo a repensar acerca da questão de dependência cultural brasileira em relação as culturas exteriores, para a busca da identidade cultural do Brasil, que somente seria possível caso tomássemos consciência de nossas tradições. Assim sendo, torna-se pertinente colocar em discussão nesse artigo a questão da identidade cultural brasileira, levando-se em consideração as hipóteses de como dialogar com a cultura exterior sem perder as suas raízes históricas, isto é, a sua identidade cultural juntamente com a negação à “paralisia mental” no tocante à criação de novos e bons produtos culturais exportáveis frente à cultura exterior. Dessa forma, cabe trazer à baila que a antropofagia nada mais foi que uma estratégia para pensar o mundo contemporâneo por meio da arte e da literatura, de forma a retratar o cotidiano da sociedade brasileira dentro do contexto do modernismo brasileiro. Logo, é possível dialogar com a cultura exterior sem perder a identidade cultural, quando pensarmos, primeiramente, na possibilidade de enxergar o passado sem ironia, de modo a conviver com estilos culturais de diferentes épocas. Assim, descartando qualquer ideia de total desapego à tradição. Portanto, é necessário compreender a importância do novo papel da tradição, por meio de uma investigação dos seus traços no interior do modernismo, adequando os velhos padrões as novas realidades culturais dentro do contexto modernista, sem que haja a perda da identidade cultural brasileira com o seu passado. E, assim, dialogamos com a cultura exterior, grandes centros europeus de referência cultural, com o intuito de extinguir a cega



dependência cultural em relação a esses grandes centros europeus da cultura, de modo a se fazer “jus” a segunda hipótese desse artigo que tem como assertiva a seguinte ideia: “Negação à “paralisia mental” no tocante à criação de novos e bons produtos culturais exportáveis frente à cultura exterior”.

CONCLUSÃO

O romance *Macunaíma* por ser uma obra de arte moderna ao colocar em voga a busca pela abstração da realidade, a valorização do inconsciente, a negação do racionalismo e por estar de acordo com o seu tempo, muito além da tradição, retratando a realidade social brasileira, permite ao artista a liberdade de produzir a vida com ela é, e de construir, por meio da arte, o que realmente somos no âmbito sócio-histórico no qual estamos inseridos. E, assim sendo, fazer arte nesses moldes, a partir da modernidade, significa que é necessário incluir nessa arte o “caos da vida”, o cotidiano da vida, porque é através desse tipo de arte que o homem (o artista) se projetará no mundo, assimilando-o e tentando dominá-lo por meio de uma liberdade artística, conduzida por um pensamento independente de qualquer regra de arte. Logo, é possível dizer que o romance *Macunaíma* está inserido nesses moldes artísticos. Desta forma, é concebível afirmar que *Macunaíma* é uma obra de arte que representa a beleza artística, no sentido do que é ser brasileiro e como é constituída a sociedade brasileira. Isso tudo, porque retrata, de uma certa forma, as perspectivas do artista (no caso Mário de Andrade), isto é, os seus pontos de vista, entendimentos, suas visões de mundo acerca de si e de tudo que o cerca, incitando a pensar na arte como algo amplo, de forma a provocar um sentimento momentâneo (ora de prazer, ora de desprazer) vindos das forças vitais em contraposição ao modelo imposto de arte e literatura pela tradição canônica.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Candido Ferreira de. *Só a antropofagia nos une*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: _____. *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: ROCCO, 2002. 108-118.



O QUE DIZEM AS FILHAS DE ALÁ

Lucilea Ferreira Gandra (FCLAr/UNESP/Mestranda/CAPES)

Maria Dolores Aybar Ramires¹ (FCLAr/UNESP)

RESUMO: Nosso projeto propõe-se ao estudo da literatura produzida por mulheres muçulmanas pois verificamos que para o discurso da história literária tradicional, a sociedade baseia-se essencialmente na desigualdade entre os sexos e culturas e mesmo diante das mudanças nas estruturas sociais e/ou culturais, suas consequências são diferentes para homens e mulheres, ocidentais e orientais. Nesse sentido, valemo-nos das obras autobiográficas das autoras Halide Edip Adivar (Turquia), Fatima Mernissi (Marrocos), Azar Nafisi (Iran) e Ayaan Hirsi Ali (Somália) e mais detidamente, a obra *Meu nome é Salma* da autora jordaniana Fadia Faqir sob diversas perspectivas, entre elas a da ginocrítica de Elaine Showalter em diálogo com o feminismo de cunho árabe e a visão freudiana sobre a psicologia das massas.

PALAVRAS-CHAVE: Muçulmanas; Mulheres; Subjetivação; Literatura.

INTRODUÇÃO

Se até a primeira metade do século XX, a História e Crítica Literárias se valiam apenas de um conjunto de obras escritas por autores de uma casta privilegiada, com o desenvolvimento da crítica feminista, passamos ao questionamento não só da cultura dominante que manteve a mulher afastada, mas também de uma prática de leitura e análise da produção literária das mulheres.

Apesar disso, ainda que muito se tenha avançado desde então, na tentativa de desvendar o que seria uma escritura de autoria feminina, ou um suposto texto que carregaria as marcas dessa feminilidade, a maioria dos estudos limita-se a abordagens referentes às autoras ocidentais.

Diante desse quadro, nosso projeto propõe-se ao estudo da literatura produzida por mulheres muçulmanas, pois verificamos que apesar dos processos pós-modernos de globalização, e suas conseqüentes mudanças nas estruturas sociais e culturais, as diferenças de tratamento e valorização permanecem.

Observamos que a nossa visão do chamado mundo islâmico tem sido, quase sempre, repleta de fantasias (Sherazade) ou carregada de medo, aversão e intolerância (EI, terroristas etc.). Além disso, o lenço/véu/hijãb tem assumido uma dimensão política

¹ Professora Doutora.



e propiciado uma diversidade de narrativas sobre o Islã, considerando esse véu-bandeira como o principal símbolo de opressão sobre as mulheres.

A partir dessa perspectiva, acreditamos que seja exatamente a marginalidade da produção literária das mulheres, principalmente as das muçulmanas, e sua importância de fator social dentro da criação artística que justificam uma imersão em seus textos, ainda mais quando essa escrita é marcada por crenças, costumes, dogmas e anos de exclusão e dominação masculina.

Assim, estamos nos propondo a ouvir as vozes das muçulmanas escritoras, mas atentos para não incorrerem no erro da importação de modelos feministas ocidentais para a análise de obras produzidas em contextos muito diferentes dos nossos, como também estamos cientes de que a verdadeira leitura só se inicia a partir das identificações criadas entre leitor e texto, ou seja, em uma "leitura amorosa".

MUNDO ISLÂMICO

Assim como Antônio Candido (2011), acreditamos que só podemos entender a obra literária "fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra" (CANDIDO, 2011, p. 13).

Por esse motivo, mais do que uma obra em particular a ser estudada, procuramos conhecer esse universo que chamamos "mundo islâmico", pois

Concebidas nessa relação, literatura e sociedade não se apresentam como duas realidades paralelas e, portanto, dissociadas, passíveis de serem postas em contato por meio de um processo artificial, externo e posterior à escrita que detecte a influência ou a reprodução dos fatos sociais no texto literário. Mais que isso, toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo (GOBBI, M.V.Z., 2013, p. 113).

Considerando que as relações que moldam a cultura devam ser encaradas como produto histórico e que essas são estabelecidas pelo ser humano, forçosamente somos levados a dizer que as mulheres também têm seu papel nessa construção. No entanto, submetidas a um mutismo, como foram durante séculos e em parte ainda são, a linguagem adquire para elas uma questão de identidade, de acesso às formas simbólicas da cultura e do poder (DUARTE, 2003).



Dessa forma, partimos da ginocrítica de Elaine Showalter que contrapõe-se a outros modelos de crítica, procurando enfatizar as relações da literatura com o mundo social, mostrando de que forma as representações de gênero estão relacionadas com valores, atitudes e crenças enraizadas em uma sociedade. Para essa autora, as diferenças de classe, raça, nacionalidade e história, “são determinantes literários tão significativos quanto gênero” (SHOWALTER, 2004, p. 44).

Uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos, mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise. De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem (SHOWALTER, 2004, p. 44).

Além disso, no caso específico do mundo islâmico, mais do que qualquer outro, precisamos levar em consideração os dois principais aspectos formadores de sua moral, pois como vemos em Foucault (1998),

Se de fato for verdade que toda “moral”, em sentido amplo, comporta os dois aspectos [...] ou seja, o dos códigos de comportamento e o das formas de subjetivação, [...] é necessário também admitir que em certas morais a importância é dada sobretudo ao código, [...] em tais morais a importância deve ser procurada do lado das instâncias de autoridade que fazem valer esse código, que o impõem à aprendizagem e à observação, que sancionam as infrações; nessas condições, a subjetivação se efetiva, no essencial, de uma forma quase jurídica, em que o sujeito moral se refere a uma lei ou a um conjunto de leis às quais ele deve se submeter sob pena de incorrer em faltas que o expõem a um castigo (FOUCAULT, 1998, p. 29).

Nesse sentido, entendemos que o islamismo não pode ser considerado apenas como uma doutrina religiosa, de vez que conseguiu impor a seus adeptos, aliados aos preceitos teológicos (Corão), um código de direito e de moral (Xaria), um sistema político-social e uma cultura – síntese de elementos semíticos, persas, greco-romanos e outros – que se manifestou primordialmente através da língua árabe. Num sentido lato, portanto, o Islã engloba três aspectos: religião, Estado e cultura.

Dessa forma, mesmo tendo consciência das especificidades de cada país que engloba o já referido mundo islâmico, ou seja, países de maioria muçulmana,



consideramos também que eles podem ser vistos como um todo, já que “As nações são também imaginadas”, e que elas “criam narrativas exemplares e sistemas simbólicos que garantem a lealdade e o sacrifício de diversos indivíduos” (FRANCO, 1994, p. 99).

Por essa razão, nosso enfoque será direcionado às escritoras que tenham nascido e vivido boa parte de suas vidas em países do mundo islâmico, pois acreditamos que as imposições religiosas e sociais interferem diretamente nas produções literárias dessas mulheres. Para tal iremos recorrer, inclusive, à visão freudiana sobre a psicologia das massas.

OBRAS AUTOBIOGRÁFICAS E FICCIONAIS

Na primeira etapa da nossa pesquisa, valemo-nos do exemplo de V. Propp em seu estudo sobre os contos russos pois como João Ribeiro (1910), acreditamos que “Não há infinita riqueza na imaginação dos povos. As ideias essenciais são pouco numerosas”. Dessa forma, atentamo-nos às palavras de Propp quando diz,

Se não soubermos decompor um conto maravilhoso em suas partes constituintes, não poderemos estabelecer nenhuma comparação exata. [...] Se não soubermos comparar os contos maravilhosos entre si, como estudar os laços existentes entre o conto e a religião, como comparar os contos e os mitos? Finalmente, assim como todos os rios vão para o mar, todos os problemas do estudo dos contos maravilhosos devem conduzir no final à solução desse problema essencial até hoje não resolvido, o da semelhança entre os contos do mundo inteiro (PROPP, 2001, p. 15).

Então nos perguntamos, assim como os contos estudados por Propp, haveria semelhanças entre as obras produzidas pelas “Filhas de Alá”? Se sim, quais seriam?

A partir desses questionamentos, procuramos verificar as regularidades e variações em obras autobiográficas e ficcionais, com o objetivo de estabelecer uma possível constância de seus elementos (personagens e ações) assim como as aspirações e possíveis transgressões à cultura na qual as escritoras muçulmanas estão inseridas. Para tanto, nosso trabalho foi dividido em duas etapas:

Etapa 1. Obras autobiográficas de três escritoras de países e épocas diferentes, sendo elas, Fatima Mernissi (Fez, Marrocos, 1940 – Rabat, 30 de novembro de 2015) com sua obra *Sonhos de Transgressão: Minha vida de menina num harém* (1994); Azar Nafisi (Teerã, 1 de dezembro de 1948) com a obra *Lendo Lolita em Teerã: uma*



memória nos livros (2003) e Ayaan Hirsi Ali (Mogadíscio, Somália, 13 de novembro de 1969) da qual optamos pela obra *Infidel: a história de uma mulher que desafiou o Islã* (2006), acreditando que esses relatos podem dar-nos importante material para a compreensão da escrita da mulher muçulmana, pois a respeito das autobiografias verificamos que

[...] tais textos se encontram em um entroncamento multidisciplinar muito produtivo, pois aproximam diferentes áreas das Ciências Humanas – os Estudos Literários e a Linguística, a História e a Filosofia, a Psicanálise e os Estudos Culturais, entre outros – permitindo a ampliação do conhecimento nessas áreas e o encontro do autor/narrador/personagem/leitor com as escrituras do eu (NIGRO, 2010, p. 8).

Etapa 2. Após a abordagem da primeira etapa, que serviu para tomarmos conhecimento de um universo tão estranho e diferente do nosso mundo ocidental, passamos a nos deter em uma autora que consideramos emblemática, pois já de início percebemos não somente a riqueza literária de sua narrativa, como também diversos índices que apontam para a constituição de um pensar submisso a Alá. Sendo assim, o enfoque principal do nosso trabalho é a obra *Meu nome é Salma* (2008), da autora jordaniana Fadia Faqir,

Essa autora, nascida em Amã, em 1956, morou e estudou na Jordânia até os 28 anos e posteriormente, na Inglaterra. Ela obteve seu BA em Literatura Inglesa pela Universidade da Jordânia, antes de ir, em 1984, para a Inglaterra, onde completou um mestrado em redação criativa na Universidade de Lancaster. O trabalho de Faqir é escrito inteiramente em inglês e é objeto de muita pesquisa e discussão acadêmica, particularmente por sua “tradução” de aspectos da cultura árabe. Ela é reconhecida por sua invenção estilística e sua incorporação de questões relacionadas à vida, migração e intercalação cultural das mulheres do Terceiro Mundo.

MEU NOME É SALMA

Quando Salma se apaixonou e engravidou antes do casamento, na pequena aldeia de Hima, na região do Levante, o peso desse pecado na cultura muçulmana passa a persegui-la por toda a vida. Para sua própria proteção, ela é atirada na prisão, onde a filha lhe é tomada.



Salma é obrigada a se exilar na Inglaterra para fugir do irmão, que pretende matá-la com um “tiro no meio dos olhos”. Só assim a honra da família beduína poderia ser recuperada.

Na Inglaterra ela adota o nome de Sally, aprende boas maneiras, estuda e se casa com um inglês. Mas, enquanto Sally tenta se adaptar, Salma resiste e anseia encontrar sua verdadeira identidade.

Quando já não consegue suportar, volta ao povoado: “Eu tinha que encontrá-la. Tinha que me encontrar” (FAQIR, 2008 p. 242).

Alguns excertos que corroboram nossas considerações finais:

- Não posso tirar o véu [...] Meu país, minha língua, minha filha. Não pedaço de pano. Sente nua, eu (p. 144).
- Você tem sorte por ter nascido muçulmana [...] porque sua morada final é o paraíso. Você vai ficar sentada lá numa nuvem de perfume, bebendo leite e mel (15).
- Perdoa-me Alá, por ter pecado. O calor da paixão me levou a me curvar (p. 7).
- [...] me dei conta de que daquela vez eu estava do lado de fora do portão negro de ferro, apesar de meus atos tenebrosos e meu passado vergonhoso. Eu estava livre, andando na calçada como uma pessoa inocente. Meu rosto estava negro como se coberto de fuligem, minhas mãos estavam negras e eu tinha coberto de negro a frente da minha família (p. 8).
- Salma resistiu, mas Sally tem que se adaptar. Adaptar: ajustar, mudar. Agora Salma, o íris negro de Hima, precisa tentar se transformar em Sally, uma rosa inglesa, branca, confiante, com um elegante sotaque inglês (p. 9).
- No dia em que levaram você, ele de repente se tornou um velho, andando com dificuldade e se apoiando no bastão. De cavaleiro da tribo, passou a ser o alvo das piadas e chacotas de todos. Sua filha tinha manchado a honra da tribo e escapado sem castigo (p. 243).
- — É o dever dele. Ele precisa manter a cabeça erguida: a desonra só pode ser apagada com sangue (p. 245).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessas obras, pudemos verificar alguns aspectos importantes da cultura muçulmana, os quais nos servirão de base para um aprofundamento posterior.

Resumidamente, são eles: submissão a Alá; vida terrena e vida eterna; importância da família/honra (Clã); restrições impostas pela Xaria (direito islâmico); confinamento/acompanhamento; acesso à literatura; conflito interior e exterior do imigrante.

Diante disso, ainda que não pretendamos uma imersão no estudo do Alcorão e suas subsequentes interpretações, ele será necessário, assim como o conhecimento das leis que regem as condutas das mulheres nesses países islâmicos, pois sabemos que o Islã não se restringe a uma religião, mas abarca toda a existência, individual e coletiva de seus praticantes, mesmo quando passam a viver em países ocidentais.

REFERÊNCIAS

- ALI, Ayaan Hirsi. **Infiel**: a história de uma mulher que desafiou o islã. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- BRANCO, L. C. BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- FAQIR, Fadia. **Meu nome é Salma**. Rio de Janeiro, Agir, 2008.
- MERNISSI, Fátima. **Sonhos de Transgressão**. Minha vida de menina num harém. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Shahrazad n'est pas marocaine: autrement, elle serait salariée!* Ed. La Fenec, 1988.
- NAFISI, Azar. **Lendo Lolita em Teerã**: uma memória nos livros. São Paulo, A Girafa Editora, 2004.
- PROPP, W. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. CopyMarket.com, 2001.
- SHOWALTER, E. A Crítica Feminista no Território Selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) **Tendências e Impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.



PERSPECTIVAS DA POÉTICA CONTEMPORÂNEA NOS POEMAS DE EDUARDO STERZI E TARSO DE MELO

Samanta Barreto Matos de Souza²

Diana Navas³

RESUMO: A palavra é, na contemporaneidade, o território das transformações, acompanhando o ritmo da própria humanidade. Para analisar como a palavra constrói a teia da poesia dos autores Eduardo Sterzi e Tarso de Melo, investigamos nas obras escolhidas como este processo ocorre e quais os resultados disso na criação poética. Buscamos identificar e analisar os aspectos temáticos e estruturais nas obras *aleijão*, de Eduardo Sterzi, e *Lugar algum*, de Tarso de Melo, que apontam para a representação do processo de fragmentação do homem contemporâneo, além de verificar por meio de análise os artifícios temáticos e estruturais utilizados pelos autores na construção do fazer poético e refletir de que forma a fragmentação do homem contemporâneo se apresenta nos textos.

PALARAS-CHAVE: Poesia Contemporânea; Eduardo Sterzi; Tarso de Melo

INTRODUÇÃO

Pensar a poesia contemporânea depreende refletir como essa poética acontece. Nela percebemos vertentes variadas, algumas utilizam artifícios para construção do fazer poético que perpassam por inúmeros processos. Um dos processos percebido nos poemas de Eduardo Sterzi e Tarso de Melo confirma a teoria de Agamben em "O que é o contemporâneo" quando Barthes assevera que "o contemporâneo é o intempestivo." (p. 58). O imprevisto, até mesmo inoportuno. Esta é a matéria da poesia do poeta contemporâneo. O presente projeto busca analisar de que forma esses procedimentos ocorrem e se apontam para representar a fragmentação do homem contemporâneo.

O poeta Eduardo Sterzi, professor e crítico literário apresenta um extenso trabalho na área de Crítica Literária que também será tomado como objeto de estudo em busca de se pensar o que se insere em seu fazer poético, bem como sua produção nos livros de poesia *Prosa* (2000), *aleijão* (2009) e *Maus Poemas* (2016). *Aleijão*, objeto deste trabalho, é um livro que se apresenta com uma visão de um mundo pouco acolhedor e violento, que oferece apenas a perturbadora visão do caos. Aqui, uma imagem de um mundo, pouco ou nada acolhedor, do desfacelamento das esperanças.

² Mestre em Literatura e Crítica Literária PUC-SP, Doutoranda em Literatura e Crítica Literária PUC-SP

³ Professora Doutora.



Em entrevista, o autor afirma que “O mundo do *aleijão* é um mundo em que a esperança fica de fora”. Neste mundo, o eu-poético, reflete nos versos a desconstrução do próprio mundo.

Contemporâneos e parceiros de escrita na revista *Cacto*, Eduardo Sterzi e Tarso de Melo traçam juntos um caminho literário. Sobre isso, Tarso comenta – em uma breve entrevista concedida a pesquisadora que é interessante ver o companheiro como objeto de estudo:

[...] talvez porque tenha visto nascer cada passo desse percurso do Eduardo, ao menos nos primeiros anos. Fiquei pensando em como fazíamos tão apaixonadamente a revista *Cacto* e um zine chamado *Nasdaq*, como uma grande diversão, ou talvez com o objetivo de fazer a poesia bater em outras pessoas com a força que batia e ainda bate em nós. (MELO, 2017)

Tarso de Melo nasceu em 1976, em Santo André (SP). Aos 28 anos, já tinha alguns livros publicados, descartando as obras de sua juventude, como o livro *Mimos mínimos*, lançado aos 19 anos. Publicou ainda outros títulos, em tiragens caseiras, dentre eles um livro de ensaios intitulado *Poesia pão e circo & Paulo Leminski: ofício de fascínio*. No entanto, ele prefere se referir a sua estreia literária como sendo a edição do livro *A lapso*, publicado em 1999, e com orelha/apresentação do crítico e também poeta Júlio Castañon Guimarães.

Além de diversos trabalhos publicados em revistas e antologias no Brasil e no exterior, editou as revistas *Monturo* e *Cacto*, esta com Eduardo Sterzi. Atualmente, integra o comitê editorial do jornal de crítica *K*. Coordenou por três anos o “Observatório do poema”, grupo de leitura de poesia contemporânea que se reunia na Livraria Alpharrabio, em Santo André. Recentemente, coordenou e lecionou no ciclo “Tantas Letras!”, com cursos de poesia, prosa e crítica literária, promovido pela Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo. É advogado, formado pela Faculdade de Direito de São Bernardo do Campo, e mestre em Filosofia do Direito pela Universidade de São Paulo.

O poeta também desenvolve o trabalho de crítico e editor. Tal como já colaborou com a reedição da correspondência entre Paulo Leminski e Régis Bonvicino, *Envie meu dicionário*; coordenou o núcleo de leitura de poesia *Observatório do poema*, na livraria Alpharrabio, em Santo André e recebeu a Bolsa Vitae de Artes em 2005, consequentemente, o projeto financiado gerou o livro de poesia *Lugar algum – com*



uma teoria da poesia, obra que servirá de base para esta pesquisa. Sobre a poesia de Tarso, Heitor Ferraz comenta que:

[...] no começo, pouco vazava desse mundo. O poema parecia ser um local, um oásis de palavras e livros, em meio ao caos. Se a realidade circundante não era assunto direto, era, pelo menos, clima, paisagem, mas com algo de ruína.

Na poesia de Tarso, nem sempre é fácil saber do que exatamente o poeta está falando. Há um jogo de palavras, imagens, símbolos que pedem decifração - lenta e cautelosa, como toda decifração. Porém, o leitor já sai da primeira leitura com uma sensação de melancolia, de angústia, de fragmentação do indivíduo, tensões que surgem no miolo dos seus belos poemas. (FERRAZ, 2012)

Com cerca de nove livros de poesia publicados, o último em 2017 – *Íntimo Desabrigo* – o poeta perpassa por muitas fases e nuances em seu fazer poético. Nesta pesquisa, tomaremos a criação poética no livro *Lugar Algum, com uma teoria da poesia* como foco para investigação. Heitor Ferraz, já observara um importante aspecto na criação de Tarso de Melo que é a “fragmentação do indivíduo”, aspecto percebido também na poesia de Eduardo Sterzi. Os dois poetas, mais que parceiros da escrita, são autores que compõe um grupo contemporâneo. Heitor Ferraz cita outros autores que, segundo ele, apresentam uma poesia, segundo ele, “de confronto”:

[..] dos poetas brasileiros atuais que tentam esse confronto mais direto, como Donizete Galvão (de *o homem inacabado*), Eduardo Sterzi (de *aleijão*), Fabiano Calixto (de *sanguínea*) & Dirceu Villa (de *icterofagia*) – cada um bem do seu jeito, a bem da verdade) -, Tarso é o que mais incomoda, porque vai direto na ferida, cada vez mais direto, sem o contorno do inefável ou do “poético”. (FERRAZ, 2012)

Nesta proposta de analisar esta poesia “sem o contorno do inefável”, Tarso de Melo, com *Lugar Algum - com uma teoria da poesia* (2005), e Eduardo Sterzi, em *aleijão* (2009), nos apresentam traços comuns e distintos que justificam esta pesquisa. Pensar na poesia contemporânea com seus traços, de poetas que conviveram e trilharam um caminho juntos, possibilita-nos uma análise de suas características e de como esta poesia recebe e exerce suas influências no tempo presente.

O livro *aleijão*, publicado em 2009, foi resultado do Prêmio Petrobrás Cultural, 2006/2007; a obra também esteve como semifinalista do Prêmio Portugal Telecom 2010; e, na categoria Poesia do Prêmio Literário da Fundação Biblioteca Nacional, ficou



em segundo lugar. Segundo o autor, este livro é escrito no mesmo momento em que pesquisava sobre o poema "The Waste Land", fato que aproxima as duas leituras.

A obra apresenta desde o título a imagem de uma poesia que nasce deformada, apontando para o âmago do homem contemporâneo. Este homem que, no auge de suas descobertas e tecnologias, apresenta muitas dificuldades quanto às relações sociais e consigo mesmo. Estamos na era da informação e dos desencontros, dos prêmios pela paz, ao mesmo passo em que as guerras se amontoam cidade a cidade, país a país. Como o homem contemporâneo lida com esses fatores no seu cotidiano é a matéria da poesia de *aleijão*.

Lugar Algum - com uma teoria da poesia apresenta esta mesma inquietação diante do caos contemporâneo. Resultado da Bolsa Vitae de Artes, o livro traz poemas escritos no ano de 2005 que, segundo o crítico Manuel da Costa Pinto, apresenta uma "topografia negativa". Esta imagem de topografia poderia justificar a forma em que o poeta apresenta a cidade, sempre como o lugar onde não se encontra o alento; é a degradação da cidade e do próprio homem. Para Tarso, o livro:

[...] está idealizado para que todos os poemas dialoguem entre si e perfaçam um único quadro, ou mapa, detalhado o bastante para constituir uma espécie de expedição fotográfica em cujo resultado o leitor possa encontrar traços das cidades e de seus habitantes na urbanização avançada e degradada. (MELO, 2007)

Esse diálogo entre os poemas aparece também em *aleijão*, de Eduardo Sterzi. Em entrevista, o poeta afirma que "a organização foi pensada como uma espécie de encadeamento romanesco, como se uma narrativa algo descontínua – mas não de todo descontínua – fosse se montando ali". O diálogo entre os poemas é um dos traços constituintes da produção poética dos dois autores que iremos analisar no presente projeto.

Outro aspecto a ser pensado é a imagem do "lugar". Em Tarso, vem desde o título, perpassando pela temática do livro e se adensando nos poemas. A expressão "lugar algum" nos remete ao conflito pelo qual o homem contemporâneo passa nos dias atuais. Nenhum lugar é seguro. Todos aqueles que deveriam indicar o abrigo (como a família, o lugar natal) são destituídos desta característica. No primeiro poema do livro – Paradeiro (p.13) – o eu-poético encontra-se sem destino, sem lugar, apesar do título, não há nenhum paradeiro de fato: "não é aqui que se encontra/ aquele/ a quem pertence o exílio".



Esta seção segue com a imagem do lugar, que, aqui, na verdade, é o “sem-lugar”, em títulos que deveriam sugerir um local aparentemente fixo ou que pudesse trazer essa ideia de ambientação: Praça um, Avenida, Praça Zero, Rua do bar, Sem saída, Calçada. Seguindo esta perspectiva, todo o livro traz a fragmentação das imagens de segurança, abrigo, acolhimento, assim como em *aleijão*, livro considerado por Sterzi “um livro de descrença. Em alguma medida, um livro de adeus – à própria poesia, também”. Nos versos do poema “Estrangeiro” (p. 101), o eu-poético acirra este aspecto: “Nunca estrangeiro bastante/ Segunda-feira, janeiro, ninguém/ acorda [porque]/ ninguém dorme”.

Como referenciais teóricos serão utilizados textos de Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo* (2009), o pensamento sobre o fazer poético com T. S Eliot, *A essência da poesia* (1972), Octávio Paz, *Signos em Rotação* (2012) e *Os filhos do barro*, do romantismo à vanguarda (2013), Susana Scramin, *O Contemporâneo na crítica literária* (2012), esses textos nos remetem ao pensar sobre o fazer poético para que desse ponto possa se partir para o processo de criação na poesia contemporânea, como foi proposto.

A POESIA CONTEMPORÂNEA DE EDUARDO STERZI E TARSO DE MELO E SEUS VIESES

A complexidade em se falar da poesia contemporânea vem também da dificuldade em delinear o afastamento necessário desta da poesia moderna, ainda que não a percamos de vista. Modernos e contemporâneos, bailam numa mesma melodia, porém traçando passos que se diferenciam. Das ruínas que se erguem a poesia moderna à constatação da ruína que vivemos para escrever o tempo presente, tudo se corporifica, se materializa em poesia. Assim, o corpo é espaço e meio, ponto de partida e de encontros e, como em Eduardo Sterzi, no livro *aleijão*, o território dos embates de todos os tempos.

O corpo, matéria de poesia em todas as eras, acompanha, como o verso, as mudanças, a historicidade, os devaneios e angústias de cada momento. Em um tempo em que o homem, em sua condição, torna-se cada vez mais suscetível à violência, ao mesmo passo em que a provoca, segue então a palavra seu passo frenético, sua intensa condição de ter no mundo não mais o lugar do alento, mas o “sem-lugar” de onde não pode fugir, nem de fato viver nele. A palavra é, na contemporaneidade, o território das transformações, acompanhando o ritmo da própria humanidade. Sob esta visão, é o



aspecto da fragmentação o que norteia esta pesquisa, buscando investigar nas obras dos autores Eduardo Sterzi e Tarso de Melo como este processo de fragmentação ocorre e quais os resultados disso na criação poética.

Eduardo Sterzi, poeta, jornalista e crítico literário, nasceu em Porto Alegre, no dia 7 de junho de 1973. Formou-se em Jornalismo pela UFRGS, trabalhou no jornal *Zero Hora*, como repórter e editor-assistente do "Segundo Caderno". Em seu mestrado em Teoria da literatura (PUC-RS) defendeu a dissertação "Figuras do sublime: a retórica da catástrofe em Murilo Mendes". Sterzi teve sua pesquisa premiada, em 2004, pela Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, como o melhor trabalho de mestrado em Estudos Literários dos quatro anos anteriores.

Seu doutorado em Teoria e História Literária na Unicamp seguiu uma nova proposta, com tese sobre o livro *Vita Nova*, de Dante Alighieri - "Incipit: a Vita Nova e a irrupção da lírica moderna". A proximidade com a língua italiana seguiu a diante com o Pós-doutorado na Università degli Studi di Roma La Sapienza, URS, Itália. A tese de Doutorado deu origem à obra *Por que ler Dante*, publicada em 2005 pela Editora Globo. Um percurso literário traçado sobre a obra deste autor que é considerado um "inventor da modernidade", segundo Sterzi.

Contemporâneos e parceiros de escrita na revista *Cacto*, Eduardo Sterzi e Tarso de Melo traçam juntos um caminho literário. Sobre isso, Tarso comenta – em uma breve entrevista concedida à pesquisadora – que é interessante ver o companheiro como objeto de estudo:

[...] talvez porque tenha visto nascer cada passo desse percurso do Eduardo, ao menos nos primeiros anos. Fiquei pensando em como fazíamos tão apaixonadamente a revista *Cacto* e um zine chamado *Nasdaq*, como uma grande diversão, ou talvez com o objetivo de fazer a poesia bater em outras pessoas com a força que batia e ainda bate em nós. (MELO, 2017)

Tarso de Melo nasceu em 1976, em Santo André (SP). Aos 28 anos, já tinha alguns livros publicados, descartando as obras de sua juventude, como o livro *Mimos mínimos*, lançado aos 19 anos. Publicou ainda outros títulos, em tiragens caseiras, dentre eles um livro de ensaios intitulado *Poesia pão e circo & Paulo Leminski: ofício de fascínio*. No entanto, ele prefere se referir à sua estreia literária como sendo a edição do livro *A lapso*, publicado em 1999, e com orelha/apresentação do crítico e também poeta Júlio Castañón Guimarães.



O poeta também desenvolve o trabalho de crítico e editor. Colaborou com a reedição da correspondência entre Paulo Leminski e Régis Bonvicino, *Envie meu dicionário*; coordenou o núcleo de leitura de poesia *Observatório do poema*, na livraria Alpharrabio, em Santo André. Recebeu a Bolsa Vitae de Artes em 2005, e o projeto financiado gerou o livro de poesia *Lugar algum - com uma teoria da poesia*, obra que servirá de base para esta pesquisa.

Sobre a poesia de Tarso, Heitor Ferraz comenta que:

[...] no começo, pouco vazava desse mundo. O poema parecia ser um local, um oásis de palavras e livros, em meio ao caos. Se a realidade circundante não era assunto direto, era, pelo menos, clima, paisagem, mas com algo de ruína.

Na poesia de Tarso, nem sempre é fácil saber do que exatamente o poeta está falando. Há um jogo de palavras, imagens, símbolos que pedem decifração - lenta e cautelosa, como toda decifração. Porém, o leitor já sai da primeira leitura com uma sensação de melancolia, de angústia, de fragmentação do indivíduo, tensões que surgem no miolo dos seus belos poemas. (FERRAZ, 2012)

Com cerca de nove livros de poesia publicados, o último ainda este ano – *Íntimo Desabrigo* – o poeta perpassa por muitas fases e nuances em seu fazer poético. Nesta pesquisa, consideraremos a questão da fragmentação poética no livro *Lugar Algum - com uma teoria da poesia* como foco para investigação. Heitor Ferraz, já observara este aspecto na “fragmentação do indivíduo”, percebido também na poesia de Eduardo Sterzi. Os dois poetas, mais que parceiros da escrita, são autores que compõem um grupo contemporâneo. Heitor Ferraz cita outros autores que, segundo ele, apresentam uma poesia de confronto:

[...] dos poetas brasileiros atuais que tentam esse confronto mais direto, como Donizete Galvão (de *o homem inacabado*), Eduardo Sterzi (de *aleijão*), Fabiano Calixto (de *sanguínea*) & Dirceu Villa (de *icterofagia*) – cada um bem do seu jeito, a bem da verdade) -, Tarso é o que mais incomoda, porque vai direto na ferida, cada vez mais direto, sem o contorno do inefável ou do “poético”. (FERRAZ, 2012)

Nesta proposta de analisar esta poesia “sem o contorno do inefável”, Tarso de Melo, com *Lugar Algum- com uma teoria da poesia* (2005), e Eduardo Sterzi, em *aleijão* (2009), nos apresentam traços comuns e distintos, que justificam esta pesquisa. Pensar na poesia contemporânea com seus traços, de poetas que conviveram e trilharam



um caminho juntos, possibilita-nos uma análise de suas características e de como esta poesia recebe e exerce suas influências no tempo presente.

O livro *aleijão*, publicado em 2009, foi resultado do Prêmio Petrobrás Cultural, 2006/2007; a obra também esteve como semifinalista do Prêmio Portugal Telecom 2010, e, na categoria Poesia do Prêmio Literário da Fundação Biblioteca Nacional, ficou em segundo lugar. Segundo o autor, este livro é escrito no mesmo momento em que pesquisava sobre o poema "The Waste Land", fato que aproxima as duas leituras.

A obra apresenta desde o título a imagem de uma poesia que nasce deformada, apontando para o âmago do homem contemporâneo, em sua latente fragmentação. Este homem que, no auge de suas descobertas e tecnologias, ainda se sente fragmentado quanto às relações sociais e consigo mesmo. Estamos na era da informação e dos desencontros, dos prêmios pela paz, ao mesmo passo em que as guerras se amontoam cidade a cidade, país a país. Como o homem contemporâneo lida com esses fatores no seu cotidiano é a matéria da poesia de *aleijão*.

Lugar Algum- com uma teoria da poesia apresenta esta mesma inquietação diante do caos contemporâneo. Resultado da Bolsa Vitae de Artes, o livro traz poemas escritos no ano de 2005 que, segundo o crítico Manuel da Costa Pinto, apresenta uma "topografia negativa". Esta imagem de topografia poderia justificar a forma em que o poeta apresenta a cidade, sempre como o lugar onde não se encontra o alento; é a degradação da cidade e do próprio homem. Para Tarso, o livro:

[...] está idealizado para que todos os poemas dialoguem entre si e perfaçam um único quadro, ou mapa, detalhado o bastante para constituir uma espécie de expedição fotográfica em cujo resultado o leitor possa encontrar traços das cidades e de seus habitantes na urbanização avançada e degradada. (MELO, 2007)

Esse diálogo entre os poemas aparece também em *aleijão*, de Eduardo Sterzi. Em entrevista, o poeta afirma que "a organização foi pensada como uma espécie de encadeamento romanesco, como se uma narrativa algo descontínua – mas não de todo descontínua – fosse se montando ali". O diálogo entre os poemas é um dos traços constituintes da produção poética dos dois autores que iremos analisar no presente projeto.

Outro aspecto a ser pensado é a imagem do "lugar". Em Tarso vem desde o título, perpassando pela temática do livro e se adensando nos poemas. A expressão "lugar algum" nos remete ao conflito pelo qual o homem contemporâneo passa nos dias



atuais. Nenhum lugar é seguro. Todos aqueles que deveriam indicar o abrigo (como a família, o lugar natal) são destituídos desta característica. No primeiro poema do livro – Paradeiro (p.13) – o eu-poético encontra-se sem destino, sem lugar, apesar do título, não há nenhum paradeiro de fato: “não é aqui que se encontra/ aquele/ a quem pertence o exílio”.

Esta seção segue com a imagem do lugar, que, aqui, na verdade, é o “sem-lugar”, em títulos que deveriam sugerir um local aparentemente fixo ou que pudesse trazer essa ideia de ambientação: Praça um, Avenida, Praça Zero, Rua do bar, Sem saída, Calçadão. Seguindo esta perspectiva, todo o livro traz a fragmentação das imagens de segurança, abrigo, acolhimento, assim como em *aleijão*, livro considerado por Sterzi “um livro de descrença. Em alguma medida, um livro de adeus – à própria poesia, também”. Nos versos do poema Estrangeiro (p. 101), o eu-poético acirra este aspecto: “Nunca estrangeiro bastante/ Segunda-feira, janeiro, ninguém/ acorda [porque]/ ninguém dorme”.

Em ambos os trechos, podemos ressaltar ainda o aspecto da fragmentação quanto à forma e à sintaxe. Discorrer acerca de fragmentação e desconstrução poética é tomar como base as tradições do que foi, por vezes, considerado poesia ou do que passou a ser tido como poesia a partir do que entendemos por modernidade e pensar no fazer e desfazer desse caminho. É pensar no processo que o autor utiliza na poesia como recurso para que o fragmento possa, por si só, construir as imagens necessárias para sua feitura. Milena de Lima Travassos, no ensaio “Refigurações do Alegórico no Contemporâneo: Leitura anacrônica”, afirma que

Somente ao assumir uma coisa como fragmento, o ato alegórico pode provê-la de novo significado, procedimento entendido como um ato “salvífico”, porque sem ele a coisa permaneceria condenada ao desaparecimento, ao silêncio. Essa nova acepção que o alegorista atribui a um dado elemento, nada tem a ver com seu sentido original, mas é por meio desse procedimento que Benjamin afirma um gesto de redenção das coisas. (TRAVASSOS, 2014, p. 49)

A redenção das coisas na poesia de Eduardo Sterzi em *aleijão* não é de fato a ideia de salvação como superação ou bonança dos mitos ou da ideia romantizada. Para Sterzi, a redenção é a própria criação poética, que, fragmentando a palavra, a imagem, o verso e a poesia, nos traz o poema mutilado em sua essência. Assim também como para Tarso de Melo em *Lugar algum - com uma teoria da poesia*, o processo da fragmentação não traz a redenção como salvação, mas como procedimento para criar



esta poesia que traz o incômodo, a nova percepção diante das coisas, não como se a escrita fosse inédita, mas reinventada a cada verso.

CONCLUSÃO

A visão poética da modernidade em Eduardo Sterzi e Tarso de Melo descreve o limiar finito infinito no processo criador do texto poético. Para pensarmos em sua poesia é preciso analisar os procedimentos de construção de ambos poetas e se estes possibilitam o reconhecimento da cisão parte-todo. É preciso ainda analisar em que esta diferenciação se fundamenta no contemporâneo do processo de construção em que vige a fragmentariedade do real.

As construções poéticas de cada autor se encontram e se distanciam em diversos pontos, levando-nos a compreender partes do processo de criação da poesia contemporânea. Assim, percebemos que o procedimento para a criação poética na obra *aleijão*, de Eduardo Sterzi aponta para a presentidade, refletindo a fragmentariedade do real. Em análise, percebemos que o procedimento para a criação poética na obra *Lugar Algum - com uma teoria da poesia*, de Tarso de Melo aponta para a presentidade, refletindo a fragmentariedade do real.

Os dois poetas se utilizam de alguns processos de criação como recurso para que a cisão parte-todo construa as imagens necessárias para sua feitura e as formas poéticas nos objetos de estudo surgem como representação do homem contemporâneo. Essas aproximações e distanciamentos são valiosos para termos como base a construção do pensamento de que ainda hoje, mesmo distante dos moldes das escolas literárias, a poesia ainda se compõe de formas a terem suas características marcantes.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Chapecó, SC. Argós, 2009.
- ALPHARRABIO AUTORES. Tarso de Melo. Disponível em: <http://www.alpharrabio.com.br/autortarsodemelo.htm>. Acesso em: 19 de out. de 2017.
- ANTONIO MIRANDA. Tarso M. de Melo. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/brasil/tarso_m_de_melo.html. Acesso em: 19 de out de 2017.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.



- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CAMPOS, Laíssa Christina Lopes. *Aleijão – Um grito silencioso: A poesia como meio de denúncia*. Universidade de Brasília. Instituto de Letras, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1970.
- CASA RUI BARBOSA. Disponível em: <
http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero08/cap_14.pdf >. Acesso em 18 out.17
- CHKLOVSKI, Viktor B. A arte como procedimento. In: VÁRIOS. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- FERRAZ, Heitor. Poesia presente: Tarso de Melo. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2567,1.shl>. Acesso em: 16 de out. de 2017.
- MARRA, Fernanda Ribeiro. *Signos em putrefação – da rotação a esmo à existência pela morte*. Universidade Federal do Goiás: Revista Landa, (v. 03, n. 01, 2014)
- MELO, Tarso de. *Lugar algum*. São Paulo. 2007.
- OLIVEIRA, Priscila Lira e Allison Leão. *A respeito do poeta e o mundo: uma leitura de aleijão, de Eduardo Sterzi*. Universidade do Estado do Amazonas.
- PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda*. Cosac Naify, 2013.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.
- PILATI, Alexandre. *Poesia: um cão que morde por dentro*. Disponível em: http://www.vermelho.org.br/prosapoesia/coluna_print.php?id_coluna_texto=2930&id_coluna=44. Acesso em: 15 de março de 2015.
- SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e Pesquisa: projetos para Mestrado e Doutorado*. São Paulo: Haker Editores, 2001.
- STERZI, Eduardo. *Aleijão*. Rio de Janeiro. 7Letras, 2009.
- _____. *Prosa*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.
- _____. *Terra Devastada: persistências de uma imagem*. Remate de Males (2014).
- _____. *Drummond e a poética da interrupção*. Drummond Revisitado (2002).
- _____. *Por que ler Dante*. São Paulo: Globo, 2008.
- SCIELO. Poemas sobre São Paulo: vários autores. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v25n71/16.pdf>. Acesso em: 19 de out de 2017.
- SCRAMIM, Susana. *O Contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- TEXTO POÉTICO. Disponível em: <
http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=192&Itemid=39> Acesso em: 20 de mar. de 2015.
- VALERY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- WEINTRAUB, Fabio. Baque. São Paulo: 34, 2007.
- _____. *Novo endereço*. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, 2002.
- _____. *O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós 1990*. FFLCH/USP. São Paulo, 2013.
- ZUCOLO, Nícia Petreceli. *A mutilação do sagrado: A poética profana em Aleijão, de Eduardo Sterzi*.



POR UMA POÉTICA ROMÂNTICA: UTOPIA E RESISTÊNCIA EM “HOWL” (1956), DE ALLEN GINSBERG E “PARANOIA” (1963), DE ROBERTO PIVA

Patrícia Vieira Lochini⁴

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo discutir a presença romântica nas gerações rebeldes do século XX, a partir da análise de “Howl and other poems” (1956), de Allen Ginsberg e “Paranoia” (1963), de Roberto Piva, com o intuito de investigar a permanência do pensamento romântico não como um movimento histórico, mas como uma “estrutura mental coletiva” e, partindo da reflexão sobre a permanência do pensamento de rebeldia nos diferentes contextos no século XX, identificar procedimentos formais, estilísticos, discursivos advindos de uma tradição romântica do século XIX. Pretende, ainda, analisar os motivos desencadeadores dos ideais propagados pelos poetas e como estes se inter-relacionam, estabelecendo assim, um entrecruzamento literário entre períodos históricos, mas que se relacionam na busca da identidade pessoal e coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: Resistência; Romantismo; Geração Beat; Modernidade.

Após um período em Paris, precisamente no período de divulgação de “*Howl and other poems*”, Allen Ginsberg retorna a Nova York e quando questionado sobre o motivo de seu retorno, responde: “Para salvar a América, só não sei do que” (COHN, 2010, p. 51). Em uma América caracterizada pela decadência do Ocidente, pelo processo de industrialização em estágio avançado, pela Guerra Fria e a ordem mundial bipolar, pela propagação do *american way of life* e a valorização do capitalismo, salvá-la sugere libertação, a aspiração de algo novo, recuperar a razão da existência em um meio desumanizado para conter o desaparecimento do sujeito. Como ativista político, Allen Ginsberg encontra na poesia um espaço em contraposição ao discurso sublime dos meios midiáticos. O Uivo é um dos manifestos da Geração *Beat*, cuja liberdade subverte a ordem, tanto no âmbito discursivo, em que seu espontaneísmo oral se opõe à elaboração proposta por uma poética de orientação construtiva que vigorava em sua época, quanto no âmbito ideológico, superando os limites da escrita e influenciando na sensibilidade de uma geração.

Concomitante aos Estados Unidos do pós-guerra, apogeu da Guerra Fria, Guerra do Vietnã e corrida pela hegemonia capitalista, temos o Brasil dos conflitos que

⁴ Mestranda em Estudos Literários, UNESP/FCL Araraquara, PROEX/CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001



antecedem o triunfo da “contra-revolução preventiva”, ligado ao processo de consolidação da modernidade capitalista no país, que surge nos anos 50 e consolida-se pelo golpe militar de 1964. Nesse contexto, a literatura *beat* é difundida por um grupo de poetas relacionados à Massao Ohno e à “Antologia dos Novíssimos”, que transmutavam esse pensamento contracultural para o seu próprio processo de criação poética, e no qual, entre tantos outros poetas, estava Roberto Piva, o poeta e agitador cultural do espaço underground da metrópole paulistana.

Em entrevista a Danilo Monteiro em 2007, Roberto Piva diz que a poesia é “uma forma de reenergizar o planeta”, que o seu papel seria “impedir que as pessoas parem de sonhar” (COHN, 2009, p. 164). Na recusa do presente, permeado pela supremacia da lógica moderno-capitalista, o poeta é movido pelo desejo de salvar a humanidade do mal-estar que a invade após a queda das grandes utopias do século XX, e a literatura permanece como uma via de resistência à realidade unidimensional e estéril, libertando o espírito de seu cárcere. Pelo desejo de transgredir a ordem, Piva dialoga com a poesia de Ginsberg: a linguagem alegórica e espontânea e o ritmo de prosa oratória representa a oposição de Piva à academicização do abstracionismo e ao racionalismo das vanguardas em vigor na época, como o Concretismo, por exemplo, cuja preocupação estava centrada nos procedimentos formais; e a exploração de temas como, por exemplo, o erotismo explícito e a aproximação entre o sagrado e o terreno, expõe a humanidade velada pela razão moralizadora.

Allen Ginsberg e Roberto Piva se situam ambos em contextos de crise na modernidade, atmosfera propícia ao desencadeamento de um pensamento contestador e a adoção de uma postura oposta à razão socialmente instituída. Para tal, exploram elementos decorrentes de uma tradição romântica, como a volta à poesia do “eu”, numa narração das angústias subjetivas que não se trata de uma voz individual, mas uma voz universal, que representa as aspirações de uma sociedade e de uma época: revela o caos interno causado pela ordem capitalista, a loucura do mundo equivale a loucura do sujeito.

Segundo os princípios organizados pelo sociólogo Michael Löwy e pelo crítico literário Robert Sayre em “Revolta e Melancolia: romantismo na contracorrente da modernidade” (2015), considera-se que não existe um romantismo, mas múltiplos, que traduzem as angústias próprias de determinado povo, que assimila esse espírito e representa-o de determinada forma, mas que possuem o mesmo princípio unificador: a resistência à modernidade capitalista. O pensamento romântico é uma “autocrítica” da



modernidade, que é considerada muitas vezes como uma “consciência burguesa” por parte de seus adeptos pertencerem a essa classe, mas que não deixa de constituir um questionamento a si mesmo, e que em alguns casos atinge uma autonegação.

Essa sensibilidade utópica, romântica, que resiste contra o avanço de uma civilização criada pelo capitalismo, faz eles se convergirem naquilo que Bosi chama de “produção de sentido contra-ideológico”, uma reação ao *establishment* que se manifesta de forma implícita ou por meio de desdobramentos que criticam a base de pensamento do sistema capitalista, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes, que, ainda segundo Bosi, caracteriza a poesia moderna, e que se desenvolve a partir do Pré-Romantismo:

Nas obras literárias, é raro encontrarmos, por parte do autor, uma denúncia franca e sem ambiguidades dos males da sociedade atual. O artista transmite seu ponto de vista muito mais pela organização da narrativa, pela sugestão, pela ironia, em uma palavra, por um arsenal de técnicas literárias. (LOWY; SAYRE, 2015, p. 42)

Tal crítica em grande parte vem relacionada ao sentimento de perda de valores humanos, essenciais, que foram alienados pelo individualismo da sociedade moderna. O indivíduo, carente da sua união primordial com a natureza, constata que algo foi perdido, em nível individual e coletivo, e, como ato de resistência, propõe a recuperação desse sentido de humanidade:

O destino de nossos tempos é caracterizado pela racionalização e intelectualização e, acima de tudo, pelo “desencantamento do mundo”. Precisamente os valores últimos e mais sublimes retiraram-se da vida pública, seja para o reino transcendental da vida mística, seja para a fraternidade das relações humanas diretas e pessoais. (WEBER, 1982, p. 182, apud LOWY; SAYRE, 2015, p. 52)

Uma forma de resistência romântica ao desencantamento do mundo “é o retorno às tradições religiosas e por vezes místicas” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 53). Segundo Willer (2014, p. 45), a Geração *Beat* traz o arcaico da tradição romântica para a literatura contemporânea por meio da “ampliação dos campos da cultura e da consciência; a reintegração do que havia sido recalcado pelas religiões oficiais e pelas ideologias deterministas e mecanicistas do progresso”. O arcaico não carrega aqui um sentido conservador, mas de formas primordiais que são anteriores à hegemonia racional – o que é uma característica por excelência da visão de mundo romântica.



O misticismo é uma herança do pensamento romântico, que traz em sua matriz a aspiração do reencantamento do mundo. Para recuperar esse “elemento perdido”, Ginsberg e Piva buscam conceber, a partir da rememoração de religiões e mitos arcaicos, uma experiência religiosa pessoal, a criação de um “novo mito”, uma “terceira via” entre o monoteísmo e o materialismo, “constituída a partir das “mais íntimas profundezas do espírito” (*tiefsten Tiefe des Geistes*)” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 57). Além das influências de movimentos arcaicos, é visível uma dupla crítica nessa religiosidade: a imanente contramão ao sistema e a transcendente busca por um outro mundo.

Em “*Limites non frontières du surréalisme*” (1937), André Breton levanta a questão de que era preciso que o surrealismo elaborasse um mito coletivo que representasse a nossa época. Em outro texto, reitera que “o novo mito inspira-se no poder profético de certos “videntes” do passado – como Rimbaud, Nietzsche, Kierkegaard, Sade, Lautréamont – ou do presente, como Ernst, cuja obra apresenta um caráter “mitológico” e “premonitório”. Essa relação entre passado, presente e futuro revela o caráter utópico desse “novo mito”: o olhar ao passado não é carregado de saudosismo, mas é uma melancolia possuída pelo desejo e impulsionada em direção ao futuro, que busca uma sociedade liberta.

Experiência religiosa pessoal, composta por fragmentos de diversos mitos e crenças, essa sensibilidade religiosa constitui “uma alternativa profana ao domínio religioso sobre o universo do não racional” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 201), simboliza uma realização profanada de reencantamento ao buscar o sagrado na não-religiosidade. A negação e cisão da religião tradicional constitui o que Octavio Paz (2013, p. 54) denomina como “religiões românticas”, que compreendem paradoxos como “heresias, sincretismos, apostasias, blasfêmias, conversões”. Dessa forma, esses poetas buscam subverter os princípios estabelecidos pela Igreja para romper a hierarquia divina e, conseqüentemente, facilitar o acesso ao sagrado.

Segundo Willer (2014, p. 17), William Blake, Walt Whitman e Arthur Rimbaud representam esse misticismo “sem laços com qualquer autoridade religiosa”, ou seja, sem vínculos com religiões institucionais, pois consideram que a instituição eclesiástica dificulta o acesso ao sagrado ao impor seus dogmas e leis como meio de atingir a redenção divina. Semelhante pensamento encontramos no gnosticismo, que, segundo Scholem, tem como princípio a subversão da lei, pois considera-se que ela perturbou e rompeu a unidade do mundo mítico. Desse modo, a união natural do homem



com o cosmos pode ser restalebecida, como proclama Whitman no profácio da primeira edição de "*Leaves of Grass*" (1855):

There will soon be no more priests. [...] A superior breed shall take their place ... the gangs of kosmos and prophets en masse shall take their place. A new order shall arise and they shall be the priests of man, and every man shall be his own priest. The churches built under their umbrage shall be the churches of men and women. Through the divinity of themselves shall the kosmos and the new breed of poets be interpreters of men and women and of all events and things. They shall find their inspiration in real objects to-day, symptoms of the past and future... They shall not deign to defend immortality or God or the perfection of things or liberty or the exquisite beauty and reality of the soul.⁵ (WHITMAN, 2004, p. 760)

No poema "Os anjos de Sodoma", Roberto Piva estabelece uma aproximação do sagrado ao profano estabelecendo como anjos o povo de Sodoma, sendo a figura sagrada do anjo uma metáfora frequentemente utilizada para representar o homem marginal em posição sublime, o mensageiro, aquele que mais próximo está do âmbito transcendente:

Eu vi os anjos de Sodoma
escalando um monte até o céu
E suas asas destruídas pelo fogo
abanavam o ar da tarde (PIVA, 2000, p. 105)

O povo de Sodoma, aqui descrito como "anjos", possuídos pelo pecado, foram submetidos ao castigo do fogo purificador, e mesmo com suas asas – seu meio de liberdade e fuga do real – destruídas por esse fogo, busca ainda a transcendência ao escalar até o céu, fixo ao chão, à realidade. Mas se considerado o que é exposto por Benjamin na Tese IX de "Sobre o conceito de história", podemos contrapor estes anjos ao chamado "anjo da história", que é carregado pela tempestade, que sopra do paraíso e impele-o para o futuro, que ele chama de Progresso. Segundo Michael Löwy (2005, p. 89), há uma correspondência entre sagrado e profano, em que o correspondente profano, o Progresso, evoca as catástrofe que nos afastaram do paraíso, como a queda do jardim

⁵ "Logo não haverão mais sacerdotes. [...] Uma raça superior deverá tomar o seu lugar... As gangues do kosmos e os profetas em massa devem tomar o seu lugar. Uma nova ordem deve surgir e eles deverão ser os sacerdotes do homem, e todo homem será seu próprio sacerdote. As igrejas erguidas sob sua sombra deverão ser as igrejas dos homens e das mulheres. Através de sua divindade, o kosmos e a nova raça de poetas deverão ser os intérpretes dos homens e das mulheres e de todos os eventos e coisas. Eles devem encontrar sua inspiração nos objetos reais de hoje, sintomas do passado e do futuro... Eles não devem dignar-se a defender a imortalidade ou Deus ou a perfeição das coisas ou a liberdade ou a beleza exuberante e a realidade da alma." (tradução de Lísia Nunes)



do Éden e também o mito Sodoma e Gomorra. E interromper o Progresso é uma ação profana e religiosa, sendo a revolução o equivalente profano ao Messias, que interrompe o caminho trilhado em direção ao desastre, restituindo o estado originário de harmonia divina. Sem as asas, que impulsionavam-os para frente, ao vendaval incontável do progresso, há a possibilidade de transitarem pela história, pela memória.

Por todo o poema os anjos parecem transitar entre passado e futuro, sempre em busca de salvar a humanidade de seu aniquilamento ao qual está condenada:

Eu vi os anjos de Sodoma semeando
prodígios para a criação não
perder o ritmo de harpas
Eu vi os anjos de Sodoma lambendo
as feridas dos que morreram sem
alarde, dos suplicantes, dos suicidas
e dos jovens mortos (PIVA, 2000, p. 105)

A ação de “semear” se projeta ao futuro, à geração de novos frutos prodigiosos, gênios que preservarão o ritmo da criação poética, elo de ligação entre o céu e a terra tal como as harpas, cujas cordas são degraus em direção à eternidade, e levam a poesia a sua imortalidade. A ação de “lamber” se projeta ao passado, com seu poder de cura, e os anjos retornam para elaborar as feridas daqueles que caíram em desgraça. Na representação do mito em Gênesis 19, o ato de olhar para trás, para Sodoma, tal como fez a mulher de Ló, é considerado uma desobediência à Deus, está ligado a um estado de rebelião. Este retorno também pode estar relacionado à poesia e seu poder de cura, já que a saliva e a palavra têm na boca sua origem.

O poema, que começa em tom de doçura, vai ganhando um tom violento ao seu decorrer. De suas bocas agora “saltavam medusas cegas”. A Medusa, tal como o povo de Sodoma, é submetida ao castigo divino, numa castração que pode ser relacionada à opressão pela ordem estabelecida. E se é cegada, impedindo de transformar em pedra quem a olhar⁶, permite então ser confrontada sua imagem de horror, composta pelo duplo, humano e sobrenatural, feminino e masculino. O duplo também está presente na imagem do fogo, que carrega os dois contrários, o bem e o mal, o brilho do Paraíso e a brasa do Inferno. Os anjos estão “crescendo com o fogo”, o instrumento de opressão se torna uma fonte de energia que os sustém.

⁶ O castigo de quem olhasse aos olhos da Medusa é semelhante à que foi submetida a mulher de Ló quando volta seu olhar à Sodoma, transformada em uma “estátua de sal” (Gn 19:26).



Seguindo o fluxo violento que começa a conduzir o poema, a figura profana dos “anjos de Sodoma” de Piva aproxima-se dos “anjos” que povoam a moderna poesia brasileira, que aliam a subversão à oposição política. Como o “anjo louco muito louco” que provocava Torquato Neto a “desafinar o coro dos contentes” em “*Let’s play that*”, Piva vê os anjos “desgrenhados e violentos” também desafinando o coro dos contentes, propagando o caos em torno daqueles que marcham segundo a ordem, rompendo o seu curso: “aniquilando os mercadores, / roubando o sono das virgens, / criando palavras turbulentas” (PIVA, 2000, p. 106).

Tal como em Gênesis 6, em que Deus se arrepende de ter criado o homem ao vê-lo rompendo com a sua conduta, Piva vê “os anjos de Sodoma inventando a / loucura e o arrependimento de Deus”. Esses anjos rebeldes têm relação direta com o “anjo caído”, que se rebelou contra Deus. É a transfiguração da revolta, da insubmissão, que ultrapassa os limites impostos pelas leis, e que se mistura com a imagem do próprio poeta, que pela iluminação divina admite a posição de elo entre o terreno e o onírico.

Segundo Paz (2015), a palavra rebelião é carregada de princípios românticos, como a imagem do gênio marginal, da minoria que enfrenta as leis sociais. O rebelde traz a marca do herói maldito, do poeta solitário, aquele que vive à margem, o eterno inconformado que vive no tempo circular do mito:

O rebelde, anjo caído ou titã em desgraça, é o eterno inconformado. Sua ação não se inscreve no tempo retilíneo da história, domínio do revolucionário ou do reformista, mas no tempo circular do mito [...]. Durante todo o século XIX o rebelde vive à margem. Os revolucionários e os reformistas o veem com a mesma desconfiança com que Platão vira o poeta e pela mesma razão: o rebelde prolonga os prestígios nefastos do mito. (PAZ, 2015, p. 265)

A imagem do anjo rebelde é intensamente recorrente em *Paranoia*, e também é explorada por Ginsberg, como no seguinte verso do poema *Howl*: “angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night” (GINSBERG, 2014, p. 9). O poema, tal como o de Piva, se inicia como introdução de uma visão: “I saw the best minds of my generation...”. Essas “melhores mentes de sua geração” que ele vê são descritas em todo o decorrer do poema, como no verso citado acima, em que são “hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial...”⁷. O elemento duplo do fogo aparece novamente: a cabeça de anjo,

⁷ As citações em português são baseadas na tradução de Claudio Willer em “Uivo, Kaddish e outros poemas”, L&PM, 2010.



parte do corpo que é um elemento de sabedoria, está relacionada ao verbo “burning” que, apesar de traduzido por Willer como “ansiando”, tem sua origem no fogo, elemento que representa a paixão, a iluminação, a compulsão, fonte de energia que aqui está em estado de excesso, queima. Essa é a essência também do espírito de rebelião. Relacionado ao anjo, evoca a imagem do Serafim, anjo que queima de amor por Deus, é consumido pelo fogo de sua paixão.

Esse sujeito híbrido, que é homem e anjo, é motivado pela busca ao “antigo contato celestial”⁸, à extinta união primordial do homem com o divino, e para isso aproxima o sagrado almejado ao profano da realidade capitalista em que se insere, pelo contato com o “dínamo estrelado na maquinaria da noite”. Circula entre diferentes tempos e esferas, subverte a lógica, e explora o desconhecido, representado pela noite, elemento por excelência romântico que, segundo Candido (2006), é um momento favorável ao sobrenatural e ligado ao inconsciente. O ambiente noturno remete ao “fascínio romântico pela noite, como lugar de sortilégio, mistério e magia, que os escritores e poetas contrapõem à luz, emblema clássico do racionalismo” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 54).

A profanação é, portanto, um ato político, pois rompe a hierarquia celestial a partir da aproximação entre o terreno e o onírico. No âmbito formal, o verso livre whitmaniano, que ressoa em ambos os poetas, representa essa ruptura, com longos períodos semelhantes à versículos bíblicos, nos quais o ritmo aproxima o tom celestial e onírico ao terreno da oralidade de um povo. A poesia oral é uma forma de conservar a tradição de um povo, e o verso livre é uma forma de resistência às formas fixas do verso, pois a sua métrica não é pré-definida, mas desenvolve-se seguindo a subjetividade do poeta e o ritmo de sua fala, alternando entre uma dicção formal e informal e, assim, retratando também marcas da fala de um povo e de uma época, devolvendo o verso ao ritmo pulsional do sujeito⁹. Em *Os anjos de Sodoma* e *Howl*, a oralidade é marcada pelo poeta anunciando sua voz no início dos versos (“Eu vi...”/ “I saw...”), um relato de visões em tom de pregação profética.

⁸ Na primeira versão dos manuscritos de “Howl”, Ginsberg utiliza “exploring” e “shuddering” onde temos, a partir da segunda versão dos manuscritos até a versão final, “burning” e “heavenly” respectivamente. Essa modificação nos possibilita observar uma exploração máxima da esfera do sagrado na construção da imagem do verso.

⁹ Mallarmé, em *La Musique et les Lettres*, defende as transformações que estavam ocorrendo na estrutura rígida do verso, e vê o verso livre como uma forma de representar a melodia interna do sujeito, “porque toda alma é um nó rítmico” (p. 371): as pulsações, os impulsos do ser, se encontram e são “amarrados”.



No poema primitivo, o ritmo retoma e evidencia os acentos da linguagem oral. A poesia arcaica era recitada ou cantada com energia ritual, dando maior ênfase às sílabas já fortes e ampliando a diferença entre fortes e fracas, uma intensa alternância aliada à repetição, mas sem um padrão de regularidade – alternância de batimento que é característica do discurso oral. A repetição atua na poesia como os instrumentos de percussão atuam na música. Em uma leitura do poema *Stenamina boat*, presente no documentário “Uma outra cidade” (2000) de Ugo Giorgetti, Piva é acompanhado por um tambor. Segundo Eliade (1998), nas cerimônias xamânicas o tambor possibilita ao xamã o contato com o mundo espiritual. Para Wisnik (1989, p. 25), o som em si “[...] tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível”.

O som reverberante da percussão aparece intensamente em *A Supermarket in California*, que é composto por constantes repetições de pés predominantemente binários:

What thoughts I have of you tonight Walt Whitman, for I walked
down the sidestreets under the trees with a headache self-conscious
looking at the full moon. (GINSBERG, 2014, p. 23)

Ginsberg busca neste poema uma forma de comunicar-se com Whitman, que já se encontra “do outro lado”, a partir da exploração dos artifícios formais utilizados por ele em sua escrita. Alterna, assim, entre pés binários ao referir-se ao concreto (“...for I walked down the sidestreets under the trees...”), acelerando o ritmo, e pés mais longos para referir-se a estados alucinatórios da mente (“...with a headache self-conscious...”), deixando o ritmo mais lento e vertiginoso. Outro exemplo é a utilização de paralelismos binários, um dos recursos influentes do verso de Whitman: “I saw you...”/ “I heard you...”, “Will we walk...”/ “Will we stroll...”. No posfácio de sua tradução de *Folhas de Relva* (2005), Rodrigo Garcia Lopes diz que em Whitman o uso de paralelismos está relacionado às culturas ancestrais de oralidade, nas quais a repetição é um dos elementos fundamentais para a busca dos estados místicos de consciência, característica dos rituais de danças e cantos típicos das práticas xamânicas.

A articulação alongada e o tom oratório derivado do verso whitmaniano em *Paranoia* se relaciona com a “tradição de auditório” diagnosticada por Antonio Candido (2006, p. 96) na literatura brasileira. Além dessas características linguísticas, há expressões que sinalizam o ponto dramático elevado do sermão, agentes de reprodução do êxtase da linguagem oral que, diferindo-se da mimesis, propositadamente excedem



os limites da palavra para atingir determinado efeito, como ocorre nos seguintes versos de "Visão 1961":

[...] os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembleias de cinza OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar asilo na tua face? (PIVA, 2000, p. 11)

Há uma intensa recorrência de pés com maior número de sílabas átonas, como anapestos e péons quartos, que atribuem ao verso certa solenidade e palpabilidade a partir de sua vagareza. A expressão "oh" ou "ó" é popularmente utilizada como uma pausa suplicante. O êxtase da prece se fortalece pelo verbo "gritar" ("...um milhão de anjos em cólera gritam..."), o que sugere ser uma voz colérica na ânsia por ser ouvida, cujo vigor aproxima-se do animalesco.

Para Cortázar (1999), o poeta é um ser angustiado que vê na poesia um meio de evocar e reconstruir sua experiência espiritual, suprimindo sua urgência existencial, cuja forma poética manifesta o desejo de transcender, de ser outra coisa. Tais obras são exemplos da poesia como meio do homem exceder os limites e não extinguir-se pela loucura, expressa a angústia do desejo de existir de alguma forma, é uma corrida para a auto-preservação. Libertar o pensamento inconsciente é voltar ao ritmo, e, conseqüentemente, voltar à nós mesmos, porque o ritmo não está fora de nós, pelo contrário, é a expressão de nós mesmos. Assim, a partir da exploração do ritmo no texto literário, busca-se uma união dos homens e com o universo natural, um retorno à condição original do homem de harmonia com o cosmos, qualidade do pensamento romântico.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. Romantismo, negatividade, modernidade. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, UNAM, v. 1, 2006.
- COHN, Sergio (Org.). *Encontros: Geração Beat*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- _____. *Encontros: Roberto Piva*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- CORTÁZAR, J. Para uma poética. In: _____. *Obra crítica 2*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 253-270.
- ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés e Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- GINSBERG, Allen. *Howl and other poems*. Mansfield: Martino Publishing, 2014.
- _____. *Uivo, Kadish e outros poemas*. Tradução, seleção e notas de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010.



- LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Trad. Nair Fonseca. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Revolta, Revolução, Rebelião*. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.
- WILLER, Claudio. *Os rebeldes: Geração Beat e o anarquismo místico*. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WHITMAN, Walt. *The Complete Poems*. Seleção e notas de Francis Murphy. Londres: Penguin Books, 2004.



REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS E CULTURAIS HISPANO-AMERICANAS NAS COLEÇÕES DIDÁTICAS DE ESPANHOL/LE: *SÍNTESES* (2012) E *ENLACES* (2010)

Augusto Moretti de Barros¹ (UNESP FCL-Assis)

Antonio Roberto Esteves² (UNESP FCL-Assis)

RESUMO: O Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) tem o objetivo de avaliar diversos livros didáticos e eleger aqueles que melhor preenchem os requisitos para auxiliarem os estudantes. Nesse contexto, procuramos identificar como a América Hispânica é representada em duas dessas coleções de livros didáticos, no que tange à sua heterogeneidade cultural e literária. Para nossas análises, escolhemos as coleções *Síntesis* (2012), de Ivan Martin, e *Enlaces* (2010), de Soraia Osman *et al*, ambas produzidas em três volumes, voltados para o Ensino Médio. Observamos, dentre outros aspectos, que os textos literários e culturais ainda são pretextos para atividades que visam ao estudo da língua e que os países da região denominada rio-platense predominam na seleção de autores desses textos.

PALAVRAS-CHAVE: Livros didáticos; Ensino de espanhol/LE; Literatura e ensino; América Hispânica; Literaturas e culturas hispano-americanas.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma parte da pesquisa que resultou na Dissertação de Mestrado do autor, intitulada *Representações literárias e culturais da América Hispânica em livros didáticos para o ensino de espanhol/LE*, orientada pelo Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP FCL-Assis. A pesquisa contou com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e foi defendida em 02 de fevereiro de 2018.

Tendo em vista o crescente número de brasileiros aprendizes de língua espanhola e a importância dos livros didáticos voltados ao ensino de língua estrangeira, não apenas no âmbito educacional, mas no mercado editorial e na veiculação de textos literários, faz-se necessário um estudo dedicado a esse tipo de material. Barros e Costa (2010, p. 88) destacam a relevância dos materiais didáticos no contexto educacional: “Os materiais didáticos são as ferramentas de trabalho do professor; sem eles, podemos afirmar, as possibilidades de desenvolvimento do processo de ensino/aprendizagem reduzem-se drasticamente”. Se um livro produzido para tal finalidade deve apresentar

¹ Mestre.

² Professor Doutor.



uma imagem cultural do país ou conjunto de países que falam a língua estudada, no caso da língua espanhola há que se tomar um cuidado especial. O espanhol é falado em mais de vinte países e, nesta pesquisa, o foco recai sobre os países de língua espanhola situados no continente americano, pois é nesse território que se concentra a maior parte dos falantes hispânicos e onde mais se produz literatura em língua espanhola. Da mesma forma, nessa região, da qual também faz parte o Brasil, ocorreu um intenso encontro de culturas.

Considerando a vasta extensão territorial em que se fala o espanhol e, conseqüentemente, a diversidade de variações, é difícil optar por uma variante específica a ser tomada como modelo no ensino de E/LE. Não há critérios rígidos que diferenciem uma da outra, o que impossibilita estabelecer um modelo de língua espanhola falada na América em contraste com uma falada na Espanha, como pontua Fanjul (2004), que defende que deve ser trabalhada toda a variedade linguística, cultural e literária dos povos hispânicos, já que esses três aspectos são indissociáveis. Sendo assim, um material que vise servir como base para o ensino de língua espanhola a estrangeiros deve ser formado por uma gama plural de recursos que exemplifiquem essa heterogeneidade cultural.

Entendemos a cultura, sobretudo a hispano-americana, como plural e heterogênea, formada por unidades relacionais e não por unidades distintas e definidas (HACHEN, 2010), lançamos nosso olhar sobre os materiais didáticos selecionados para este trabalho. Conciliando livro didático e cultura, Onofre (2012, p. 269) faz uma pertinente reflexão sobre a seleção de textos para o contexto didático:

Se quisermos propor um trabalho pedagógico pautado na perspectiva cultural, devemos estar atentos à seleção dos textos que se apresentam aos alunos nos livros didáticos no que diz respeito aos mais variados aspectos e, mais especificamente, quanto à procedência desses textos.

Poderíamos acrescentar que, quando levamos essa questão ao âmbito da escolha dos textos literários para compor um material didático, há que se observar de maneira ainda mais cuidadosa os critérios que levaram os autores das coleções a tais escolhas. No caso de nossa pesquisa, constatamos que tanto Martin quanto Osman *et al* se propõem a trabalhar os aspectos culturais em seus materiais, o que torna primordial, então, analisarmos quais textos literários e culturais escolheram, verificar qual é a sua procedência, como esses textos interagem com o contexto em que foram inseridos e se a



presença desses textos contribui para os estudos culturais. O material didático deve incentivar o respeito à diversidade linguística e cultural, e para que este cumpra sua função pedagógica, pautado na perspectiva cultural, é necessário atentar para a seleção dos textos, imagens e todo tipo de recurso verbal e não-verbal apresentados, no que diz respeito à procedência e abordagem desses textos. Acreditamos que deva haver amostras autênticas de manifestações artístico-culturais de diversos países hispano-americanos, para que se possibilite a formação de uma identidade cultural da América Hispânica e se possa distinguir traços que caracterizam cada um desses povos.

A construção dessa identidade não corresponde a uma definição simples e que se possa fazer de maneira categórica. A identidade hispano-americana se originou do contato entre diversas culturas que se misturam umas com as outras, em suas semelhanças e diferenças, não sem conflitos, às vezes violentos, evidentemente. Esse contato com o outro é o que caracteriza a heterogeneidade cultural na América Hispânica, tão complexa e tão rica. Quando um aprendiz de E/LE tem contato com um material didático que explora aspectos culturais dos países hispano-falantes (já que língua, literatura e cultura não são segmentadas) é necessário observar que ele está em posição de sujeito social em contato com o outro – este, por sua vez, constituído pelo contato anterior com outro “outro”. Sendo assim, é na relação entre as diferentes sociedades hispano-americanas que nasce a identidade cultural que deve ser refletida nos materiais didáticos.

Diante desse quadro, escolhemos analisar duas coleções de livros didáticos para o ensino de espanhol aprovadas pelo PNLD (Programa Nacional do Livro Didático) no edital 2012 (lançado um ano antes), com circulação e distribuição realizadas até 2014. São elas: *Enlaces: español para jóvenes brasileños* (2010), de Soraia Osman *et al*, publicada pela Editora Macmillan; e *Síntesis: curso de lengua española* (2012), de Ivan Martin, publicada pela Editora Ática e serão descritas com maior detalhamento mais adiante. Ambas as coleções estão organizadas em três volumes, que correspondem aos três anos do Ensino Médio. As duas também se propõem a trabalhar aspectos que privilegiem a diversidade cultural dos países hispânicos, utilizando recursos textuais e imagéticos que simbolizem estas culturas.

Na apresentação de sua coleção, Osman *et al* (2010, p. 3) explicitam ao aprendiz que:



Nuestra intención es contribuir con el desarrollo de habilidades y competencias necesarias en el campo del lenguaje, para tu formación como ciudadano crítico y autónomo que conoce, respeta y convive con los diferentes valores culturales y sociales.

Já a coleção Síntesis (MARTIN, 2012, p. 3) tem por objetivo:

[...] que estudiantes brasileños puedan asimilar las estructuras gramaticales y comunicativas del idioma castellano y, a través del contacto con la variedad cultural de los pueblos hablantes del español, se identifiquen con lo universal y aprendan, cada vez más, a respetar lo diferente.

Assim, analisar a presença da literatura e a representação das culturas nos materiais selecionados nos permite perceber em que medida as propostas de seus autores aparecem, de fato, na elaboração de suas obras.

Tendo em vista o exposto, a seleção de textos feita nos livros didáticos para o presente estudo contempla textos literários e textos culturais. Entendemos como texto literário aqueles que possuam um trabalho estético formal, que alcancem a sensibilidade de qualquer leitor, de maneira universal e que pertençam aos gêneros literários consagrados, como: romances, poemas, contos, crônicas etc. Por textos culturais, entendemos aqueles que não se enquadram diretamente no campo da literatura, porém veiculam uma noção cultural e que possuem uma vasta circulação, por exemplo: canções, tirinhas, histórias, folclore etc.

OS LIVROS

Em 2005, com a Lei Nº 11.161, a chamada “Lei do Espanhol”, que inseria o ensino de língua espanhola em todas as redes de ensino, a produção de materiais didáticos de E/LE cresceu ainda mais e muitas dessas produções tinham um objetivo específico: atender às exigências dos editais do PNLD e conseguir que suas coleções fossem aprovadas e distribuídas para as instituições de ensino de todo o território nacional. Nesse contexto, foram produzidas as duas coleções escolhidas para a nossa análise: *Síntesis: curso de lengua española*, de Ivan Martin, e *Enlaces: español para jóvenes brasileños*, ambas atenderam ao crivo do Edital 2012 do PNLD, foram selecionadas e enviadas para a rede nacional de ensino, para que fossem adotadas nos três anos do Ensino Médio.



A coleção de Martin é composta por três volumes, referentes às séries do Ensino Médio, que formam um percurso progressivo do conteúdo, desde o básico até o avançado. Cada volume é dividido em oito capítulos que, a partir de um grande tema, abordam os aspectos linguísticos e culturais relacionados. Cada capítulo é aberto com imagens que representam o tema que será abordado, acompanhadas de um pequeno texto introdutório e/ou complementar. Desde o sumário, são explicitados os três eixos que guiam os capítulos: aspectos comunicacionais, conteúdos gramaticais e as leituras referentes. Os capítulos são divididos em uma série de atividades que propõem leitura, audição, interpretação de textos e resolução de exercícios. A cada quatro capítulos há uma unidade denominada “*Apartado*”, em que se faz uma retomada dos conteúdos vistos, com acréscimos de textos e exercícios para estimular a prática do aluno. Ao final, cada volume traz um glossário, quadros de conjugações verbais, a bibliografia utilizada para a sua elaboração, sugestões de leitura para o professor, um índice temático e o *Manual do Professor*. Os capítulos que compõem os volumes possuem número similar de páginas, o que confere uma extensão simétrica entre eles. Cada volume é acompanhado também de um CD de áudio.

O material produzido por Osman *et al* também é dividido em três volumes, voltados aos anos do Ensino Médio, o que também revela uma progressão do conteúdo, desde o nível básico até o avançado. Os volumes são estruturados em oito unidades, que possuem título e subtítulo esclarecedores dos temas abordados em cada uma delas. O índice indica as quatro grandes partes que compõem cada unidade: competências e habilidades; funções comunicativas; conteúdos linguísticos; e gênero discursivo. As unidades se abrem com imagens que estimulam o interesse do aluno jovem pelo tema abordado, acompanhadas de um guia do que será visto nelas. Cada unidade possui textos para os quais pedem a leitura e a interpretação, bem como comparações entre o espanhol e o português, relações entre os conteúdos abordados e exercícios. Após as oito unidades, há uma seção chamada “*Un poco más de todo*”, em que se retomam os temas e os conteúdos trabalhados no volume, questões de vestibular, alguns exercícios colaborativos para serem feitos em conjunto entre os alunos, um glossário, tabelas de conjugação de verbos e o *Guia do Professor*. Os volumes possuem número similar de páginas, divididas entre as unidades, e vêm acompanhados de um CD de áudio.

Buscamos analisar os textos literários e culturais hispano-americanos presentes nas coleções *Síntesis* e *Enlaces*, ambas aprovadas pelo PNLD 2012, que previa a sua distribuição e circulação até 2014. Quando esta pesquisa começou, os materiais já



havia sido distribuídos às escolas e aos Centros de Estudos de Línguas (CEL) e a validade atribuída pelo MEC (Ministério da Educação) já havia encerrado.

Nossas análises abrangem também alguns dos paratextos elencados por Genette (2006), tais como títulos, subtítulos, capa e textos de abertura, já que estes revelam muito sobre os materiais. A soma dessas análises visa perceber como os textos literários e culturais hispano-americanos foram inseridos pelos autores, como são as propostas de atividades feitas a partir deles e as possíveis representações da América Hispânica formadas com o panorama dessas escolhas.

ALGUMAS ANÁLISES

A América Hispânica é um território composto por povos que possuem culturas muito representativas que convivem, concebendo um todo complexo, mestiço, heterogêneo e múltiplo. Isso se deve ao fato de que a sua formação é fundamentalmente híbrida: o espanhol, o índio e o africano contribuíram, no processo de mestiçagem, para a constituição das raças, das sociedades, das culturas e das manifestações linguísticas e literárias, todas elas mestiças. Segundo Paz (1981, p. 26): “[...] *la literatura hispanoamericana es la de los pueblos americanos que tienen como lengua el castellano. Es una definición histórica, pero, sobre todo, es una definición lingüística. No podía ser de otro modo: la realidad básica y determinante de una literatura es la lengua*”. Ou seja, a relação entre a literatura de um povo e a língua falado por ele é indissociável, visto que uma depende da outra para consolidar a sua existência.

Percebemos que, embora os autores dos materiais busquem inserir textos de autores de variados contextos de vida e de produção, a maioria deles pertence a escritores nascidos ou que viveram nos países do extremo sul da América, a região chamada rio-platense: Argentina e Uruguai. Tal seleção é justificada pelo fato de que esses países são membros do Mercosul, o que faz crescer a relação com o Brasil. Além disso, a maior parcela desses autores viveu no século XX e suas obras pertencem às listas do cânone, o que lhes garante um papel privilegiado nas eleições de textos para fins didáticos. Isso constitui um ponto negativo já que as representações literárias das margens são deixadas de lado. Muitas vezes, não são tão marginais assim, como, por exemplo, o chileno Pablo Neruda e o peruano Mario Vargas-Llosa, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura, em 2010, não foram selecionados para compor nenhuma das coleções.



Além dos textos propriamente literários, que preenchem os quesitos para possuir tal nomenclatura, nos dedicamos também ao estudo dos textos culturais: músicas, tirinhas, lendas; e aos paratextos: capas, títulos, prólogos, textos de abertura, imagens, mapas. Acreditávamos, desde o início da pesquisa, que não apenas os textos tradicionalmente consagrados como literários veiculavam uma imagem cultural do povo o qual representa, por isso buscamos a análise de todos os mecanismos verbais e não-verbais que pudessem contribuir para nossos estudos.

A importância de haver textos culturais nos livros didáticos e, conseqüentemente, de serem estudados é que esses são manifestações da cultura dos seus povos de origem, de mais fácil acesso e circulação, trazendo características populares que dialogam com a literatura através dos temas, das representações e, ainda, das seleções linguísticas. Observamos que a variação dos autores dos textos culturais é similar à dos textos literários, havendo um certo privilégio por algumas comunidades de prestígio, o que vai ao encontro da discussão sobre a falta de diversificação das fontes.

Como assinalado por Pandolfi (2011), o material adotado para o processo de ensino/aprendizagem é veículo de um sistema ideológico, já que é composto por seleções feitas pelo(s) seu(s) organizador(es) a partir dos critérios estabelecidos por ele(s), o que reflete a sua bagagem sobre o assunto e reflete as suas ideologias linguísticas, pedagógicas, políticas, sociais, culturais, entre outras. É também, e principalmente, um instrumento pedagógico, voltado para estimular o aprendiz a conhecer o outro e a respeitar as diferenças, construindo o conhecimento e formando cidadãos críticos e conscientes.

O MEC, baseado nas OCEM (Orientações Curriculares para o Ensino Médio), busca livros didáticos para o ensino de E/LE para brasileiros que contemplem a diversidade linguística e cultural dos povos hispânicos e que se preocupem com a formação cidadã dos alunos, aprendizes dessa língua e dessa cultura. Por isso, o PNLD elabora os editais que fazem o pedido desses materiais baseado na perspectiva da multiculturalidade e da transculturalidade. Já não mais se procura um material que preze apenas o ensino da suposta língua *standard* e que vise o contato apenas com a cultura peninsular.

O foco passou a recair sobre os países hispânicos localizados na América sobretudo após a formação do bloco econômico do Mercosul e o Brasil estreitou as relações com os países vizinhos de língua espanhola, principalmente a Argentina, o Paraguai e o Uruguai. Com o crescimento dessa organização e, por consequência, das



relações sociais e comerciais entre os países-membros e os associados, a demanda do ensino de língua espanhola no Brasil acompanhou o movimento. Em decorrência disso, também aumentaram a demanda de elaboração de materiais didáticos voltados para essa finalidade e o ensino de literaturas em língua espanhola.

CONCLUSÃO

Após analisarmos as duas coleções, buscando nelas os textos literários e culturais selecionados por seus autores e observando o contexto em que esses foram inseridos nos materiais, constatamos uma questão que já era apontada por Lajolo em 1985: o texto literário ainda é usado como pretexto para o ensino da língua e determinadas características literárias. Em casos como esses, segundo a autora, são “grandes os riscos de que o texto não apresente significado nenhum para os alunos, mesmo que eles respondam satisfatoriamente a todas as questões propostas” (LAJOLO, 1985, p. 53) e, com isso, surta o efeito contrário ao esperado: em vez de o aluno se sentir próximo de um texto literário por estar conhecendo-o em uma atividade de estudo de língua, ele vai criar uma barreira que o impedirá de ler tal texto sem um guia prévio que indique a finalidade da leitura.

Os exercícios elaborados pelos autores dos materiais, em sua grande maioria, não incitam que o aluno tente ir além de uma análise rasa, superficial e direcionada dos textos literários e culturais. A partir deles, o aprendiz consegue ver a aplicação de determinada estrutura linguística em um contexto, ouvir determinada pronúncia, aprender características de um ou outro tipo textual. No entanto, os textos acabam sendo suporte para estudos linguísticos estruturais, sem que haja atividades de leitura da literatura pelo fato de ser prazerosa e enriquecedora, sem que se busquem elementos culturais que colaborem para a formação do leitor crítico e do cidadão.

Ainda falta a conscientização do papel da leitura, sobretudo a literária, na formação do indivíduo como estudante e como ser humano. O texto literário oferece ao leitor a oportunidade de conhecer outras realidades, outros costumes, outros povos, outros universos, ampliando a sua visão de mundo e o faz refletir sobre a sua posição nele, levando-o a rever sua maneira de encarar o outro, o diferente. Dessa maneira, como indicado por Candido (1972), a literatura contribui para a formação do homem, o que resulta, por consequência, nas relações sociais.



Concluimos que a presença de textos literários e culturais nos livros didáticos para o ensino de E/LE para brasileiros aqui estudados é muito significativa e positiva. Mostra a preocupação dos autores dessas coleções de apresentar ao aluno adolescente autores e obras em língua espanhola que, provavelmente, ele não conheça por outro meio. Contudo, ressaltamos a importância de detectar a maneira com que essa inserção tem sido feita, se os textos estão ocupando um espaço que lhes permite desempenhar o seu papel ou se estão sendo usados como pretexto para o ensino estrutural e formal. Nesta pesquisa, notamos que, embora a intenção dos autores das coleções *Síntesis* e *Enlaces* seja muito boa, os textos literários e culturais hispano-americanos selecionados ainda ocupam a função de suporte para o ensino, majoritariamente, da língua espanhola em si.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Cristiano Silva de; COSTA, Elzimar Goettenauer de Marins. Elaboração de materiais didáticos para o ensino de espanhol. In: _____ (Org). *Espanhol: Ensino Médio*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2010. Coleção Explorando o Ensino, v. 16. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=16903&Itemid=1139>. Acesso em: 3 mar 2018.
- BRASIL. *Lei Nº 11.161, de 05 de agosto de 2005*. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br>>. Acesso em: 3 mar 2018.
- _____. *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*. Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e Cultura*, v. 24, n. 9, 1972, p. 81-90.
- FANJUL, Adrián Pablo. Português brasileiro, espanhol... de onde? Analogias incertas. *Letras & letras*. Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, n. 20-21, jan./jun. 2004, p. 165-183. Disponível em: <www.letraseletras.ileel.uufu.br/viewarticle.php?id=52>. Acesso em: 3 mar 2018.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2006
- HACHEN, Rodolfo. Cultura, discurso, realidad e identidad. In: OSORIO, Ester Myriam Rojas (Org). *Mikhail Bakhtin: cultura e vida*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, p. 153-74.
- LAJOLO, Marisa. O texto não é pretexto. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Leitura em crise na escola*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, p. 51-62.
- MARTIN, Ivan. *Síntesis: curso de lengua española*. São Paulo: Ática, 2012.
- ONOFRE, Patrícia Carvalho de. Texto e pluralidade cultural nos livros didáticos de espanhol. *Estudos linguísticos e literários*, nº 45, Salvador: Programa de PósGraduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, janeiro/junho, 2012, p. 251-71.
- OSMAN, Soraia *et al.* *Enlaces: español para jóvenes brasileños*. São Paulo: Macmillan, 2010.



PANDOLFI, Maira Angélica. La interculturalidad en los manuales de español lengua extranjera. *Revista Signos Universitarios Virtual*, v. 11. Buenos Aires: USAL, Universidad del Salvador, 2011, p. 1-8.

PAZ, Octavio. Alrededores de la Literatura Hispanoamericana. In: *Mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 25-37.



SOBRE UMA “MANEIRA DE SENTIR A POESIA”: NATUREZA ESPOLIADA E CRIAÇÃO LITERÁRIA NO ENSAIO SOBRE *POESIA INGÊNUA E SENTIMENTAL* DE FRIEDRICH SCHILLER

Isabella Gonçalves Vido³

RESUMO: Nos anos de 1790, Friedrich Schiller buscou auxílio nos temas da história, da filosofia e da estética para compreender as particulares condições de criação literária após a célebre *Querelle des Anciens et des Moderns*. Fruto de seus esforços enquanto filósofo, *Poesia ingênua e sentimental* disserta sobre duas maneiras de sentir e relacionar-se com a natureza e as espécies de criação literária daí decorrentes. Frente ao desencantamento do mundo moderno, o ensaio refletiu criticamente a “nostalgia da Grécia”, comum à época do autor, demonstrando que, a despeito de inserir-se na era da especialização, também o poeta sentimental produz obras capazes de interpretar o sentido profundo do real. Aproveitamo-nos da atualidade do ensaio para assinalar a literatura moderna enquanto verdadeira substância histórica da elaboração do poeta, desta vez, um ente espiritual-cultural, realçando, nele, o sentimento, extraordinário para a sua época, da alienação do artista ante ao seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: *Poesia ingênua e sentimental*; Friedrich Schiller; Natureza; Literatura Moderna

Pouco depois que Friedrich Schiller esteve pela primeira vez em Weimar, em 1788, publicou seu poema “Os deuses da Grécia”. Os versos nostálgicos de uma Grécia entendida como totalidade orgânica em harmonia consigo mesmo demonstram, provavelmente, os primeiros indícios da profunda admiração do autor pela cultura e sociedade dos antigos gregos, o que logo transformaria de modo radical seu pensamento estético. “Os deuses da Grécia” cantou elegiacamente a Antiguidade Clássica, assim como criam os autores alemães contemporâneos a Schiller, de cujos quadros palpantes de vida não restaram mais do que sombras na Europa do século XVIII, com seus temíveis cientificismo e materialismo.

Mundo belo, que é feito de ti? Regressa,
Abençoada idade florida da natureza!
Só na terra das fadas, das canções,
Vive ainda o teu vestígio fabuloso⁴.

³ Doutoranda em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista, Araraquara – SP, (CAPES).

⁴ “Die Götter Griechenlandes” foi primeiramente publicado na edição de março do mensário *Der Teutsche Merkur*. Reproduzimos aqui a tradução da poetisa portuguesa Maria do Sameiro Barroso, que se dedicou a divulgar os poemas de temática clássica de Friedrich Schiller, traduzindo-os para o *Boletim de*



É certo que o poema havia sido escrito enquanto Schiller estava ainda mais próximo do gosto burguês que ensejara suas primeiras peças, cujos conflitos no mais das vezes contrapõem indivíduo e sociedade, do que da produção literária de sua fase clássica que viria a seguir. Assim, embora “Os deuses da Grécia” seja anterior ao seu projeto de estudar assiduamente a literatura dos gregos com vistas a “adquirir assim mais simplicidade no plano e no estilo” (Süssekind, 2005, p.245), conforme escrevera ao seu amigo Körner, e, conseqüentemente, à maturidade estética daí decorrente, o poema reflete a sensibilidade com que Schiller, quando de seu “ateliê filosófico”, debruçar-se-ia à vigência do pensamento moderno.

Profundamente diversa das condições que, entre os gregos, haviam possibilitado a realização, na literatura e na vida, de elementos belos, verdadeiros e efetivos, a transição do século XVII ao XVIII não poderia ser expressa, para ele, senão através da secularização da consciência. Ou seja, houve uma espécie de revolução científica e filosófica, como a denominou Alexandre Koyré, a partir da qual as metas transcendentais de outrora deram vez a objetivos apenas imanentes.

Pode-se dizer aproximadamente que essa revolução científica e filosófica – é de fato impossível separar o aspecto filosófico do puramente científico desse processo, pois um e outro se mostram interdependentes e estritamente unidos – causou a destruição do Cosmos, ou seja o desaparecimento dos conceitos válidos, filosófica e cientificamente, da concepção do mundo como um todo finito, fechado e ordenado hierarquicamente (um todo no qual a hierarquia de valor determinava a hierarquia e a estrutura do ser, erguendo-se da terra escura, pesada e imperfeita para a perfeição cada vez mais exaltada das estrelas e das esferas celestes), e a sua substituição por um universo indefinido e até mesmo infinito, que é mantido coeso pela identidade de seus componentes e leis fundamentais, e no qual todos esses componentes são colocados no mesmo nível de ser. (KOYRÉ, 2006, p.6)

No contexto em que as formas de ver tornaram-se demasiado racionalizadas – e, na medida em que, subtraído de seu caráter mítico, o mundo fenomênico perdera em alma, ou, nas palavras do referido poema, “Sobre um fuso sempre igual, para cima e para baixo, / Por si próprios se movimentam os astros. / Ociosos, voltaram para a poesia, / Para a sua casa, os deuses, desnecessários / Ao mundo que, pela sua mão nascido, / o seu próprio peso se sustenta” –, o espírito haveria de forjar uma estratégia para, outra vez, integrar-se com a natureza capaz de manter viva a memória do



incondicionado. Se Schiller havia planejado dedicar-se ao estudo dos gregos antigos e, daí, à busca de um ideal para a criação poética, isso não significou, para ele, identificar-se com a exaltação que Winckelmann e Goethe renderam a eles. É possível notar, ao contrário, através de comentários a respeito das peças antigas em cartas ou ensaios que, se bem que Schiller não questionasse a enorme importância da cultura desses povos, manteve uma postura muito mais crítica do que a de outros “helenistas”. Mais afeiçoado à tentativa de compreender o modo como os artistas modernos devem se aproximar do ideal expresso pela arte antiga do que ao simples elogio da perfeição exemplar dos gregos, a nostalgia com que o autor se referiu à Antiguidade Clássica correspondeu apenas a um dos aspectos de sua aversão às incontáveis cisões advindas com a modernidade e seu imenso vazio espiritual.

Para além de assinalar, nos gregos da Antiguidade, seres capazes de amar a vida sem reprimir a dor, surgiu em Schiller o desejo de compor poeticamente as mais altas asas daquela natureza de outrora (inclusive em sentidos tão amplos como o autor costumava atribuir ao termo – por exemplo, humanamente considerando-a). Ignorando, pois, que toda arte é um produto humano, evocou estados anímicos e paisagens, tornando-os verdadeiras invenções culturais das quais poderíamos fruir à medida de nosso empenho em diminuir, através da ficção – de qualquer espécie – o franco abismo entre inocência e liberdade. Os versos últimos de “Os deuses da Grécia” já indicavam, pois, uma das crenças mais particulares do autor, e que, no entanto, seriam mais bem desenvolvidas apenas mais tarde, quando elaborou ensaios filosóficos entre os anos de 1792 e 1796: “o que permanece imortal, no canto, / tem que perecer na vida”.

Desde então, incontáveis foram os poetas e pensadores que, compartilhando de crenças semelhantes, e, a um só tempo, aborrecidos, como ele, dos excessos do racionalismo do tempo e do moderno desencantamento do mundo, demonstraram predileção pela natureza irregular e assustadora, tão diversa daquela dos cantos homéricos quanto os bosques e seus contrastes entre luz e sombra, o mar revoltoso, paisagens agrestes e ruínas hostis à natureza humana. De Rousseau a Hölderlin, ou, se preferirmos poetas da porção não-continental da Europa setecentista, Coleridge, Shelley e Keats, todos eles, encontraram na paisagem temas tão grandiosos para a composição poética que ela se tornou frequente na mentalidade romântica.

É, por exemplo, notável a obsessão de muitos desses poetas pelos Alpes, cujas enormes montanhas converteram-se em símbolos das ruínas de um mundo roto, destituído de simetria e perfeição – características estas que, no entanto, não seriam



capazes, para eles, de encerrar a natureza selvagem e ilimitada. A “suíçomania”, tal como a denominou Daniel Innerarity (1992, p.527), tornou-se arcádica, sobretudo para o gosto alemão, uma vez que as montanhas, se bem que tenham sido representadas na poesia e nas demais artes desde os tempos mais remotos, corresponderam, ao longo do século XVIII, ao último rincão da natureza livre do domínio da técnica. Exemplar é, nesse caso, um dos versos de Guilherme Tell, cujo panorama do terceiro ato descreve-se como “limitado pelo Bannberg, no qual sobressai a montanha coberta de neve”. Walter, maravilhado com as histórias que ouvira sobre árvores encantadas, pergunta ao pai, o protagonista da peça, depois de refletir um pouco: “Há terras, oh pai, onde não existem montanhas?” (SCHILLER, s/d, p.110).

Quer fossem os gregos antigos idealizados como os representantes da idade de ouro da humanidade, quer se falasse dos elementos grosseiros da paisagem, transformaram-se, então, de tal modo relevantes ao processo de subjetivação da experiência da natureza que, em sua produção ensaística, nosso autor foi decisivo para que se reconhecesse a paradoxal atitude moderna frente aos antigos e à natureza. Sobretudo em *Poesia ingênua e sentimental*, no qual Schiller buscou explicações para a radical diferença entre a composição poética de um Homero ou de um Shakespeare, de um lado, e, de outro, a literatura reflexiva de autores tais como Kleist ou Klopstock, fez-nos ver que a exaltação da natureza, bem como o gosto pelo arcaico, pelo exótico ou pela ingenuidade infantil, interessam-nos na medida em que já *não* somos capazes de perceber a realidade em sua origem mais radical. Esses elementos passam a ser objetos de contemplação estética tanto quanto gozamos da natureza uma vez que nos aproximamos mais da subjetividade do ser inserido na cultura, cujas origens coincidem com uma civilização dela emancipada, do que daquela que poderíamos atribuir a um velho camponês. A esse respeito Novalis pronunciar-se-ia muito precisamente quando, em um de seus escritos, alertou:

Que apenas não se creia também de modo muito rígido que a Antiguidade e a natureza perfeita sejam feitos, aquilo a que chamamos de feitos. *Elas são tão feitos como a amada através do signo combinado do amigo na noite, como as faíscas através do contato dos condutores ou a estrela através do movimento do olho.* (NOVALIS apud BENJAMIN, 2002, p.118, os grifos são nossos).

Analogamente, ao considerar *ficcionalmente* os antigos unos consigo mesmos e felizes no sentimento de sua humanidade, o ensaio de Schiller fez, especialmente deles,



artistas ditos “ingênuos”. Inspirado na definição que Diderot e D’Alambert haviam conferido ao termo em sua *Enciclopédia*, nosso autor assim os chamou ao perceber que tinham uma ligação de tal modo particular com o seu mundo que se expressar artisticamente equivaleria, para eles, à imitação. Sentindo ativas todas as forças de sua humanidade e alegrando-se simultaneamente com sua vida espiritual assim como com sua vida sensível, a esse poeta não restaria senão relatar a realidade tal como ele a sentia. O estilo de sua obra poética seria, pois, enxuto e simples como a natureza, sem quaisquer resquícios de suas preferências ou juízos, afinal, sem os traços de subjetividade com os quais se acostumaram os poetas modernos. Tratar-se-ia, pois, de uma espécie de expressão em que o signo desaparece por inteiro no designado e, de certo modo, a linguagem põe a nu o pensamento que exprime. Nessas obras, o poeta não se deixa apreender em parte alguma uma vez que ser e natureza refletem-se mutuamente, aqui, e de maneira tão simétrica que pareceria haver nelas o nexos imediato com a origem das sensações. É ilustrativa a surpresa com que Schiller leu, pela primeira vez, as peças shakespearianas. A esse respeito, revela, em seu ensaio, que chegou mesmo a indignar-se com a frieza que permitia, ao escritor inglês, fazer gracejos em meio ao *pathos* mais elevado, interrompendo, assim, cenas das mais lacerantes. Apenas mais tarde, quando dissuadido do juízo que inicialmente havia feito dessas tragédias, é que saberia explicá-lo:

Induzido pelo contato com poetas modernos a procurar na obra primeiramente o poeta, a encontrar seu coração, a refletir junto *com ele* seu objeto, em suma, a intuir o objeto no sujeito, era-me insuportável que ali o poeta, em parte alguma, quisesse prestar-me contas. [...] Ainda não era capaz de entender a natureza em primeira mão. Só podia suportar a natureza refletida pelo entendimento e ajustada pela regra e, para isso, os poetas sentimentais franceses e alemães dos anos de 1750 a cerca de 1780 eram justamente os mais apropriados (SCHILLER, 1996, p.58, grifos do autor).

Ao denominar “sentimentais” os romances franceses e alemães do referido período, por sua vez, Schiller não tinha em mente caracterizá-los com “o mal da sentimentalidade e dos tipos choramingas”, como ele mesmo advertira (1991, p.79). A esclarecedora introdução de Márcio Suzuki à tradução brasileira do ensaio sobre *Poesia ingênua e sentimental* não nos permite esquecer que, ao optar pelo adjetivo “sentimental”, o autor tinha consciência de que “este adjetivo, naquela época, não tinha algumas conotações algo depreciativas de hoje; no texto, significa elevado ou preocupado com a análise de sentimentos e pensamentos profundos” (PETRIE *apud*



SCHILLER, 1991, p.25). O sentimental é, pois, aquele que nos revela mais de si mesmo do que do objeto que pretende tratar em sua obra, já que, ao ter-se desviado da simplicidade da natureza, não pode descrevê-la a não ser subjugando-a ao sentimento da distância entre ela e a época artificial do mundo.

Esses dois seres, o ingênuo e o sentimental, entretanto, não se distinguem tão somente pela época a que pertencem. Tal como Schiller esforçou-se por esclarecer-nos, sendo Homero e Shakespeare igualmente ingênuos, têm em comum, a despeito dos diferentes momentos históricos que os viram nascer, uma “maneira de sentir” a poesia. Ou seja, se os modernos são predominantemente sentimentais, isso se deve ao fato de que se encontram cindidos de si mesmos. Como o autor havia diagnosticado em uma de suas cartas sobre *A educação estética do homem*, tal disposição anímica é neles favorecida à medida que, em seu tempo,

[...] divorciaram-se Estado e Igreja, as leis e os costumes; a fruição foi separada do trabalho; o meio, do fim; o esforço, da recompensa. Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo constantemente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência. Mesmo esta participação parca e fragmentária, porém, que une ainda os membros isolados do todo, não depende de formas que eles se dão espontaneamente (pois como se poderia confiar à sua liberdade um mecanismo tão artificial e avesso à luz?), mas é-lhes prescrita com severidade escrupulosa num formulário ao qual se mantém preso o livre conhecimento. A letra morta substitui o entendimento vivo, a memória é guia mais seguro que gênio e sensibilidade. (SCHILLER, 2002, p.37)

Uma vez que os poetas modernos estão inseridos na era da especialização e, portanto, encontram-se apartados da natureza tal qual o doente da saúde, restou-lhes *buscá-la*, reflexivamente. Avessos a imitar a realidade – prosaica, antes de mais nada – do momento a que pertenceram, a eles era dado não se limitarem à realidade corpórea. Em vez disso, tinham o apanágio de pôr-nos em contato, através de suas obras, com o que é espiritual e não-representável, provocando-nos, assim, emoções e pensamentos semelhantes àqueles que haviam ensejado, neles, a criação literária. À revelia dos poetas ingênuos, cuja poesia comove-nos pelo modo tranquilo e desenvolto com que expressam os dados da verdade sensível que acolhem, a obra do escritor sentimental só nos pode comover através de Ideias e do entusiasmo que sentimos pela natureza por ele *transfigurada*.



Involuntariamente, a fantasia se antecipa à intuição, o pensamento à sensação, e fecham-se os olhos e os ouvidos para se imergir contemplativamente em si. A mente não pode suportar nenhuma impressão sem ao mesmo tempo pôr diante e fora de si, mediante reflexão, aquilo que tem em si. Desta maneira, jamais alcançamos o objeto, mas apenas o que fez do objeto o entendimento reflexionante do poeta, e mesmo quando o próprio poeta é esse objeto, quando quer nos exprimir suas sensações, não experimentamos imediatamente e em primeira mão o seu estado, mas como se reflete em sua mente, aquilo que pensou sobre tal estado como espectador de si mesmo (SCHILLER, 1991, p.72).

Se levarmos em conta a difícil compreensão do ensaio schilleriano – sobretudo quando cômicos de que sua produção teórica foi consideravelmente ignorada pelos estudiosos da filosofia, para quem o trabalho Schiller correspondeu ao de um filósofo menor, e, a um só tempo, lembramos que ela nem sempre revisitada por aqueles que se interessam por literatura⁵ –, é oportuno atentar-nos à diferença entre as duas espécies de poetas por ele descritos valendo-nos também das imagens de que só são capazes aqueles que, como ele, têm, por ofício, a literatura. Assim é que, em um ciclo de conferências ministradas aos alunos da Universidade de Harvard, o escritor contemporâneo Orhan Pamuk (2011. p.20-21), atualizou as lições de E. M. Foster sobre o romance, baseando-se em *Poesia ingênua e sentimental* para classificar esse gênero literário em diferentes tipos. Ao fazê-lo, comparou os romancistas ingênuos a motoristas que, sem se darem conta da operação que executam ao dirigirem seus carros, acreditam sinceramente que são capazes de entender o poder da paisagem que vêem pela janela. Põem-se, assim, a falar dos indivíduos e dos lugares que passam por ela enquanto dirigem. Em outros carros, no entanto, Pamuk imaginou haver motoristas que, ao tentar fazê-lo, diriam que a vista se limita pelas janelas, e, mais, que não poderiam dizer muito da paisagem, pois, de qualquer maneira, o vidro está sujo. Em vez disso, quando perguntados sobre ela, possivelmente fariam da roda ou da janela enlameadas e, quem sabe, também das engrenagens antes de se recolherem a um “silêncio beckettiano” – eles não podem se esquecer de que o que vêem é um ponto de vista e não a paisagem propriamente.

Pamuk certamente não foi o primeiro a retomar o ensaio poetológico de Friedrich Schiller com vistas a compreendê-lo sob uma perspectiva própria. No entanto, as palavras com as quais ele descreve, em suas conferências, os traços psicológicos de

⁵ Para além da enorme dificuldade de estudiosos dispostos a lidarem com obras em cuja essência os limites entre filosofia e literatura não são claramente contornáveis, em *Schiller as a Philosopher*, Frederick Beiser (2005) analisa as demais razões pelas quais recepção da ensaística de Schiller, sobretudo quando comparada àquela produzida pelos demais autores da chamada *Goethezeit*, é consideravelmente incipiente.



diferentes romancistas e as características expressas, conseqüentemente, em suas obras interessam-nos não apenas pela força com que realizam a analogia. Mais do que isso, acreditamos que ao diferenciar de tal maneira as personalidades de artistas previstas por Schiller, elas confirmam que nosso autor soube também indicar a descontinuidade que, no pensamento ocidental, gestou os saberes da modernidade. Trocando em miúdos, o ensaio sobre *Poesia ingênua e sentimental* revela-se então especialmente atual à medida que indica claramente, dentre os sentimentais, o reconhecimento de que são incapazes de dar voz à grandeza que pressentem no mundo e neles próprios.

A esse respeito, é importante lembrarmos-nos segundo qual espaço de ordem constituiu-se a cosmovisão do que chamamos ingênuo e, simultaneamente, atentarmos-nos às alterações ocorridas, desde o tempo com o qual Schiller conviveu, no modo de ser das coisas e da ordem que determinaram a radical diferença entre a modernidade e a época que a precedeu. Não será, então, irrefletida a ideia de que nosso autor sugere, com consciência extraordinária para seu tempo, as condições de possibilidade da literatura, quando, ao fim e ao cabo, a palavra mostrou-se enigmática e precária. Segundo a lição de Foucault (2000), em *As palavras e as coisas*, o recente surgimento do sujeito enquanto um tema pertinente aos saberes filosófico e científico deveu-se justamente à ruptura entre a representação, em que acreditavam os seres de outrora, e a significação com que nos preocupamos modernamente. Com efeito, se antigamente perguntávamos como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava, a partir do período que Schiller tão bem compreendeu, o questionamento deslocou-se de modo a encontrar soluções sobre como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa.

A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz. (FOUCAULT, 2000, p.58).

Da representação – que não poderia ser senão fiel a um mundo enrolando-se sobre si mesmo, como “a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos úteis ao homem” (idem, p.34) – à significação, há justamente o que há de mais essencial no sentimental segundo a pena de Schiller: a inquietação diante de que há, na linguagem, a inescapável limitação de quando não se sabe se as palavras podem transmitir o sentido que se almeja.



Perguntando-se sobre tudo o que percebe – até mesmo questionando os próprios sentidos –, o poeta sentimental não será capaz de expressar-se depurado da experiência subjetiva. Ao contrário, quando deixar suas percepções vazarem em versos, neles estarão também os princípios educativos, éticos e intelectuais de que se ocupa em seu permanente empenho em reduzir à coação de uma unidade impossível o ser fragmentado da linguagem. Destinado a reconduzir sentimentalmente o pensamento a ela – tarefa de que só se pode ocupar mostrando-se rebelde ao desempenho e à especialização característicos de nosso tempo, que até mesmo da palavra subtraem o vigor –, o poeta reflexivo não pode *ser* natureza, o que admira nos ingênuos; a ele é dado, porém, o que Elias Canetti (2018, p.193) certa vez denominou de “o dom da transformação”. Em tempos de indignação, é possível perguntarmo-nos, tal como o fez o XVI Seminário de Estudos Literários da Faculdade e Letras de Assis, para quê poesia e poetas. Eles, ao menos quando nos referimos ao sentimentais, lembram-nos do prazer de revivermos, quando lemos, as experiências que nos são alheias e que não nos seria possível pelos meios dos quais consiste nossa vida normal: criam, pois, uma segunda vida, ideal ou infinita.

REFERÊNCIAS

- BEISER, Frederick. *Schiller as Philosopher*.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CANETTI, Elias. *Sobre os escritores*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- INNERARITY, Daniel. “La naturaleza como invento cultural. Sobre la función de la estética en la sociedad moderna”. *Thémata*. Sevilla, n.10, p.517-532, 1992.
- KOYRÉ, Alexander. *Do mundo fechado ao universo infinito*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- MANN, Thomas. “Goethe e Tolstoi”. In: _____. *Ensaaios*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- PIKULIK, Lothar. “Sentimiento de la naturaleza y desnaturalización del sentimiento. Sobre el concepto schilleriano de lo sentimental”. In: JIRKU, Brigitte E.; RODRÍGUEZ, Julio (Ed.). *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*. València: Univesitat de València, 2009.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Ilumiras, 2002.
- _____. *Guilherme Tell*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- _____. “Os deuses da Grécia”. Disponível em http://triplov.com/poesia/schiller/deuses_da_grecia.htm. Acesso em: 12 de maio de 2014.
- _____. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.



SÜSSEKIND, Pedro. "Schiller e os gregos". *Kriterion*. Belo Horizonte, n. 112, p.243-259, Dez/2005.



SONHO AMERICANO EM THE GREAT GATSBY

Juliano Augusto Mezzari Peretto¹

RESUMO: Neste trabalho serão discutidas as questões referentes ao trabalho de adaptação do texto *The Great Gatsby* (1925) do escritor Francis Scott Fitzgerald para a adaptação fílmica de mesmo nome, dirigida por Baz Luhrman, lançada em 2013. Além desses aspectos, o sonho americano, elemento que desempenha função essencial em ambos os textos – sendo um dos temas que ocupa a centralidade das obras – no presente trabalho esse elemento será analisado e comparado nos textos que possuem quase 100 anos de diferença. Dessa forma, busca-se entender aqui, os recursos utilizados para adaptar a linguagem verbal do texto para o sistema de recursos do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: The Great Gatsby; Francis Scott Fitzgerald; Baz Luhrman; Sonho americano.

INTRODUÇÃO

É preciso, antes de mais nada, esclarecer como a adaptação será tratada por este trabalho. O processo de adaptação é amplo e pode acontecer entre diversas mídias, é possível adaptar uma música para um romance, um poema para uma pintura. “As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos” (HUTCHEON, 2013, p. 22).

Aqui será tratada a adaptação de um romance para a mídia fílmica, para isso, é preciso atentar para o fato de que uma adaptação não pode mais ser vista como inferior.

Intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, e apesar de alguns bem-intencionados comissários tentarem rotulá-la como formalista, e portanto antipopular, ela permanece como uma possibilidade onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes. (HIGGINGS, 2012, p. 48).

Até há algum tempo a mídia cinematográfica foi tida como inferior: “A travessia do literário para o cinematográfico ou televisivo já inclusive chamada de passagem para ‘uma forma de cognição deliberadamente inferior’” (NEWMAN apud HUTCHEON,

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL): Linguagem, Cultura e Sociedade, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco (UTFPR-PB), CAPES.



2013, p. 23). Nesta análise será levada em consideração a ideia de que o cinema e a literatura são mídias diferentes, por isso, ambas são independentes:

Em primeiro lugar, vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa 'transcodificação' pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou de uma mudança de foco e, portanto, contexto: recontar a história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Entender que essa transcodificação pode acontecer entre uma mudança de mídias, mas também sob uma nova óptica – quando o texto é adaptado ele sofre mudanças, sejam elas ocasionadas pela mudança midiática, seja pelo ponto de vista do novo "autor" – cria-se então um novo texto que precisa ser avaliado seguindo novos critérios e não levando em consideração a ideia de "fidelidade" tanto defendida por alguns teóricos.

The Great Gatsby é, até hoje, considerado um clássico da literatura, fama cujo texto faz jus em receber, tendo em vista que a obra possui um enredo que faz uma crítica sagaz ao social da época, em personagens muito bem construídos, esse é dos elementos motivacionais que levaram a escrita desta pesquisa.

Posto isso, são objetos de análise deste estudo: entender o processo transitório da mídia literária para a cinematográfica, atentando aos recursos utilizados por esse sistema independente que é o cinema; compreender como o sonho americano foi retratado em ambas as mídias, sendo que este é um tema de suma importância para o desenvolvimento e entendimento do texto *The Great Gatsby*.

Esta análise será dividida em duas partes, na primeira é tencionado fazer um breve adendo sobre a história de *The Great Gatsby* e contextualizar a ideia de Sonho Americano. A segunda irá se ocupar em fazer a análise da adaptação feita por Baz Luhrman, levando em consideração a linguagem cinematográfica.

UM BREVE ADENDO AO ENREDO DE *THE GREAT GATSBY*

A história, contada por Nick Carraway, é repleta de eventos que mostram a quão problemática e imoral foi a era do jazz (início do século XX) em Nova York.



Jay Gatsby, personagem cujo título se refere, é um rico que promove festas regadas a álcool em sua mansão em West Egg, atitude que gera comentários sobre a origem de seu dinheiro – elemento que fica nas sombras do texto, não sendo revelada a real origem da fortuna do personagem – pessoas de todos os lugares de Nova York vão às suas festas, como parasitas que sugam de uma fonte inesgotável.

Nick Carraway é narrador, amigo de Jay Gatsby que vive em uma casinha simples situada perto da luxuosa mansão do milionário. Também ocupam a centralidade do romance o casal Daisy (prima de Nick) e Tom Buchanan. “Do outro lado da pequena enseada que separa West Egg de East Egg (esta parte com seus palácios milionários), vive a desencantada Daisy com o rico marido, Tom Buchanan, antigo astro de futebol americano” (COSTA, 1978, p. 61)

Gatsby é apaixonado por Daisy e tenta, até o final da história, recuperar o seu amor de adolescência. Tom, arquétipo personagem do sonho americano, é atleta bem-sucedido, de família conceituada, tem esposa e amante (Myrtle Wilson) deslumbrantes e submissas.

Para entender melhor a história é possível perceber no trecho a seguir quais são as motivações de Gatsby e qual o sentido de todas aquelas festas infundadas:

Gatsby não raro deixava de comparecer às suas próprias festas. Fosse como fosse, era tudo parte de um plano para estar perto de Daisy, para atraí-la, para reconquistá-la, ou melhor dizendo, para recapturar o enlevo e o esplendor de cinco anos passados – conforme cristalizados na mente obstinadamente romântica do pobretão James Gatsby, que então apenas iniciava o processo de auto-transformação para a pessoa de Jay Gatsby – para o qual agora tudo se condensava na imagem-símbolo maior do romance: **the green light at the end of Daisy's dock**. Por tudo isso é que verdadeiras fortunas saíam da grande mansão nas manhãs de segunda-feira – na forma de centenas de garrafas vazias e pilhas de cascas das variadas frutas com que Gatsby alimentara e entretivera os seus muitos convidados não-convidados, para os quais um dos grandes prazeres era especular sobre as origens humildes e os negócios secretos do anfitrião sob o seu próprio teto milionário. (COSTA, 1978, p. 63)

As relações entre os personagens, a busca pela ascensão econômica, a decadência moral, a sexualidade exacerbada e o excesso de bebidas alcoólicas culminaram para que a era do Jazz – no período de maior avanço econômico dos Estados Unidos – fosse também a época mais atribulada da história do país. *The Great*



Gatsby problematiza criticamente todos esses elementos os quais marcaram a história dos Estados Unidos, tornando esse romance um clássico da literatura mundial.

A VEROSSIMILHANÇA DAS PERSONAGENS DE *THE GREAT GATSBY*

Ao falar em *The Great Gatsby* é impossível não falar de seus personagens e, conseqüentemente de Fitzgerald. As figuras do texto conseguem expressar muito bem a ideia do sonho americano, a era do Jazz e a falsa moral, elementos os quais o autor vivenciou biograficamente, carregam uma grande carga verossímil.

Ao compactuar com a ideia de que “[...] desde que Gustave Flaubert se disse Madane Bovary, nunca mais um personagem de ficção se afastou muito de seu criador. Mas, no caso de Fitzgerald, isto era mais explícito: ele era o Jay Gatsby de *O grande Gatsby*” (CASTRO, 2013, p. 05). Os personagens são vistos como uma parte do autor, pois o princípio da criação das figuras de uma narrativa está ligado à biografia do autor – criatura e criador; obra e autor estão no mesmo nível de dependência – dessa forma, não podem ser vistas separadamente.

Essa pode ser a característica de Fitzgerald que tornou suas obras tão impactantes e próximas da realidade, tendo em vista que “ele era aqueles personagens, não só no que eles tinham de encantador e irresistível, mas também no que revelavam de mais mesquinho, vulgar, odioso e destrutivo” (CASTRO, 2013, p. 05). Os personagens do autor apresentam uma imagem dúbia, um leitor mais atento perceberá que ao mesmo tempo que são apresentadas características “positivas” em relação a determinada figura, a mesma é criticada por meio de suas atitudes. Fitzgerald consegue alinhar.

O SONHO AMERICANO EM *THE GREAT GATSBY*

O sonho americano consiste na crença de que os “Estados Unidos são inerentemente a terra da oportunidade, o país em que qualquer um pode galgar posições sociais e até mesmo se tornar o presidente da nação; o lugar em que o sucesso é um direito a ser reivindicado por qualquer cidadão que seja bem relacionado e benquisto” (REIS, 2001, p. 129).

A ideia de que o sucesso e todas as realizações pessoais estão voltadas ao dinheiro, faz com que a sociedade americana se ampare pelos princípios: trabalho,



honestidade e obtenção do sucesso por meio do próprio esforço: “O corolário dessa crença de que qualquer um pode alcançar sucesso e prosperidade através do esforço, aliado a uma alta dose de marketing pessoal, acaba sendo a conclusão de que o culpado de um eventual fracasso é apenas o indivíduo” (REIS, 2001, p. 129). Fato que intensifica a busca pelo capital como objetivo maior de vida.

Em *The Great Gatsby*, os personagens mostram-se arquétipos exemplares do sonho americano – Nick Carraway, que parte de sua terra natal em busca de novas oportunidades; o casal Buchanan constituído por uma esposa leal e linda e o marido astro de futebol americano, bem-sucedido e de família nobre; Jay Gatsby que se torna um ícone conhecidos por todos em sua região como pessoa de poder e detentora de poder.

Para entender melhor, neste romance:

[...] o sonho de Gatsby e o sonho americano se confundem. Dá testemunho da imaginação histórica de F. Scott Fitzgerald. Ele sabia, por experiência própria, que, em sua geração, o homem do Centro-Oeste também havia se tornado um americano típico e partira para o Leste com novos sonhos – em que o dinheiro era sempre o motivo central. Nick Carraway, o narrador da estória, naturalmente também concebido como homem do Centro-Oeste (COSTA, 1978, p. 66).

O que torna *The Great Gatsby* um romance distinto é o fato de que junto com esse “sonho americano”, pintado de ouro para todos, tem-se a decadência moral, a fragmentação da identidade do indivíduo, o dinheiro como elemento que corrompe o homem e a falsa ideia de família perfeita.

Daisy se casa por interesse e por isso vive infeliz no seu casamento; Tom é a personificação da ignorância e decadência moral, pois possui um caso extraconjugal com uma mulher casada; Nick Carraway, que parte em busca de oportunidade, não alcança nenhum estatus social, muito menos muda sua realidade de cidadão de classe-baixa.

Jay Gatsby, personagem que merece uma atenção maior, pode ser entendido a partir das seguintes palavras:

Gatsby não raro deixava de comparecer às suas próprias festas. Fosse como fosse, era tudo parte de um plano para estar perto de Daisy, para atraí-la, para reconquistá-la, ou melhor dizendo, para recapturar o enlevo e o esplendor de cinco anos passados – conforme cristalizados



na mente obstinadamente romântica do pobretão James Gatsby, que então apenas iniciava o processo de auto-transformação para a pessoa de Jay Gatsby – para o qual agora tudo se condensava na imagem-símbolo maior do romance: **the green light at the end of Daisy's dock**. Por tudo isso é que verdadeiras fortunas saíam da grande mansão nas manhãs de segunda-feira – na forma de centenas de garrafas vazias e pilhas de cascas das variadas frutas com que Gatsby alimentara e entretivera os seus muitos convidados não-convidados, para os quais um dos grandes prazeres era especular sobre as origens humildes e os negócios secretos do anfitrião sob o seu próprio teto milionário". (COSTA, 1978, p. 63)

Gatsby, sujeito que não possui laços familiares, resta a solidão, o que aparentava ser o sonho materializado do ideal americano, não passa de uma pessoa que não consegue lidar com a perda de um amor e vive sozinho. Sua casa vive cheia de pessoas que não conhece e festas que não o agradam, na tentativa de esconder a solidão íntima que vive diariamente.

ADAPTAÇÃO CINEMATROGRÁFICA DE *THE GREAT GATSBY*

Pode-se elencar, primeiramente, Nick Carraway o narrador em primeira pessoa que conta a história sob seu ponto de vista de menino do interior que vai tentar a vida na cidade grande.

Todas as pessoas que eu conhecia estavam trabalhando com ações, de tal modo que julguei que o mercado era capaz de sustentar mais um jovem solteiro [...] Meu pai concordou em me sustentar durante um ano e, depois de adiar a viagem por diversas vezes, vim para a Costa Leste na primavera de 1922 acreditando que a mudança fosse em caráter definitivo. A coisa mais prática a fazer era encontrar um lugar na cidade, mas na época fazia muito calor e eu acabara de deixar uma região de extensos gramados e árvores amigáveis, portanto quando um rapaz do escritório sugeriu que alugássemos uma casa juntos nos arredores, achei uma ótima ideia. Ele encontrou a casa, um bangalô judiado pelo tempo por oitenta dólares mensais, mas na última hora a empresa o enviou para a filial de Washington e eu fui sozinho para o campo (FITZGERALD, 2013 p. 15).

É válido lembrar que a narração em primeira pessoa tende a ser parcial e levar o leitor a acreditar no ponto de vista que o narrador quer passar, e esse era provavelmente o motivo mais sensato na hora em que Fitzgerald criou o personagem Nick Carraway.



Sobre Nick é importante destacar que o personagem vive em busca de alcançar e viver esse sonho americano que lhe é negado a todo momento. Ele, como um parasita, percorre a alta sociedade da época, porém vive como um pobre garoto influenciado pelas grandes festas da era do Jazz.

Os personagens criados por Fitzgerald encaixam-se perfeitamente na ideia de sonho americano. Gatsby pode ser entendido por meio da narração de Nick:

[...] justamente Gatsby, que representava tudo aquilo que eu desprezava. Se a personalidade é uma série ininterrupta de atitudes bem-sucedidas, então existia alguma coisa de grande beleza nele, uma espécie de sensibilidade aguda para as possibilidades de prazer que a vida oferece, tal como se ele estivesse ligado a uma daquelas máquinas complexas que registram terremotos a quinze mil quilômetros de distância. Essa capacidade de reação aos estímulos não tinha nada a ver com aquela volúvel inconstância que costuma ser dignificada pelo nome de "temperamento criativo"... Era um dom extraordinário para o otimismo, uma presteza romântica tal como nunca encontrei em qualquer outra pessoa e que provavelmente nunca mais encontrarei (FITZGERALD, 2011, p. 04).

A descrição que Nick faz de Gatsby cria uma atmosfera envolta do personagem que o edifica e o torna superior aos demais personagens do romance, sendo que ele é o "[...] homem que empresta seu nome para esse livro". E, apesar de Nick ser o narrador Jay, ocupa a centralidade das atenções e das narrações do romance. O seu sucesso financeiro é logo justificável, tendo em vista que uma pessoa de tantos dons só poderia merecer todo o dinheiro do mundo.

Para Daisy o narrador guarda as seguintes palavras:

Tinha o tipo de voz que o ouvido acompanha minuciosamente, como se cada palavra fosse um arranjo de notas que jamais seria repetido. Seu rosto era triste e adorável, cheio de detalhes intensos, como olhos vivos e uma boca apaixonada. E havia uma sensualidade em sua voz que os homens que haviam se interessado por ela dificilmente esqueciam: uma compulsão melódica, um "Escute" sussurrado, e uma insinuação de que ela tinha feito coisas divertidas e excitantes até minutos antes e uma promessa de que haveria coisas ainda mais divertidas e excitantes na próxima hora. (FITZGERALD, 2013 p. 21).

A descrição da personagem faz com que um leitor imaginativo visualize a mulher mais atraente que se pode imaginar. Daisy é sempre vista pelo narrador por suas qualidades. A personagem, dona do coração de Gatsby, é uma mulher que em todas as



suas aparições na narrativa e tida como dócil, gentil, educada e dona de uma enorme beleza.

Além disso, o espaço em que a personagem é apresentada vem de encontro a sua caracterização. “Entramos em um espaço pintado de rosa forte, ligado ao restante da casa por duas portas balcão, uma de cada lado. As janelas estavam escancaradas e sua pintura branca se iluminava contra a grama fresca” (FITZGERALD, 2013 p. 21). A descrição do ambiente vem a calhar com as características da personagem, as cores, iluminação e a leveza anunciam a grandiosidade de Daisy.

Tom é anunciado ao leitor de forma que, percebe-se, logo de cara, a sua distinção e importância para como sujeito social:

O marido de Daisy, entre vários outros talentos físicos, tinha sido um dos melhores pontas defensivos do futebol americano da New Haven de certo modo uma figura nacional, um desses homens que, aos vinte e um anos, atingem um grau de excelência em um campo limitado e, depois, tudo o que fizerem dali para afrente tem um sabor de anticlímax. Sua família era extremamente rica. De fato, na universidade sua liberalidade com dinheiro chegara a ser motivo para reprovação entre os colegas... Mas saíra de Chicago e tinha vindo para o Leste em um estilo de tirar a fôlego; por exemplo, trouxera com ele uma tropilha de pôneis para jogar polo que haviam sido criados no haras da família em Lake Forest. Era difícil acreditar que um homem da minha geração fosse rico o bastante para desfrutar de um privilégio desses. (FITZGERALD, 2013, p. 18).

Arquétipo ideal de marido buscado durante a era do Jazz, Tom se constitui como homem cuja nobreza corre em suas veias. É perceptível o fato que levou Daisy a se casar com ele. O personagem, apesar de todos os seus defeitos, apresenta todos os requisitos que um homem precisava ter para arranjar uma mulher “ideal” segundo o sistema de crenças da época.

Feita a análise dos personagens de F. Scott Fitzgerald, pode-se partir para a construção dos mesmos na mídia fílmica. Baz Luhrman faz grandes mudanças no texto de Fitzgerald. A adaptação que traz consigo imagens, trilha sonora, cores e a construção de uma misancene rica em detalhes, trazendo uma nova forma para os personagens.

Começando por Gatsby, o personagem tem a sua primeira aparição, no texto fílmico, durante uma de suas festas, local em que se apresenta para Nick (29:27). O personagem, interpretado por Leonardo DiCaprio, tem uma aparição majestosa, sendo que a imagem de sua “apresentação” ficou famosa nas redes sociais, onde fogos de



artifícios combinados com uma boa atuação, trazem para o cinema uma caracterização ao mesmo nível ou superior as descrições feitas pelo narrador de Fitzgerald.

A cena muito bem iluminada, a expressão facial de Gatsby e um figurino ajustado milimetricamente, fazem com que o telespectador perceba, desde o início, que aquele é realmente o grande Gatsby. Luhrman consegue dar o devido destaque para o personagem utilizando os recursos pertencentes à essa mídia.

A apresentação de Daisy, também é muito bem-feita, as cores brancas presentes no vestido da personagem e nas cortinas da casa dos Buchanan acentuam a delicadeza e a beleza da personagem (07:20). Muitas características são mantidas por Luhrman ao apresentar a esposa de Tom. O figurino utilizado por ela, ressalta ainda mais a ideia de delicadeza. Uma mulher branca e magra, caracterizada por Nick como “a garota dourada” – essas características mantêm a perspectiva da mulher idealizada pelo sonho americano.

Tom Buchanan é apresentado no cinema (6:00) de maneira distinta, Luhrman acrescenta ao personagem – que no filme defende a ideia de superioridade da “raça” branca – características ainda mais rudes. Nesta mídia, o marido de Daisy é colocado em contrapartida a leveza e a delicadeza de sua esposa, somado até a um caráter nazista em sua forma de pensar. Tom é colocado para o telespectador como um homem de atitudes dominantes, típico da sociedade patriarcal.

CONCLUSÃO

É perceptível que Baz Luhrmann acrescenta aos personagens o seu ponto de vista contemporâneo, tendo em vista que seu filme trabalha com uma obra escrita há quase 100 anos.

Torna-se perceptível o fato de que as personagens compactuam com a ideia de dubiedade, conseguindo explorar ainda mais a crítica ao sonho americano presente em ambos os textos. A decadência e as falhas morais, tema que ocupa a centralidade de crítica de Fitzgerald, são retratadas por meio das personagens.

Os personagens, na mídia fílmica, seguem uma certa ordem proposta por F. Scott Fitzgerald, porém são agregadas características peculiares em suas apresentações para o público. Ainda são utilizados novos recursos da mídia fílmica para que ocorra a transposição da história.

Ao telespectador é apresentada uma misancene com cores vivas, uma iluminação que faz com que os personagens ganhem o destaque e o luxo que a época exige. É



importante atentar ainda, para o fato de que o filme acelera a apresentação dos personagens, as imagens somadas as narrações de Nick substituem as longas narrações feitas na obra de Fitzgerald.

Ainda é acrescentado a obra cinematográfica um caráter moderno, substituindo o Jazz, característica marcante da época e auge do sonho americano, pela música eletrônica, elemento que surge somente depois da época do lançamento do livro.

REFERÊNCIAS

- CASTRO, Ruy. *O Duplo Fitzgerald: um escreveu "Gatsby". O outro era Gatsby*. In: FITZGERALD, Francis, S. *O Grande Gatsby*. Trad. Luís Humberto Guedes. 1. ed. Rio de Janeiro: Geração, 2013.
- COSTA, Luiz A. *O grande Gatsby e o sonho americano*. Salvador: Universitas. P. 61 – 73, 1978. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/universitas/article/viewFile/1227/820>. Último acesso em: 16 de dez. 2018.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.
- HIGGINS, Dick Intermídia. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, Andre Soares. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- LUHRMANN, BAZ. *O*. [filme-vídeo]. Produção de Jan Harlan, direção de Baz Luhrmann, Estados Unidos, 2013, 1 DVD, som, col. 152min.
- FITZGERALD, Francis, S. *O Grande Gatsby*. Trad. Luís Humberto Guedes. 1. ed. Rio de Janeiro: Geração, 2013.
- FITZGERALD, Francis, S. *O Grande Gatsby*. Trad. Willian Lagos. ref. 971. Ebook. L&PM Pocket, 2011.
- REIS, Eliane L. *O que restou do "sonho americano"?*. Cadernos de tradução. Florianópolis: v.1, n7. 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5750/5384>. Último acesso em: 16 de dez. 2018.



TAPETES QUE SE ENROLAM E SE DESENROLAM PARA SOLANO TRINDADE

Fábio Roberto Ferreira Barreto¹
Emerson da Cruz Inácio²

RESUMO: A presente pesquisa propôs-se a analisar a obra de Solano Trindade embasando-se na estética da recepção. A partir de dados disponíveis no Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), bem como no histórico de publicações da obra literária e na percepção que os meios culturais às contribuições estéticas, esta pesquisa centrou-se na recepção que Solano Trindade teve no momento em que publicou suas obras, no Século XX, e nos últimos quinze anos, no Século XXI, tendo, portanto, como linha demarcatória a Lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica. O propósito foi, por meio de tal comparativo, compreender por quais razões a obra de Solano ultrapassa os limites das concepções de sua época, sendo mais apreciado na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Solano Trindade; Estética da Recepção.

INTRODUÇÃO – OU DE SOLANO TRINDADE SÓ (?) UMA ESPECIFICIDADE: SUA POESIA

Solano Trindade foi um artista multifacetado. Na *Apresentação* da antologia *Canto negro*, a professora Zenir Campos Reis, da FFLCH-USP, afirma: “Sua vida se confunde com sua atuação, que foi além da composição de poemas” (TRINDADE, 2010, p.7). A biografia disponível no *Museu Afro*³ sintetiza a trajetória de Solano Trindade: “foi idealizador do *I Congresso Afro-Brasileiro* [...], em 1934, fundou, com Haroldo Costa, o *Teatro Folclórico Brasileiro*”, em 1944, “participou de muitas atividades do *TEN (Teatro Experimental Negro)*”, entre os anos de 1940 e 1950, “fundou, ao lado de sua esposa Margarida Trindade e do intelectual Édson Carneiro, o *Teatro Popular Brasileiro (TPB)*”, em 1950, “trabalhou também como artista plástico, pintando quadros a óleo – um deles faz parte hoje do acervo do *Museu Afro Brasil* [...] e transformou o município (paulista onde viveu) em um verdadeiro centro cultural, para onde foram diversos artistas que passaram a viver de arte”; razão pela qual, a cidade

¹ Mestrando pela USP – São Paulo

² Livre-Docente da USP – São Paulo

³ Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/história-e-memória/historia-e-memoria/2014/12/30/solano-trindade>>. Acesso em: 02 de jun. de 2018.



passou a ser denominada por seus munícipes e pelos turistas como Embu das Artes; desde 2011, inclusive, por lei⁴. Além disso, foi militante político.

Ocupar-se da obra poética de Solano Trindade, portanto, é apenas aventurar-se em uma das possibilidades que existem para compreender esse artista tão importante para cultura brasileira, em especial do Século XX. Mas, ainda que verse sobre a poesia de Solano, faz-se necessário explicitar que o enfoque será dado apenas pelo viés da crítica literária, haja vista análises de outras vertentes serem possíveis e também importantes para valorizar alguém tão representativo quanto tão pouco valorizado no Brasil. Mais especificamente, pretende-se realizar uma análise sobre a *recepção* que sua obra teve pelo público brasileiro, nomeadamente na academia, no mercado editorial e na sociedade no momento em que aparece em contraste com a *recepção* atual.

Embasando-se na *Tese 3* de Jauss, acredita-se que Solano Trindade tenha rompido o *horizonte de expectativas* preexistente para o período histórico no qual produz sua poesia, em uma *distância estética* bem mais ampla do que a sociedade brasileira, de maneira geral, estaria estilística e eticamente preparada para fruição e compreensão, razão pela qual, no “espectro de reações do público e do juízo da crítica” tenha ficado entre “casos isolados de aprovação” e de “compreensão tardia” (JAUSS, 1994, 31⁵). Seria possível deduzir que o contexto brasileiro em que Solano atua é mais complicado do que o atual para a população preta e, por conseguinte, para ter obtido o reconhecimento de um poeta negro que enegreceu sua poesia? Haveria elementos para corroborar a tese de que suas contribuições poéticas se afastam do que a sociedade brasileira, em especial a academia e a elite, conceberia como arte? Ainda que parem mais interrogações do que exclamações acerca do tema, algumas nuances pareçam mais evidentes agora do que outrora, aqui, se pautará na análise de dados objetivos dos trabalhos acadêmicos e, a partir deles, na circulação social.

ENTRE ENROLAR E DESENROLAR OS TAPETES

Em meio a algum barulho e muito silêncio: os registros que se encontram sobre Solano se fazem perceptíveis em seu tempo, mas não tão bem recebidos. O famoso

⁴ Em 1.º de maio de 2011, 74.286 eleitores foram às urnas para, por meio de plebiscito, optarem pela alteração. Em obediência à legislação estadual, foi à sanção do governador do estado, que ocorreu em 06 de setembro daquele ano, por meio do Projeto de Lei 14.537

⁵ JAUSS, 1994. O teórico alemão defende “uma história da literatura escrita pelo leitor”. Valemo-nos aqui dessa mesma premissa, estendendo-a ao leitor acadêmico, a partir do que, de fato, se ocupa este trabalho.



tapete vermelho que se desenrola para celebridades não estava disponível para Solano Trindade. Suely Maria Bispo dos Santos, em seu mestrado pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), embasada sobretudo em apontamentos da introdução de *O poeta do povo*, afirma que ele “recebeu prêmios fora do Brasil e elogios de Carlos Drummond de Andrade⁶, Otto Maria Carpeaux, Abdias do Nascimento, Roger Bastide, Darcy Ribeiro, Sergio Milliet e José Louzeiro, entre outros” (SANTOS, 2016, 10). Todavia, apesar de louvável, é o que se pode chamar de “casos isolados de aprovação”. Afinal, em *História concisa da literatura*, o compêndio mais reeditado do país, Alfredo Bosi não dedica nenhuma linha a Solano, nem como “poeta menor” (aspas nossas). Antonio Candido, o maior crítico literário do país, também ignorou Solano. Influentes para gerações seguintes de professores universitários, estudantes (futuros professores de educação básica) e autores de materiais didáticos, sua omissão também parece ter contribuído para restringir ainda mais a circulação da obra de Solano.

A estética da recepção, linha teórica que conduz esta pesquisa, tem o leitor como centro para efeitos de história da literatura. Com Jauss, entende-se que

[...] é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. (1994, p 32)

O que se denomina “atualização” parece ser imprescindível para entender por que Solano Trindade é compreendido tardiamente no Brasil; ou, como se tentará registrar aqui, ao menos, se tenta compreendê-lo na academia e, de acordo com o que se vai sugerir, também aqui, possivelmente seja mais lido por contar com mais suportes de circulação atualmente do que entre o segundo e terceiro quartos do Século XX⁷; também, mas não exclusivamente por essa razão, a crítica literária e o ambiente educacional não tenham provavelmente reconhecido (na perspectiva de atribuir sentido) “forma nova” do poeta à história da literatura. Difere, pois, daquele em que, no início do Século XXI, com a Lei 10.639/03, institui a obrigatoriedade do ensino de “História e Cultura Afro-Brasileira”, tornando mais favorável o ambiente a mudanças variadas.

⁶ Drummond, inclusive, trata de Solano no texto *Poesia e trabalhador*, em qual conta que tentou, por alguns anos, fazer uma antologia de poetas negros e também de operários. Outra referência interessante sobre este assunto é um texto do José Paulo Paes comentando uma antologia de operários dos anos 70.

⁷ Considera-se, para além da inserção das grandes editoras e das aquisições do poder público, o potencial que as redes sociais têm para promover a circulação de textos no país em um comparativo com o período em que Solano escreveu.



Impressiona, aliás, a discrepância de recepção a Solano Trindade na academia se for traçada como linha divisória a Lei 10.639/03. Adotando procedimento semelhante ao de Dalvi e Rezende⁸, procurou-se mapear teses e dissertações de instituições de Letras sobre Solano Trindade. Restringiu-se esta análise ao curso de Letras; longe de invalidar outras abordagens, focou-se a literatura como fonte por si própria a partir do leitor, não como ponto de partida para quaisquer outros estudos. Recorreu-se ao *Portal Domínio Público do Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)*; mas também ao buscador *Google*. A data limite é julho de 2018, quando se deu a escrita deste texto, que seria apresentado em setembro do mesmo ano no XIV Seminários de Estudos Literários da Unesp Assis. Dos resultados: apenas um mestrado antes da lei, em 1992; após, foram onze publicações, entre as quais nove mestrados e dois doutorados – uma gigantesca desproporção .

São números ainda pequenos, mas com uma crescente significativa, que pode se intensificar se considerada a pulverização presente na tabela 1.

Tab. 1

Trabalhos acadêmicos, por ordem cronológica de publicação, instituição, autor/título/nível, disponibilidade nos meios digitais – MEC/CAPES e Google

ANO	INSTIT.	AUTOR. TÍTULO. NÍVEL.	MEC / CAPES	GOOGLE
1992	UNESP ARARAQ.	HATTNER, ALVARO LUIZ. A expressão da negritude na poesia de Langston Hughes e Solano Trindade. MESTRADO	X	
2004	UFRGS	ANGORAN, Adjoua Anasthasie. Gonçalves de Magalhães, Cruz e Sousa e Solano Trindade : três manifestações da presença francesa na Literatura Brasileira : um olhar africano 'DOUTORADO	X	
2006	UEL	MACHADO, Serafina Ferreira. A literatura como movimento humanizador: o projeto poético de Solano Trindade ' 01/04/2006	X	X
2006 Nov.	UFPE	SOUZA, Elio Ferreira de. Poesia negra das américas Solano Trindade e Langston Hughes: memória, identidade cultural, história, engajamento & poética da negralização ' DOUTORADO	X	
	USP	SANTOS, Oluemi Aparecido dos. "Nas sendas da	X	X

⁸ Trata-se de artigo *Ensino de literatura: o que dizem as dissertações e teses recentes (2001-2010)?*, publicado pela Revista do DLVC da Universidade Federal da Paraíba, em qual as autoras discutem sobre o tema a partir de CAPES.



2009 Abr.		revolução: a poesia de Agostinho Neto e Solano Trindade''		
2009	UFPB	FILHO, João José Batista. Solano Trindade: a escrita na pele. 01/07/2009.	X	
2009 Dez.	UFSC	Santos, Maristela Campos Alves dos. "What we desire is African": Intertextuality of Negritude in George Elliot Clarke's and Solano Trindade's Poetry' 01/12/2009	X	
2010	UFPB	ANDRADE, Danielle Campos. Os ventos do Brasil e de Angola: a poética da negritude em Solano Trindade e Agostinho Neto	X	
2012	UFES – VITÓRIA	SANTOS, Suely Maria Bispo dos. A importância da obra de Solano Trindade no panorama da literatura brasileira: uma reflexão sobre o processo de seleção e exclusão canônicos' 01/03/2012	X	X
2013	PUC/SP	SILVA, Denivaldo Matos Moreira Almeida e. A escrita negra de Solano Trindade: movimentos de resistência e modos de identidade da consciência poética'	X	X
2015	UFBA	SANTOS, Gabriel Nilton Anjo dos. Poéticas encruzilhadas: José Craverinha, Solano Trindade e GOG	X	
2016	UEL	SIQUEIRA, Maiara Fernandes. Trilhas da poesia de Solano Trindade.	X	

ENFIM, SE ESTENDE O TAPETE PARA SOLANO (E SE ENTENDE POR QUE NÃO ANTES)

Este momento histórico atual, em que a sociedade tem discutido mais do que outrora questões etnicorraciais (apesar de estar muito longe de eliminar os problemas concernentes ao racismo, ressalte-se), é resultado de lutas das populações negras. A Lei 10.639/03, que altera a LDB (Lei de Diretrizes e Bases), é extremamente importante, mas é apenas mais um dos marcos da pauta de luta. Ao contrário do que ensinou a História oficial até recentemente, os povos negros resistiram desde o período de colonização – quer pelo sincretismo religioso, quer pelas fugas aos quilombos, quer pelas irmandades, quer pelas revoltas (como a dos Malês), quer por tantas outras – , prosseguindo na luta no período pós-abolição, sobretudo no Século XX, por meio de periódicos, por meio da Frente Negra Brasileira, por meio do Teatro Experimental Negro, por meio do Movimento Negro Unificado, entre muitas. Por isso, nenhuma conquista, em especial de natureza legal, é gratuita: tudo faz parte de um processo de apropriação de direitos e de valorização étnica. E esse contexto, em sua amplitude e contemporaneidade, influencia e é influenciado pela recepção que a academia faz – mas também como veremos ainda, as editoras, os saraus e os *slams* e as escolas fazem.



A obra de Solano Trindade, sozinha, em um ambiente hostil a assumir o caráter heterogêneo de nossa cultura, só poderia ter contrariado as *expectativas iniciais* de recepção. Não se pode desconsiderar a hipótese de que a sociedade não estivesse preparada (e seria de se indagar se ainda já totalmente) para reconhecer um intelectual negro das artes. Inclina-se este artigo a afirmar que, de fato, seria pouco provável aos contemporâneos reconhecerem o lugar que deveria ocupar na poesia afro-brasileira⁹ e, por conseguinte, a genialidade inventiva (e, por que não, original?) de Solano Trindade, no que tange à variação temática (da beleza da mulher negra, da religiosidade afro, da heroicidade negra, entre tantas outras) e no que se refere à diversidade lexical (inserindo palavras significativas e pouco usais nas poesias de então), haja vista demandar um processo de maturação que ainda tem se dado nos dias de hoje.

MAIS TAPETE

Neste ponto, é Jauss que explica: “a inovação, por si só, não constituiria ainda o caráter artístico; e, finalmente, não se teria, por sua simples negação, abolido a relação entre evolução literária e mudança social” (1994, 43). A receptividade à obra de Solano na pesquisa de cunho acadêmico, ainda que exígua, é impressionante. É elogiável que se espalhe por diferentes instituições de três regiões, em oito estados: quatro do nordeste, duas da UFPB (PB), além da UFPE (PE) e UFBA (BA); quatro do sudeste, UNESP Araraquara, USP, PUC (SP) e UFES (ES); quatro do Sul, duas da UEL (PR), contabilizando-se ainda UFSC (SC) e UFRGS (RS). Também é interessante observar a riqueza temática: sete de estudos comparativos, dos quais três versam com autores de outras línguas (destaque para língua inglesa, em especial duas com o poeta estadunidense Langston Hughes), três que discorrem sobre poetas de língua portuguesa do Brasil e de outros países (com ênfase a dois trabalhos em que aparece Agostinho Neto, bem como a outra que traça um paralelo com poeta o José Craveirinha e o rapper GOG), incluindo-se nessa lista ainda uma com poetas do Brasil de diferentes épocas, outra que se ocupa de cânone, aquela que se propõe a tratar de projeto humanizador, a que se interessa pelo modo de resistência e, ainda, uma que estuda enfoque negro e, a última, que se interessa pelas trilhas de Solano.

⁹ Fundamenta-se em Eduardo de Assis Duarte, para o qual o termo mais adequado é literatura afro-brasileira.



ENTRE ACADEMIA E EDITORAS – OU NOVAMENTE ENTRE ENROLAR OU DESENROLAR

Apesar dessa variedade de trabalhos, as fontes são muito escassas. Segue tabela 2 das publicações de Solano Trindade a que recorreram os pesquisadores. Note-se que o número do trabalho, na segunda coluna, concerne ao trabalho acadêmico ordenado cronologicamente na tabela 1.

Tab. 2

Publicações de Solano Trindade e antologias organizadas de sua obra e trabalhos acadêmicos em que é citada

Publicações de Solano Trindade	Núm.do trabalho acadêmico em que é citado
<i>Poemas negros</i> . Recife: Edição do autor, 1936.	-----
<i>Poemas d'uma vida simples</i> . 1ª ed., Rio de Janeiro: Edição do autor, 1944.	3
<i>Seis tempos de poesia</i> . 1ª ed., São Paulo: H. Mello, 1958.	4, 5, 6, 12, 9, 8
<i>Cantares ao meu povo</i> . 1ª ed., São Paulo: Fulgor, 1961.	4, 5, 10 (atribuí à Ediouro), 6, 3, 9
<i>Cantares ao meu povo</i> . 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1981; 2ª ed.,	7, 6, 12, 3, 8
ANTOLOGIAS	-----
<i>Tem gente com fome e outros poemas: antologia poética</i> . 1ª ed., Rio de Janeiro: DGIO, 1988.	4, 6, 3, 9, 8
<i>O poeta do povo</i> . [organização Raquel Trindade]. 1ª ed., São Paulo: Cantos e Prantos, 1999.	4, 6, 9, 8
<i>Canto negro</i> . São Paulo: Nova Alexandria, 2006, 64p.	7, 6
<i>Poemas antológicos de Solano Trindade</i> . [organização Zenir Campos Reis; ilustrações Adriana Ortiz, Raquel Trindade e Murilo]. São Paulo: Nova Alexandria, 2008, 216p.	7, 10, 11, 6, 9
<i>Solano Trindade, o poeta do povo</i> . [a edição reúne textos de três obras: 'Poemas d'uma vida simples'; 'Seis tempos de poesia' e 'Cantares do meu povo']. São Paulo: Ediouro, 2008, 160p.	7, 10, 6, 12
<i>Tem gente com fome</i> . INFANTIL. (ADAPTAÇÃO). Ilustrações de Murilo e Cintia. 1ª ed.. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.	6, 9

*De 1 e 2, da Tabela 1, não foram encontradas referências bibliográficas de Solano.

Um desafio que se impôs aos pesquisadores foi a dificuldade para acessar a obra de Solano Trindade. Isso não implica necessariamente afirmar que a guinada metodológica daqueles que optaram por menor *corpus* de publicações do autor ou de antologia decorra tão somente de tal escassez. Destarte, por meio da tabela acima, que demonstra como está disposta a bibliografia do poeta em cada um dos trabalhos acadêmicos, não foi elaborada com o fito de discutir por quais razões alguns estudiosos



se debruçaram sobre poucas ou muitas das referências em cada uma das pesquisas, mas, efetivamente, o propósito de verificar como se altera o quadro de publicações sobre Solano no transcorrer da história – ou, se preferir aqui, história da literatura. Iniciando-se pelos de autoria, *Poemas negros* é o livro de estreia de Solano, editado pelo próprio autor, assim como *Poemas d' uma vida simples*; ambos são praticamente inexistentes nas pesquisas, apenas em uma aparece o último, sendo que em nenhuma o primeiro. *Seis tempos de poesia*, pela H. Mello, e *Cantares ao meu povo*, de qual constam quase todas as poesias dos dois livros antecedentes, editado pela Fulgor, foram os livros publicados pelo autor mais utilizados nas pesquisas: em seis pesquisas cada. (A edição de *Cantares ao meu povo* reeditada pela Brasiliense, única editora de grande porte a publicar Solano, aparece em cinco trabalhos acadêmicos.)

Após a morte de Solano foram necessários catorze anos para surgir uma antologia, *Tem gente com fome e outros poemas: antologia poética*, pela DGIO, em 1988; onze anos após essa data, surge a segunda publicação, organizada por sua filha Raquel Trindade: *O poeta do povo*, pela Cantos e Prantos. As duas, por selos pequenos, têm circulação limitada, o que ajuda a evidenciar que a repercussão de Solano Trindade estava em processo de formação de novos públicos em novos contextos. *Canto negro* e *Poemas antológicos de Solano Trindade*, ambas publicadas pela Nova Alexandria, em 2006 e 2008, respectivamente, e *Solano Trindade, o poeta do povo*, pela Ediouro, em 2008, são publicações posteriores a Lei 10.639/03; acrescente-se a adaptação infantil *Tem gente com fome* (pela Nova Alexandria), procurando (ou atendendo a) outro público, o infantil, quer pelo entendimento de que tal parcela da sociedade seria merecedora de tal versão quer pelos propósitos mercadológicos de se reconhecer leitores implícitos para tal obra. Trata-se de editoras de inserção no mercado, com a possibilidade de fazer circular o nome de Solano com mais evidência. Acompanha uma tendência de valorização da obra do poeta, em consonância com a crescente produção acadêmica, com o aumento de demanda dos governos e dos sistemas de educação: todos, impulsionados pela Lei 10.639/03, mas também pela luta incessante do movimento negro e pela circulação cultural nos saraus e, posteriormente a 2008, nos *Slams*.

Um adendo sobre o mercado editorial se faz pertinente. Esta pesquisa buscou sem êxito encontrar dados referentes à aquisição de livros de Solano Trindade após a publicação da Lei 10.639/03 nas páginas oficiais do governo municipal e estadual de São Paulo, bem como do federal. Pelo sistema municipal de bibliotecas de São Paulo,



todavia, verificou-se, dentre os livros disponíveis a empréstimo, a existência de exemplares adquiridos entre 2006 e 2011 dos livros *Canto negro* e *Poemas antológicos de Solano Trindade*, sinalizando mais de uma compra para cada um deles; não se pode afirmar categoricamente que do mesmo edital constassem aquisições para todas as unidades escolares de ensino fundamental II e médio (e EJA)¹⁰.

A REPERCUSSÃO NOS MEIOS CULTURAIS: SARAUS E *SLAMS* – MAIS TAPETE SEM TAPEAÇÃO

O (re)florescimento dos saraus nas periferias paulistanas e o aparecimento dos *Slams* no Século XXI oportunizam voz a segmentos antes ignorados ou pouco expostos aos holofotes. Em um breve paralelo, se o Modernismo (em especial na sua primeira fase) consagra o excluído como protagonista da literatura, o movimento da literatura periférica/marginal vai além: protagoniza como produtor o excluído. Esse movimento reconhece que alguns autores já eram seus representantes, antes mesmo que pudesse ser conceituado: Maria Carolina de Jesus, Solano Trindade, João Antônio são os mais muito citados nos saraus paulistanos. Na *Tese Dois*, Jauss pede para que se escape do “psicologismo” (JAUSS, 1994, 27) na análise literária, mas, em se tratando da recepção de saraus e *Slams* a um artista como Solano, pode-se dizer que “resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática” (JAUSS, 1994, 27).

São bastante raras as referências e as reverências a Solano Trindade antes da Lei 10.639/03. A tradicional escola de samba paulistana Vai-Vai homenageou o poeta com o samba-enredo *Solano Trindade, o menino do Recife*, em 1976. Ney Matogrosso musicou o poema *Tem gente com fome*, em 1979. Ocorreu a organização das antologias supracitadas (de 1988 e de 1999) por pequenas editoras. Enfim, são isoladas e escassas. Mas após esse marco, o impulso dado pelos movimentos de saraus e, posteriormente, *Slams* são evidentes. A lista seria demasiado grande, por isso, destacam-se algumas que se deram posteriormente ao centenário de nascimento de Solano, em 2008 – bastante festejado nos meios culturais periféricos. Em, 2009, O SESC Ipiranga, ainda contagiado

¹⁰ Extrapola os limites deste estudo, porém, um trabalho que pudesse aprofundar não só aquisições de obras de Solano Trindade, mas de outros títulos que atendam à Lei 10.639/03 seria pertinente; ademais, traçar um paralelo com aquisições de livros não indicados para leitores de unidades escolares, mas que são adquiridos em vultuosas quantidades para se atender ao mercado editorial, também parece de interesse para contrapor aos recursos que são investidos em livros das questões etnicorraciais, por exemplo.



pelo centenário do poeta no ano anterior, promoveu a Mostra *Solano Trindade, o poeta do povo* (entre 06 e 25 de novembro), de qual se destaca o *Sarau Solano Trindade*, coordenado pelo poeta Sérgio Vaz, da Cooperifa. No ano de 2010, a Biblioteca Alceu Amoroso Lima, promoveu o *Quilombo de Solano* (de 22 e 25 de setembro), com a participação dos saraus da Cooperifa, do Binho e Palmarino, entre outros. Entre as décadas de 2010 e esta, As Capulanas, por meio de seu *Solano Trindade e suas negras poesias*, e Cia Sansacroma, com seu *Solano em rascunhos*, apresentaram intervenções de dança inspiradas na poesia do poeta do povo, em saraus, SESCs, CEUs e diversos espaços alternativos.

Ainda se pode destacar a produção de trabalhos audiovisuais, que mesmo ultrapassando o universo da poesia, colaboram para levar a outros públicos por outra mídia o poeta Solano Trindade e sua poesia. Em 2008, Alessandro Guedes e Helder Vieira, com *Solano Trindade: 100 anos*, em 2010, Rodrigo Dutra, com *O vento forte do levante*, e, em 2011, NCA (Núcleo de Comunicação Alternativa), por meio de *Pé no Quintal*, realizaram documentários sobre o poeta.

REPERCUSSÕES NA ESCOLA – ENTRE ENROLAR E DESENROLAR OUTRA VEZ

A circulação da obra de Solano também repercutiu depois da publicação da Lei 10.639/03. Os livros *Canto negro* e *Poemas antológicos de Solano Trindade* chegaram às prateleiras das salas de leitura e bibliotecas das escolas, ao menos de São Paulo (rede municipal de São Paulo e estadual), fazendo com que seja conhecido por novas gerações de estudantes (embora se pudesse certamente incluir parte do professorado, que por diversas razões não tiveram acesso a sua obra). Os cursos de letras têm elencado em suas grades a poesia afro-brasileira e a dos países africanos de expressão em língua portuguesa, também após publicação da lei supracitada, ressaltando-se ainda que não tenha ficado evidente que tratamento é dado pelo universo do ensino superior – é preciso se debruçar sobre essas informações para verificar o impacto na formação de profissionais da área, em especial professores.

Parece que o trabalho feito sobre e com a poesia de Solano Trindade decorre mais da influência que os saraus e os *Slams* exercem sobre professores que frequentam ou participam desses ambientes, bem como de ações realizadas por esses agentes culturais, do que por iniciativa de ordem administrativa das secretarias de educação, de ações programáticas das unidades escolares ou da formação oferecida pelas IES



(Instituições de Ensino Superior). Se não se pode deixar de comemorar uma recepção acalorada por parte do ambiente escolar, em qual o nome de Solano nem sequer circulava (salvo raríssimas exceções, uma vez que não tinha – e não tem – o espaço que é dado a outros tantos nomes da literatura nos materiais de apoio), não se pode esquecer que ela é mais localizada em datas comemorativas, como a da Consciência Negra. Afinal, infelizmente, “de certa forma, a literatura afro-brasileira, ainda é concebida como algo à parte, talvez por estar representada em sua maioria, por escritores e poetas que representam as minorias, não classificados entre os cânones da literatura” (MELO e COSTA, 2015, 23).

CONSIDERAÇÕES FINAIS – OU SOBRE RECOLHER OU OFERECER MAIS TAPETES

Solano Trindade escolheu temáticas e estéticas dissonantes com *as expectativas* do período em que publicava, o que resultou em uma *distância estética* do público brasileiro (da crítica e dos leitores), salvo exceções apontadas no transcorrer do texto, demonstrando que seu público foi se fazendo à medida que a sociedade foi associando outros valores éticos e estéticos. Essa constatação se faz evidente quando se verifica a recepção de sua obra na academia, mais especificamente em mestrados e doutorados, nas editoras, nos meios culturais e no contexto da educação, quer básica quer de ensino superior. Segundo Jauss, a

[...] relação entre literatura e público não se resolve no fato de cada obra possuir seu público específico, histórica e sociologicamente definível; de cada escritor depender do meio, das concepções e da ideologia de seu público; ou no fato de o sucesso literário pressupor um livro que exprima aquilo que o grupo esperava, um livro que revela ao grupo sua própria imagem. (1994, p. 32)

Ao estabelecer um paralelo entre o Século XX, em especial, entre 1936 (data da publicação de *Poemas negros*) e anos de 1970 (ou de 1974, data de falecimento do poeta), com o Século XXI, especificamente, a partir de 2003 (da publicação da Lei 10.639, que altera a LDB), percebeu-se que a recepção aos textos de Solano Trindade foi muito mais ampla no momento atual do que quando o poeta lançou suas obras, quer nas produções acadêmicas quer em outros segmentos da sociedade. Contudo, esse movimento, que parece ser uma fase de germinação irreversível à receptividade aos textos literários afro-brasileiros (com presença marcada e em ascensão de Solano),



pode, também, em um momento histórico como o que se vive neste início de século, tão marcado por turbulências, não passar de um efêmero período de negritude.

Solano Trindade ainda pode ser muito mais discutido, ao que parece, em especial, em materiais didáticos e nos cursos de formação de professores de letras; pois, como outros representantes da literatura afro-brasileira (e os de países africanos que utilizam também a língua portuguesa), comparece a livros didáticos e de apoio mais como elemento exótico do que como elemento estético. Talvez fosse sugestionável, também, uma pesquisa que elegeesse como objeto os trabalhos de conclusão de curso (TCCs) e artigos acadêmicos para, na estética da recepção, promover análise similar e, simultaneamente, estimular a discussão sobre Solano e sua obra das graduações às salas de aulas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Danielle Campos. *Os ventos do Brasil e de Angola: a poética da negritude em Solano Trindade e Agostinho Neto*. 2010. 94 fl. **Dissertação de mestrado**. Programa de Pós Graduação de Letras. UFPB. João Pessoa. 2010. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/8262/2/arquivo%20total.pdf>>. Acesso em 26 de mar. de 2018. p. 8;89.
- CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". In.: textos de intervenção. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- DALVI, M. A; REZENDE, N. L. de. *Ensino de literatura: o que dizem as dissertações e teses recente (2001-2010)?* Disponível em:< <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/dclv/article/view/10715/7067> >. Acesso em: 26 de março de 2018.
- FILHO, João José Batista. *Solano Trindade: a escrita na pele*. 2009. 93 fl. **Dissertação de mestrado**. Programa de Pós Graduação de Letras. UFPB. João Pessoa. 2009. Disponível em:<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp113051.pdf>>. Acesso em: 26 de mar. de 2018.p. 9; 89-93.
- GELEDÉS. *Movimento Negro Unificado*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/movimento-negro-unificado-miltao/>> Acesso e 26 de mar. de 2018.
- GELEDÉS. *O vento forte sobre a África*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/solano-trindade/>>. Acesso e 26 de mar. de 2018.
- JAUSS, Robert Hans. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- MACHADO, Serafina Ferreira. *A literatura como movimento humanizador: o projeto poético de Solano Trindade*. 2006. 214 fl. **Dissertação de mestrado**. Programa de Pós-Graduação de Letras. Universidade Estadual de Londrina. Londrina. 2007. Disponível em: <<https://www.sapili.org/portugues/a-literatura-como-movimento-humanizador-o-projeto-poetico-de-solano-trindade-serafina-ferreira-machado>>. Acesso em: 26 mar. 2018.
- MELO, M. A.; COSTA, N. M. *Livros didáticos de Língua Portuguesa para o Ensino Médio e a inserção da Literatura Afro-brasileira*. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/10420/7352>>. Acesso em: 26 mar. 2018.



- MUSEU AFRO BRASIL. *Solano Trindade*. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/12/30/solano-trindade>>. Acesso em 26 de mar. de 2018.
- SANTOS, Suely Maria Bispo dos. *A importância da obra de Solano Trindade no panorama da literatura brasileira: uma reflexão sobre o processo de seleção e exclusão canônicos*. 2012. 138 fl. Dissertação de mestrado (em Estudos Literários). Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória. 2012. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/8262/2/arquivo%20total.pdf>>. Acesso em 26 de mar. de 2018. p. 8; 11-12; 89.
- SANTOS, Gabriel Nilton Anjo dos. *Poéticas encruzilhadas: José Craveirinha, Solano Trindade e GOG*. 2015. 136 fl. Dissertação de mestrado. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2015. Disponível em: <<http://www.ppglitcult.lettras.ufba.br/sites/ppglitcult.lettras.ufba.br/files/GABRIEL%20NILTON%20ANJOS%20DOS%20SANTOS.pdf>>. Acesso em 26 de mar. de 2018. p. 5; 102-105.
- SANTOS, Maristela Campos Alves dos. "*What we desire is African*": *Intertextuality of Negritude in George Elliot Clarke's and Solano Trindade's Poetry*. 2009. 174 fl. Dissertação de mestrado. Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/93098/276932.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 26 de mar. de 2018. p. 5; 121.
- SANTOS, Oluemi Aparecido dos. 2009. 168 fl. *Nas sendas da revolução: a poesia de Agostinho Neto e Solano Trindade*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009. Disponível em: <[file:///C:/Users/Fabio/Downloads/OLUEMI_APARECIDO_DOS_SANTOS%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Fabio/Downloads/OLUEMI_APARECIDO_DOS_SANTOS%20(3).pdf)>. Acesso em: 26 de mar. de 2018. p. 5; 162.
- SILVA, Denivaldo Matos Moreira Almeida e. *A escrita negra de Solano Trindade: movimentos de resistência e modos de identidade da consciência poética*. 2013. 135 fl. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.
- SIQUEIRA, Maiara Fernandes. *Trilhas da poesia de Solano Trindade*. 2016. 126 fl. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Londrina. Londrina. 2016. Disponível em: <https://literaturaafro.files.wordpress.com/2016/08/siqueira_maiara_f_me_2016.pdf>. Acesso em: 26 de mar. 2018. p. 8; 118-123.
- SOUZA, Elio Ferreira de. *Poesia negra das américas Solano Trindade e Langston Hughes: memória, identidade cultural, história, engajamento & poética da negralização*. 2006. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7579>>. Acesso em: 26 de mar. de 2018.
- TRINDADE, Solano. Antologia. *Canto negro*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- TRINDADE, Solano. Antologia. *Poemas antológicos de Solano Trindade*. [Organização Zenir Campos Reis; ilustrações Adriana Ortiz, Raquel Trindade e Murilo]. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.



UMA LITERATURA EM EXPANSÃO: DISCUSSÃO SOBRE AS NARRATIVAS DE FORMAÇÃO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE CAIO RITER

Alán de Luna Ribeiro Fernandes¹

RESUMO: Caio Riter se destaca no cenário nacional em literatura juvenil tendo recebido vários prêmios na última década, entre eles o Prêmio FNLIJ, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, o Prêmio Açorianos de Literatura, concedido pela Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, e o Prêmio AGES, concedido pela Associação Gaúcha de Escritores. Várias de suas obras receberam o selo Altamente Recomendável, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), e têm reconhecimento internacional, sendo anexadas a importantes catálogos como o catálogo de Bolonha, na Itália, e o White Ravens, na Alemanha. Em pouco mais de quinze anos de publicações para o público juvenil, o escritor já possui uma produção bibliográfica extensa. Em relação às linhas gerais de sua produção é possível notar o predomínio de temáticas relacionadas à formação da identidade, estão presentes temas como primeiras experiências sexuais, amores, separações, morte etc. Tratam-se de narrativas em que os protagonistas, geralmente jovens de vida urbana e em idade escolar, atravessam conflitos íntimos em um processo de formação. Assim, este trabalho tem como objetivo realizar uma visada panorâmica sobre a produção literária juvenil do escritor Caio Riter de modo que se procura discutir os aspectos fundamentais de narrativas publicadas pelo autor que podem ser qualificadas como narrativas de formação.

PALAVRAS-CHAVE: Caio Riter; Literatura juvenil; Literatura brasileira contemporânea; Bildungsroman.

José Carlos Dussarrat Riter, conhecido no campo literário como Caio Riter, nasceu em Porto Alegre em 24 de dezembro de 1962, onde vive até hoje. De família humilde, o escritor estudou em escola pública durante toda sua infância e adolescência. Como na sua casa não havia livros, sua relação com a literatura vem de contações de histórias que a mãe fazia durante a noite, segundo o escritor ela gostava de contar e inventar histórias e brincar com as palavras, como, por exemplo, nos trava-línguas. Além da leitura na escola, a formação de Riter como leitor se dá nas bibliotecas públicas, onde lê por conta própria lendo o que procurava nas estantes.

Em 1990 Caio Riter graduou-se em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e em 1994 graduou-se em Letras pela Faculdade Porto-Alegrense. Recebeu o título de Mestre em 1997, com a dissertação intitulada *Pelos desvios familiares: realidade e ficção* em Lya Luft, e o título de Doutor em 2004, com a tese intitulada *A dor do passar: a cerimônia ficcional* de Lygia Fagundes Telles, ambos em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹ Mestre em Letras, UNESP – Assis, bolsista CAPES



O escritor atua como professor desde 1987 e já ministrou aula em diversos níveis de ensino: fundamental, médio, graduação e pós-graduação; atuou como professor de graduação e pós-graduação na FAPA – Faculdade Porto-Alegrense, como professor convidado na pós-graduação do Centro Universitário Ritter dos Reis e como professor substituto na pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; atualmente trabalha como professor de ensino médio no Colégio Militar de Porto Alegre.

O escritor relata que a vontade de compor narrativas vem desde os seus dezoito anos. Inicialmente pensava no público adulto; a escrita para crianças e jovens surge tempos depois, incentivada pela esposa. A primeira produção literária infantil de Caio Riter foi a narrativa *Fruto verde*, escrita e ilustrada pelo autor para presentear a esposa grávida. Desde então, ele passou a escrever outras narrativas para o público infantil como uma forma de carinho para as filhas. A produção para o público jovem vem anos depois, quando, a convite de um editor, escreve *A cor das coisas findas*.

Fato interessante e que merece atenção é a percepção que o escritor tem de que a escrita para o público é desafiadora, no sentido de que o leitor passa por um período de conflitos e experiências que é de suma importância para a construção da identidade do sujeito. Essa percepção sensível da etapa da adolescência se faz presente nas personagens do autor, é comum encontrar os protagonistas em momentos que envolvem o enfrentamento de situações complexas como a descoberta da adoção, amadurecimento sexual, morte, etc. Fica claro que nesse processo o escritor não evita os temas que são *tabus*, ao contrário disso, faz deles o mote de suas tramas, pois acredita que escrever literatura juvenil não é fazer uma literatura menor, visto que os leitores cruzam as fronteiras etárias o tempo todo e a arte atrai pessoas de qualquer idade.

Caio Riter afirma que se tornou leitor a partir dos romances policiais de Agatha Christie e partir de então se tornou um leitor voraz do todo tipo de literatura, contudo, no que diz respeito à literatura juvenil, suas principais referências foram Monteiro Lobato e Lygia Bojunga Nunes, dos quais destacou as narrativas *As caçadas de Pedrinho* e *As reinações de Narizinho*, de Lobato, e *Corda bamba*, de Lygia Bojunga. Apesar de terem estilos diferentes é possível notar alguma semelhança entre as narrativas de Riter e Bojunga, o tratamento literário bastante próximo da interioridade do protagonista está presente em ambos. O escritor afirma que, assim como Bojunga, procura um mergulho na vida íntima da personagem, pois, para ele, isto é mais importante do que qualquer outro aspecto da narrativa.



Caio Riter, estreou no mercado editorial em 1994 com a publicação do livro infantil *Um palito diferente*, publicado pela editora Interpreta Vida em Porto Alegre. Sua produção dirigida ao público jovem se iniciou em 2003 com a publicação de *A cor das coisas findas* pela editora WS Editora. Entre 1994 e 2017 o escritor publicou 60 títulos, dos quais 34 são infantis e 17 são juvenis – o restante dos títulos inclui 3 adaptações, 4 coletâneas de contos, 1 antologia poética e 1 livro teórico sobre letramento literário.

Da sua estreia até hoje, o escritor acumulou várias premiações. Segundo a pesquisadora Alice Áurea Penteado Martha (2012), o primeiro reconhecimento do valor artístico de Caio Riter foi a premiação ao poema “Pão”, no Concurso Literário *Poemas no ônibus*, em Porto Alegre (MARTHA, 2012, p.170). A primeira premiação recebida pelo autor por narrativas juvenis foi em 2004, quando a obra *A cor das coisas findas* (2003) recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura em 2004 na categoria infanto-juvenil. De 2004 em diante o escritor recebeu o Primeiro prêmio Barco a Vapor em 2005, o Prêmio Açorianos de Literatura em 2006, também na categoria infantojuvenil, o Prêmio FNLIJ em 2007, na categoria juvenil, por *O rapaz que não era de Liverpool* (2006); duas vezes o Prêmio AGES na categoria juvenil em 2005 e 2006, por *Atrás da porta azul* (2004) e *Debaixo de mau tempo* (2005). Teve ainda cinco obras finalistas ao Prêmio Jabuti na categoria juvenil: *Meu pai não mora mais aqui* (2008), *A filha das sombras* (2011), *Vicente em palavras* (2012), *Apenas Tiago* (2014) e *Cecília que amava Fernando* (2016), em 2009, 2012, 2013, 2015 e 2017, respectivamente. Tem obras que receberam o selo Altamente Recomendável da FNLIJ: *O rapaz que não era de Liverpool* (2006), *Meu pai não mora mais aqui* (2008) e *Apenas Tiago* (2014), em 2007, 2009 e 2015, respectivamente. Além dessas obras, também foram premiadas ou foram finalistas de premiações: *Sete patinhos na Lagoa* (2012) recebeu o Prêmio FNLIJ na categoria infantil em 2013, recebeu o selo Altamente Recomendável em 2014 e foi finalista ao Prêmio Jabuti em 2014. Pela *Coleção Historinhas bem...*, recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura na categoria infantil em 2009 e com *Vento sobre a terra vermelha* (2012), chegou a finalista ao Prêmio Jabuti em 2013 na categoria Contos e crônicas.

Além das premiações recebidas, suas obras têm sido incorporadas a importantes catálogos internacionais de literatura infantil e juvenil e algumas delas foram selecionadas para a composição do PNBE, Programa Nacional Biblioteca da Escola, como é o caso das narrativas juvenis *Meu pai não mora mais aqui* (2008), para o PNBE



de 2008; *Viagens ao redor de Felipe* (2009), para o PNBE de 2011; e *O outro passo da dança* (2009), *Um na estrada* (2011), *A filha das sombras* (2011) e *Eu e o silêncio de meu pai* (2011), para o PNBE de 2012. Algumas narrativas infantis do escritor também foram selecionadas para o programa, é o caso de *Teiniaguá: a princesa moura encantada* (2006), para o PNBE de 2008 e *Pedro Noite* (2011) e *Sete patinhos na lagoa* (2012), para o PNBE de 2013.

Antes de apresentar a análise do *corpus* faz se necessário uma breve apresentação as obras e do critério de seleção, afim de alicerçar as considerações realizadas doravante. Conforme afirmado anteriormente, a produção literária de Caio Riter conta com aproximadamente 60 títulos publicados em gêneros variados e para todas as faixas etárias, a literatura juvenil do escritor já se desenvolve a mais de uma década com cerca de 19 títulos publicados. Para a composição do *corpus* deste trabalho foram selecionadas apenas as narrativas premiadas ou finalistas de importantes prêmios nacionais e/ou que foram selecionadas para compor o acervo do Plano Nacional de Bibliotecas Escolares (PNBE), ou seja, foram selecionadas aquelas que tiveram seu mérito reconhecido pela crítica especializada.

A fim de organizar a revisão da produção literária do escritor para jovens, procurou-se submeter as narrativas selecionadas à grade elaborada por João Luís C. T. Ceccantini (2000) na sua tese de doutorado. A tese de Ceccantini (2000) tem se revelado importante contribuição para o campo literário juvenil tanto pelo pioneirismo na proposta de investigação da especificidade literária quanto por constituir prático instrumento metodológico de pesquisa. Ao elaborar os 26 campos que compõem a grade e submeter as obras à análise exaustiva, Ceccantini estabelece uma metodologia precisa e própria para o campo juvenil, por isso a opção por analisar as narrativas segundo os critérios estabelecidos na tese se deu pela amplitude interpretativa e o olhar refinado que as categorias de análise elaboradas permitem.

Os 26 campos que compõem a proposta interpretativa de Ceccantini (2000) – obra; ano da primeira edição; ano da última edição; gênero; resumo da narrativa; organização da narrativa; final da narrativa; personagens principais; personagens secundárias; tempo histórico; duração da ação; espaço macro; espaço micro; voz; foco narrativo; linguagem; temática central; temas complementares; família; escola; ler, escrever literatura; capa e ilustrações; outros; comentário crítico; classificação; faixa escolar; prêmios recebidos – se mostram bastante férteis ao empreendimento proposto por este trabalho, pois neles se somam às categorias de análise narrativa outras que



possibilitam comentar a produção de Caio Riter segundo elementos que têm relações íntimas com a formação da literatura juvenil e que nela se manifestam de maneira própria.

Da produção literária juvenil foram selecionadas dez narrativas selecionadas para o *corpus* da pesquisa: *A cor das coisas findas*, 2003; *Debaixo de mau tempo*, 2005; *O rapaz que não era de Liverpool*, 2006; *Meu pai não mora mais aqui*, 2008; *O outro passo da dança*, 2009; *Atrás da Porta azul*, 2010; *Um na estrada*, 2011; *A filha das sombras*, 2011; *Eu e o silêncio de meu pai*, 2011; *Vicente em palavras*, 2012. Uma ressalva importante: para a seleção deste *corpus* foi necessário realizar a organização da literatura do escritor, separando as obras que se destinam ao público infantil daquelas que se dirigem ao público juvenil. Como algumas das narrativas foram publicadas sob o ambíguo rótulo de "literatura infantojuvenil" adotou-se o critério da extensão da narrativa para tal propósito. Deste modo, como convenção por certa crítica especializada, selecionou-se para a categoria juvenil as narrativas com extensão mínima de 80 páginas, outras obras com extensão menor foram inseridas na categoria infantil, por mais relativa e convencional que se possa considerar essa classificação.

Do universo de obras infantis e juvenis produzidos pelo escritor, as dez narrativas que compuseram o *corpus* indicaram livros com projetos gráficos bem elaborados em que se pode notar, em alguns casos, uma boa interação semântica entre imagem e texto. Contudo, também é preciso destacar que algumas obras incorporam no livro, em paratextos, explicações e proposições que têm um claro endereçamento de vendas para as escolas. Nesse sentido, as narrativas não escapam das pressões que o mercado impõe sobre o rentável sistema literário juvenil.

A extensão das obras varia entre 86 e 200 páginas, em uma média de 120 páginas por narrativa. A organização da estrutura das narrativas se apresenta variada, em cada obra analisada há um processo de construção e organização dos capítulos diferente. Nesse aspecto, o escritor demonstra o gosto por certo experimentalismo, ainda que não no sentido radical da expressão, mas no de valer-se de uma ampla pletora de possibilidades que a tradição literária consolidou. Além da variação na organização dos capítulos, há um apreço por combinar gêneros textuais/subgêneros literários. Em algumas obras se nota a presença simultânea do diário, do relato, de carta, de modo que o texto vai sendo construído segundo uma mescla de gêneros que se inter-relacionam.

Assim como há variação nos gêneros que compõem as narrativas, também há uma certa fragmentação da cronologia. Embora em várias narrativas a quebra da



cronologia aconteça de maneira pouco acentuada, principalmente se comparada às narrativas modernas da "literatura adulta", o recurso não deixa de se fazer presente. Nas narrativas mais psicologizantes é possível notar um certo movimento espiralar da memória dos protagonistas que vem a ressaltar seus dramas interiores. Outro fator de quebra da cronologia diz respeito à, já citada, presença de gêneros textuais diversos, que, por vezes, se associam a diferentes temporalidades, ainda que se possa inferir a organização dos fatos.

No que diz respeito aos fatos narrados, há prevalência de temáticas que tendem à formação como a busca pela identidade ou questões relativas à descoberta da sexualidade. Estes dois temas estão presentes na maioria das narrativas, seja de maneira central, seja de maneira secundária, de modo que os jovens protagonistas representados nas obras demonstram semelhanças com os protagonistas dos romances realistas. Em consonância com o conceito elaborado por Lukács, são essencialmente *heróis problemáticos* em tensão com a realidade; seus conflitos são, contudo, principalmente orientados para a problematização do lugar que ocupam na família e na sociedade.

O modo de narrar das obras analisadas explora certa presentificação do tempo histórico das narrativas em que há poucas referências temporais precisas, embora na maior parte dos casos se pode inferir que os enredos se passam em um tempo próximo ao da leitura, uma espécie de simulação de contemporaneidade que marca um processo de verossimilhança. Aliado a isso, está o fato de que a duração das narrativas é geralmente curta e marcada por períodos de fácil identificação para o jovem leitor: um dia de aula, um mês de férias, um trimestre escolar.

Tanto quanto o tempo, o espaço nas narrativas também tende à verossimilhança: as ações se desenvolvem em *casas, quartos, praças e escolas*, ou seja, espaços também facilmente reconhecíveis para grande parte dos leitores jovens de vida urbana. Chama a atenção a presença de espaços fechados nas narrativas psicológicas, que cumprem o papel de intensificar a intimidade da trama e o processo de reflexão pelo qual os jovens protagonistas passam.

Sobre os jovens protagonistas também se constatou um quase equilíbrio entre protagonistas masculinos e femininos. Ainda que nas narrativas predominem as personagens masculinas, a construção deste *masculino* tende a abalar o estereótipo machista. Nas obras analisadas, as personagens masculinas são elaboradas com razoável sensibilidade e muitas vezes contrastam com outras personagens que representam



formas de dominação patriarcal. Há o conflito com a figura do pai autoritário, do homem malandro, do macho bom esportista e mulherego.

As representações étnico-raciais e de grupos sociais, todavia, estão prejudicadas: a única protagonista negra observada nas dez narrativas é a jovem Alícia de *Atrás da porta azul* cuja referência à cor da pele aparece na sutil expressão “trazia a noite tatuada na pele” (RITER, 2010, p.9). Pela ausência de descrições, de modo que prevalecem os padrões, se pode inferir também que não há dentre os protagonistas a representação dos grupos sociais menos favorecidos – a maioria dos jovens é retratada em condição de classe média.

Outros elementos relevantes do modo de narrar dizem respeito aos tipos de narradores construídos pelo escritor: as narrativas analisadas demonstram dois tipos de vozes narrativas, monovocálicas e polifônicas. Nas monovocálicas predominam os narradores tradicionais, ao passo que nas narrativas polifônicas há um conjunto de vozes que constituem a trama, cada voz carregando uma visão própria de mundo, de tal modo que, concordando ou discordando, compõem juntas o todo da obra. A tendência psicologizante das narrativas estudadas, já apontada anteriormente, também tem reflexos sobre a focalização das ações que frequentemente se orienta para a subjetividade dos protagonistas. Predomina, portanto, a focalização interna das ações. Assim, faz-se bastante presente o recurso ao discurso indireto e ao discurso indireto livre, este último geralmente marcado em itálico nas narrativas, talvez como uma tentativa de facilitar a leitura.

No âmbito da linguagem, o registro narrativo busca uma contínua aproximação da linguagem cotidiana, de forma que as obras apresentem ainda, especificamente, expressões próprias da linguagem adolescente, mesmo que num uso moderado. Num esforço de captar o “dado contemporâneo”, o escritor traz para algumas das narrativas elementos como a linguagem utilizada para a comunicação por SMS.

A representação da família nas narrativas tende a desestabilizar a família tradicional, os protagonistas das narrativas frequentemente se encontram em um meio familiar dividido, que já não corresponde mais aos padrões de longa data estabelecidos. Em várias das narrativas o conflito do jovem protagonista se relaciona com a separação dos pais ou um novo modelo em que o pai está ausente. Nesses casos, a superação do conflito direciona-se à aceitação da nova organização familiar.

A escola também é bastante frequente nas narrativas do escritor, representando, em um primeiro plano, um lugar em que se pode realizar fácil identificação entre o



jovem leitor e a obra, no sentido de que personagem e leitor compartilham da experiência escolar. Entretanto, por diversas vezes, emerge nas narrativas um ou outro elemento didático/escolar, que representam, em algum grau, um entrave para uma valoração estética plena das narrativas. Em algumas obras, por exemplo, a narração é interrompida para a inserção de uma explicação conteudista, sobre orações coordenadas, crase, movimentos culturais...

A leitura, escritura e literatura, têm na maior parte das narrativas analisadas conotação bastante positiva. Escritura e leitura em algumas das narrativas estão associadas à ideia de superação dos conflitos interiores. A representação da literatura, por sua vez, ocupa lugar de destaque, fazendo-se presente em todas as narrativas e revelando uma necessidade de legitimação da literatura juvenil, ainda hoje tida por alguns como "inferior".

Para concluir este panorama sobre a obra de Caio Riter, pode-se afirmar que as obras do escritor variam na forma e na organização das narrativas, que tendem a um processo suave de fragmentação. Apesar de se poder localizar, de modo geral, a espinha dorsal das narrativas, a cronologia das ações apresenta movimentos não necessariamente tradicionais. Há o predomínio de narrativas psicologizantes, cujos principais interesses recaem sobre a questão da busca pela identidade e do amadurecimento sentimental e sexual. Há certo grau de experimentação no que diz respeito à presença de narrativas polifônicas. A representação da família dá-se preponderantemente segundo um modelo emancipatório e a família tradicional é flagrada em meio a um processo de mudança, em que se desfazem as relações como eram outrora. Ainda assim, um certo tom de apologia a instituições como a *família* e a *escola*, representadas com conotação marcadamente positiva, além da presença de um ou outro elemento de didatismo, prejudicam a autonomia do projeto literário do escritor. Por vezes, inserem-se num mesmo diapasão de suave proselitismo as representações da *literatura*, *leitura* e *escrita*, associadas ao universo dos protagonistas, assim como algumas intertextualidades abertamente estabelecidas.

Por fim, pode-se afirmar que o traço principal presente nas narrativas de Caio Riter é a escrita psicologizante que trata, principalmente, de jovens protagonistas que procuram seu lugar no mundo. Como revelado em entrevista, mais do que pela aventura o escritor manifesta um interesse especial pela subjetividade de seus heróis. Esse fato pode ser constatado em qualquer uma das narrativas analisadas. Até mesmo numa *narrativa de mistério*, como *A cor das coisas findas*, questões como o amadurecimento



sentimental e a descoberta do amor não passam em branco, nos trechos de diário em que a protagonista expressa seus sentimentos íntimos.

A herança deixada pelo *Bildungsroman* parece ser aquela mais presente na escritura do autor. Seus "heróis", na maior parte, são problemáticos e frequentemente enfrentam conflitos pessoais que correspondem à busca da identidade. As narrativas representam, assim, uma experiência de formação em que, cada personagem, a seu modo, se desenvolve psicologicamente e socialmente – os protagonistas lidam com seus sentimentos pessoais e seu lugar na família; nos espaços em que vivem; e também começam a amadurecer amorosa e sexualmente. Nesse sentido, o percurso realizado é o de uma preparação para a vida, que ainda está por vir.

REFERÊNCIAS

- CECCANTINI, João Luís. *Uma estética de formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978 – 1997)*. 2000. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis. 2000
- CECCANTINI, João Luís. *Vida e paixão de Pandonar, o cruel* de João Ubaldo Ribeiro: um estudo de produção e recepção. 1993. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 1993.
- CRUVINEL, Larissa W. F. Cruvinel. *Narrativas juvenis brasileiras: em busca da especificidade do gênero*. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.
- MARTHA, A. A. P.. *A Literatura infantil e juvenil: produção brasileira contemporânea*. Letras de Hoje, v. 2, p. 17-35, 2008
- MARTHA, A. A. P.. *Alice ainda mora aqui: narrativa juvenil contemporânea*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 36, p. 31-44, 2010.
- MARTHA, A. A. P.. *Narrativas de língua portuguesa: temas de fronteira para crianças e jovens*. In: II Simpósio mundial de língua portuguesa, 2010, Évora. Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas. Évora: Universidade de Évora, 2009. v. 1. p. 01-22.
- MARTHA, A. A. P.. *Temas e formas da narrativa juvenil brasileira contemporânea*. In: XIII Simpósio Nacional de Letras e Linguística /III Simpósio Internacional de Letras e Linguística /Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2011, Uberlândia. Anais do SI/LEL/Simpósio Nacional de Letras e Linguística. Uberlândia: EDUFU, 2011. v. 2. p. 1-9.
- MARTHA, Alice Áurea Penteadó. *Diários de Jovens: confissões e ficção*. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (orgs). *Narrativas juvenis: geração 2000*. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, p.161-182.
- RITER, Caio. *A cor das coisas findas*. Porto Alegre: WS Editora, 2003.
- RITER, Caio. *Debaixo de mau tempo*. 1. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- RITER, Caio. *O rapaz que não era de Liverpool*. 1. ed. São Paulo: SM Editora, 2006.
- RITER, Caio. *Meu pai não mora mais aqui*. São Paulo: Biruta, 2008.



- RITER, Caio. *O outro passo da dança*. Porto Alegre: Artes e Ofícios 2009.
- RITER, Caio. *Atrás da Porta azul*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.
- RITER, Caio. *Um na estrada*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.
- RITER, Caio. *A filha das sombras*. Porto Alegre: Edelbra 2011.
- RITER, Caio. *Eu e o silêncio de meu pai*. São Paulo: Biruta, 2011.
- RITER, Caio. *Vicente em palavras*. Belo Horizonte: Editora Lê, 2012.