XIII SEL
SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS

"Literatura Comparada e Estudos Culturais: Intersecções"

II Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade
II Simpósio Memória e Representação Literária

ANAIS

UNESP – Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras de Assis
18 a 20 de outubro de 2016

XIII SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS
"Literatura Comparada e Estudos Culturais: Intersecções"
II Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade
II Simpósio Memória e Representação Literária
FCL-Assis/UNESP - 18 a 20 de outubro de 2016

Organização:
Antônio Roberto Esteves
Brigitte Monique Hervot
Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade
César Palma dos Santos
Cleide Antônia Rapucci
Francisco Cláudio Alves Marques
Kátia Rodrigues Mello Miranda
Maira Angélica Pandolfi
Márcio Roberto Pereira
Maria de Fátima A. de Oliveira Marcari
Norma Domingos
Rosane Gazolla Alves Feitosa

XIII SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS
"Literatura Comparada e Estudos Culturais: Intersecções"
II Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade
II Simpósio Memória e Representação Literária

Assis
UNESP – Campus de Assis
2016

XIII SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS
"Literatura Comparada e Estudos Culturais: Intersecções"
II Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade
II Simpósio Memória e Representação Literária
FCL-Assis/UNESP - 18 a 20 de outubro de 2016
ISSN:

ANAIS

Apoio
Seção Técnica de Apoio a Eventos, Pesquisa e Extensão (STAEPE)
Instituto de Estudos Vernáculos "Antonio Soares Amora" (IEVASA)

Patrocínio
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
Pró-Reitoria de Pesquisa – UNESP
Pró-Reitoria de Pós-Graduação – UNESP

Realização
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)
Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PROPG)
Faculdade de Ciências e Letras de Assis
Programa de Pós-Graduação em Letras
Departamento de Literatura
Departamento de Letras Modernas
Instituto de Estudos Vernáculos "Antonio Soares Amora" (IEVASA)

Assis
2017

ISSN:

UNESP
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Reitor: Dr. Sandro Roberto Valentini
Vice-reitor: Dr. Sergio Roberto Nobre
Gestão 2017-2021

Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Assis
Diretora: Drª. Andrea Lucia Dorini de Oliveira Carvalho Rossi
Vice-diretora: Drª. Catia Inês Negrão Berlini de Andrade
Gestão 2015-2019

Departamento de Literatura
Chefe: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos
Vice-chefe: Drª. Sandra Aparecida Ferreira
Departamento de Letras Modernas
Chefe: Drª. Cleide Antonia Rapucci
Vice-chefe: Drª. Kelly Cristiane Henschel Pobbe de Carvalho

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Coordenador: Dr. Benedito Antunes
Vice-coordenadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

ORGANIZAÇÃO

Ana Carolina Menocci
Aline Cristina Maziero
Francisco Cláudio Alves Marques
Gabriela Kvacek Betella
Marcela Zupa da Silva
Raquel Cristina Ribeiro Pedroso
Gustavo Henrique Alves de Lima

Conselho Editorial

Sílvia Maria Azevedo (Presidente)
Karin Adriane H. Pobbe Ramos (Vice-presidente)
Álvaro Santos Simões Junior
André Figueiredo Rodrigues
Carlos Camargo Alberts
Carlos Eduardo Mendes Moraes
Cleide Antonia Rapucci
Danilo Saretta Veríssimo
Gustavo Henrique Dionísio
José Luis Bendicho Beired
Lúcia Helena Oliveira Silva
Márcio Roberto Pereira
Maria Luiza Carpi Semeghini
Matheus Nogueira Schwartzmann
Miriam Mendonça M. Andrade
Paulo César Gonçalves
Ronaldo Cardoso Alves
Vânia Aparecida Marques Favato

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 Cézar (UFRGS)

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

S471a Seminário de Estudos Literários: Literatura Comparada e Estudos Culturais: Intersecções, 13, Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade, 2, e Simpósio Memória e Representação Literária, 2 (2016:Assis, SP).
Anais do 13º Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade, 2º Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade e 2º Simpósio Memória e Representação Literária, Assis, SP, 18 a 20 de outubro de 2016 /organização Antonio Roberto Esteves et al. Assis: UNESP- Campus de Assis, 2018.
469 p. : il.

Vários autores
ISBN: **978-85-66060-26-3**

1. Literatura. I. Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade, 2. II . Simpósio Memória e Representação Literária, 2. III. Esteves, Antonio Roberto. IV. Título.

CDD 800

ISSN:

ISSN:

Página para a Comissão de Publicações e ficha catalográfica

ISSN:

Comissão organizadora do evento

Antônio Roberto Esteves
Brigitte Monique Hervot
Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade
César Palma dos Santos
Cleide Antônia Rapucci
Francisco Cláudio Alves Marques
Kátia Rodrigues Mello Miranda
Maira Angélica Pandolfi
Márcio Roberto Pereira
Maria de Fátima A. de Oliveira Marcari
Norma Domingos
Rosane Gazolla Alves Feitosa

Comissão científica do evento

Adriana Silene Vieira
Alexandra Santos Pinheiro
Altamir Botoso
Antônio Roberto Esteves
Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade
César Palma dos Santos
Cláudia Maria Ceneviva Nigro
Cleide Antonia Rapucci
Divanize Carbonieri
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
Fernanda Aparecida Ribeiro
Francisco Cláudio Alves Marques
Gabriela Kvacek Betella
Gilmei Francisco Fleck
Guacira Marcondes Machado
Heloisa Helou Doca
Isis Milreu
Leonardo Tonus
Linda Catarina Gualda
Maira Angélica Pandolfi
Márcia Eliza Pires
Márcio Antonio de Souza Maciel
Márcio Matiassi Cantarin
Marcio Roberto Pereira
Maria Celeste Tommasello Ramos
Maria de Fátima A. O. Marcari
Marisa Martins Gama Khalil
Norma Domingos
Patrícia Aparecida Gonçalves de Faria
Sérgio Fabiano Annibal
Thiago Alves Valente
Valdemar Siqueira Filho
Wagner Santos Araújo
Weslei Roberto Cândido

Secretárias:
Juliana Porto
Monique Gabriela Botelho Ireno

ISSN:

ISSN:

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 14

Adriana MARCON 16
As imagens do "eu" e do "outro" em *O papagaio e o doutor*, de Betty Milan

Alceni Elias LANGNER 27
Lope de Aguirre: um perfil demonizado construído a partir das crônicas de 1559-1561

Ana Carolina MENOCCI 41
Leopardi, "monstruoso e sublime"

Angélica Catiane da Silva de FREITAS 50
Cartas no tempo: um percurso pelos romances *Os Sofrimentos do Jovem Werther* e *Carta a D. História de um Amor*

Augusto Moretti de BARROS.....63
A captura da imagem como intervenção sobre a realidade: uma leitura de *Las Babas del Diablo*, de Cortázar e *Blow-up*, de Antonioni

Beatrice UBER 73
O olhar feminino na colonização da Nova França, por Jeanne Chatel em *The King´s Daughter* (2011)

Caroline FERRETI …….....84
Literatura como representação social em *O rapaz do metrô: poemas para jovens divididos em oito chacinas ou capítulos*, de Sérgio Capparelli

Cecília Barchi DOMINGUES
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro FERREIRA.....96

O *bullying* entre as crianças: análise e recepção da obra *Orelhas de Mariposa*, de Luisa Aguilar

César Palma dos SANTOS 110
A mediação da biblioteca na literatura de viagem: o exemplo em *Nostra Signora del Mar Dolce*, de Gemma Ferruggia

Cíntia Roberto MARSON 121
Literatura e Psicologia: *O abraço*, de Lygia Bojunga, e *A mulher que matou os peixes*, de Clarice Lispector

Clauber CRUZ 129
*Cartas D´ África e Alguma Poesia: "*Entre as margens do Atlântico"

Eduardo Souza PONCE 142
Realismo animista e representação da identidade negra em *Histórias de leves enganos e parecenças,* de Conceição Evaristo

Elaine Aparecida LIMA 154
Viagem: um romancista brasileiro em países comunistas

Elisandra de Souza PEDRO 163
Aporias da fidelidade: a adaptação cinematográfica de *O Tambor* de Günter Grass

Eloiza Fernanda MARANI
Kelcilene Grácia RODRIGUES 171
Claudia Roquette-Pinto: manifestações poéticas através de entrevistas

Flávio Adriano NANTES.....181
O cinema nacional como dichavador do gênero e da heteronormalização dos corpos

Gerson Luis MACIEL.....192

A mediação do cinema no letramento literário

Gilmei Francisco FLECK 199
Leituras ficcionais do passado: entre a tradição e o desconstrutivismo – o romance histórico contemporâneo de mediação

Gracy Kely Nonato RUIZ
Wagner Corsino ENEDINO ……..210
A configuração da personagem feminina em *Stand by me*, de Mário Bortolotto

Graziele VALIM 222
As (in)variantes do discurso feminino em *Exortação aos Crocodilos*, de António Lobo Antunes

Guilherme Augusto Louzada Ferreira de MORAIS 236
O retorno do herói clássico na personagem Katniss Everdeen, de *Jogos Vorazes*

Isabella GARCIA
Joy Nascimento AFONSO 249
Uma análise comparativa do duplo social em *E depois*, de Sôseki Natsume e *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis

Josué Ferreira de OLIVEIRA JR.
Paulo Nolasco dos SANTOS 258
Os seringais amazonenses sob a ótica do escritor luso-brasileiro Ferreira de Castro

Juliana Garcia de Mendonça HANKE
Silvana CAMILO
Vanessa dos SANTOS 269
A (des)construção das identidades em *As pedras não morrem*

Ligia Carolina Franciscati da SILVA 281

Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa: a face de Edgar Allan Poe na contemporaneidade.

Linda Catarina GUALDA 290
América *versus* Europa: o conflito de culturas nas relações de gênero em *Daisy Miller*

Linda Catarina GUALDA 299
O arquétipo da rainha em Lady Macbeth: a sexualidade, a destrutividade, e a pulsão de morte

Luiz Eduardo Rodrigues AMARO 312
Reflexões sobre as relações entre a literatura e o cinema: diálogo entre *Os lusíadas* (Camões) e *Non ou a vã glória de mandar* (Manoel de Oliveira)

Marina João Bernardes de OLIVEIRA 321
As aventuras de Dick Peter: o resgate do primeiro detective brasileiro em série

Norma DOMINGOS 331
Uma narrativa às avessas: *Lignes de faille*, de Nancy Huston

Patricia Aparecida Gonçalves de FARIA 340
Conversazione in Sicilia: revisitando um passado quase esquecido

Pedro Henrique GRAZIANO 348
A figura do herói problemático no romance de Alessandro Baricco

Rafaela Machado LONGO
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro FERREIRA 360
O discurso de resistência na produção literária de autoria feminina: análise da obra *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus

Rita de Cássia Lamino de Araújo RODRIGUES 373
As diferentes formas de representação feminina na poesia de Florbela Espanca

Rosilene Ap. Martins dos SANTOS
Maira Angélica PANDOLFI 385
O mito da mulher fatal no romance criminal de Clara Asunción García

Simone Donegá MARQUES 397
Partir ou ficar: um estudo do dilema cabo-verdiano em *Chuva Braba*, de Manuel Lopes

Uiara Cristina de Andrade RUIZ
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro FERREIRA 407
Literatura juvenil de temática africana no PNBE: análise da obra *A tatuagem – reconto do povo luo,* de Rogério Andrade Barbosa (2012)

Vanessa BERTACINI 419
A desintegração do sujeito feminino em *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath

Vitória Maria Manarin de OLIVEIRA
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro FERREIRA 427
Literatura e formação do pequeno leitor: dialogia entre *O mundo no black power de Tayó*, de Kiusam de Oliveira, e "Rapunzel", de Neil Philip

Wagner Corsino ENEDINO 441
O teatro de um tempo mau: a configuração da subalternidade e do gênero feminino na cena contemporânea brasileira

Wagner de SOUZA.....455
Entre heróis e bandidos: *A legião negra*

ISSN:

APRESENTAÇÃO

Criado em 1991, o SEL – Seminário de Estudos Literários, é um evento bianual promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" com o objetivo de propiciar aos pesquisadores e, principalmente, aos discentes do programa de formação complementar, atualização bibliográfica e teórico-metodológica através do contato com renomados especialistas da área. Em suas edições anteriores, o SEL contou com a presença de pesquisadores importantes como, por exemplo, Heloísa Buarque de Holanda, Óscar Lopes, Antônio Soares Amora, Antonio Dimas, João Luís Lafetá, João Alexandre Barbosa, Tânia Franco Carvalhal, Affonso Romano de Sant'Anna, Haroldo de Campos e Marlyse Meyer.

Em sua décima-terceira edição, realizada entre os dias 18 e 20 de outubro de 2016, o SEL colocou em discussão diversas intersecções da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais, com a finalidade de proporcionar a todos os participantes, principalmente aos alunos dos cursos de Mestrado e Doutorado, reflexão teórica e metodológica sobre tais intersecções, cada vez mais comuns na sociedade contemporânea, através das diferentes manifestações artísticas e culturais. Além dos objetivos já destacados, o encontro teve como um dos seus focos centrais fomentar a troca de experiências de docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Letras com pesquisadores de outras instituições de ensino superior e de centros de pesquisa nacionais e estrangeiros.

Esta edição do evento contribuiu consideravelmente para o fortalecimento da linha de pesquisa Literatura Comparada e Estudos Culturais, em conjunto com os Grupos de Pesquisa "Narrativas Estrangeiras Modernas", vinculado ao Departamento de Letras Modernas, e "Memória e Representação Literária", do Departamento de Literatura. Tal associação, mais que uma otimização de esforços e recursos, acabou por sinalizar em direção de algumas das facetas resultantes do processo de constante intersecção entre as diversas manifestações literárias, artísticas e culturais, especialmente aquelas de algum modo associadas às diferentes formas do discurso literário. Como ficou registrado na programação geral, o XIII SEL contou

ISSN:

com a presença de pesquisadores internacionais, vinculados a universidades estrangeiras (Universidade Nova de Lisboa, Università degli Studi Roma Tre, Université Sorbonne – Paris IV, Università di Genova, Universidad del Salvador e CONICET argentino) e pesquisadores de várias regiões brasileiras.

Estes Anais reúnem um conjunto de textos completos que foram apresentados nas sessões de comunicações do evento, tendo sido enviados posteriormente para publicação, após minuciosa revisão. A Comissão organizadora ressalta que, embora tenha efetuado uma revisão detalhada, o conteúdo de cada texto é de inteira responsabilidade de cada colaborador.

Os Organizadores

ISSN:

As imagens do "eu" e do "outro" em *O papagaio e o doutor*, de Betty Milan

MARCON, Adriana (UNESP – FCL/Assis).

RESUMO: Este artigo traz uma leitura analítica da obra *O papagaio e o doutor* (1991) de Betty Milan, escritora e psicanalista brasileira, pela perspectiva da imagologia literária. O objeto deste estudo são as imagens de países criadas e veiculadas pela literatura. Antes de tornar-se escritora, Milan especializou-se em psicanálise na França com o renomado psicanalista Jacques Lacan. Tal vivência inspirou à escrita da obra mencionada que narra a saga da imigração libanesa no Brasil e o encontro da protagonista com um doutor, provavelmente, inspirado em Lacan. *O papagaio e o doutor* possui aspectos que dão suporte à análise imagológica, pois a matéria narrada propaga representações de culturas distintas: francesa, açuana e árabe. Apesar da variedade temática e da sua complexidade, o foco narrativo está na busca da identidade de Seriema, personagem principal. Ela começa a sua busca pelo outro lado do mundo (França), pelo mundo do outro que para uma originária de Açu (país imaginário da América) significa a Paris intelectual e dominadora. Em meio a uma França mítica e majestosa, aos doutores da Sorbonne, ao ilustre analista e ao reencontro com seus antepassados, Seriema irá se perder para se encontrar, a si e aos seus. A partir deste contexto constroem-se os inúmeros imagotipos da obra, os quais objetivam levar o leitor a refletir, dentre outras nuances, sobre o drama da imigração, aculturação, perda de identidade que implica cada partida, como também a riqueza da nova mestiçagem.
PALAVRAS-CHAVE: literatura comparada; imagologia; Betty Milan; *O papagaio e o doutor*.

ABSTRACT: This paper analyzes the work *O papagaio e o doutor* (1991) written by Betty Milan, a Brazilian writer and psychoanalyst, through the perspective of the literary imagology. It aims to show the images of countries created and disseminated by literature. Before becoming a writer, Milan specialized in psychoanalysis with the renowned psychoanalyst Jacques Lacan. Maybe, this fact had inspired the writing of the work mentioned. The narrative shows the saga of the lebanese immigration in Brazil and the meeting of the main character, Seriema, with a Doctor, probably inspired by Lacan. *O papagaio e o doutor* has aspects that supports the imagological analysis, since it propagates representations of diferent cultures: French, "Açuana" and Arab. Despite of the variety of themes, the focus is on the Seriema's identity search. She's from "Açu" (imaginary country of America) and begins her quest on the other side of the world (France), in the intellectual and dominating Paris. In a mythical and majestic place, among the doctors of Sorbonne, the distinguished analyst and the "meeting" with her ancestors, Seriema will lose herself to find herself. From this context, several images will be built during the narrative to make the readers reflect about the immigration, acculturation, loss of identity and the wealth of the new miscegenation.
KEYWORDS: Comparative literature; Imagology; Betty Milan; *O papagaio e o doutor*.

ISSN:

INTRODUÇÃO

O termo literatura comparada, costumeiramente empregado no singular, é compreendido em sua multiplicidade, uma vez que designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. Devido à ação múltipla que a expressão engloba, pode-se dizer que tal área pertence a um vasto campo de atuação. Segundo Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (2004, p. 33-75), foi no final do século XVIII e começo do XIX que se torna maior o interesse por outros povos e é nessa época que surge o termo literatura comparada. Tania Franco Carvalhal (2010, p. 8) acrescenta ainda que seu surgimento está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais.

Embora empregada em toda Europa, é na França que a literatura comparada irá se firmar. O rápido desenvolvimento do comparativismo literário no território francês foi favorecido pela ruptura com as concepções estáticas e com os juízos de valores reputados intemporais e intocáveis, preconizados pelo historicismo dominante. Assim, tal difusão coincide com o abandono do predomínio do chamado "gosto clássico" e a integração dos ideais cosmopolitas vigentes. Após mais de dois séculos de estudos sobre o tema, a literatura comparada volta-se, atualmente, para os estudos de imagologia, de casos fronteiriços e de relações literárias.

A imagologia é uma área de pesquisa que estuda as imagens veiculadas por países distintos, além de apresentar um verdadeiro entrecruzamento de vários campos do saber, sobretudo o da literatura. Um de seus intuitos é promover o aumento da tolerância entre os povos, pois o que antigamente era considerado agressivo e inviável, hoje pode passar a ser visto como diferença cultural. Em meio a isso, mas agora partindo para um enfoque específico, a imagologia literária investiga, dentro da literatura, o conhecimento das imagens, isto é, das projeções que um país possui de outro país. Ainda hoje, tal área está situada dentro do campo ocupado pela literatura comparada, embora Hugo Dyserinck defenda que a imagologia dispõe de todos os pré-requisitos para ser considerada uma ciência autônoma, uma vez que possui um objeto de estudo próprio e preciso (imagens de países criadas e difundidas pela literatura) e campo de trabalho bem definido. (cf. SOUSA, 2004, p. 22-23).

ISSN:

Atualmente, a teoria de Dyserinck é considerada um divisor de águas nesta área, pois para ele a imagologia não tem como papel descobrir novos perfis de uma identidade nacional, como havia sido preconizado anteriormente, nem perguntar pelos caracteres nacionais. O objetivo fundamental é alcançar e analisar as configurações das imagens de países presentes na literatura, o modo como elas se estruturam, assim como estudar o seu desenvolvimento e sua repercussão. Ademais, tem por finalidade contribuir para o esclarecimento do papel que tais imagens literárias desempenham no encontro de culturas (*ib*, p. 65-75).

BUSCA DA IDENTIDADE A PARTIR DA ALTERIDADE

Em O *papagaio e o doutor*, romance escrito por Betty Milan, autora e psicanalista brasileira, podem ser encontrados vários aspectos que dão suporte a análise imagológica, uma vez que a matéria narrada propaga imagens de países e culturas distintas. A estadia da autora na França e a especialização em psicanálise com Jacques Lacan, provavelmente, inspiraram a produção da referida obra, pois, Paris torna-se não somente a cidade da formação em psicanálise, como também o exílio voluntário da escritora. O aprendizado da cultura francesa desperta um interesse novo pela sua própria cultura e o contato com o mestre do divã a ensina a não imitar o mesmo e a valorizar a sua própria singularidade.

Mesmo com a presença de matizes autobiográficos, não se pode classificar *O papagaio e o doutor* como uma autobiografia propriamente dita, pois não há relação de identidade entre autor/narrador/personagem. Já o romance, contrariamente à autobiografia, é um espaço imaginário em que estes últimos só coincidem pela vontade do autor. Dessa forma, observa-se na narrativa dados que indiciam uma possível relação entre a autora e a personagem principal (Seriema). Além do mais, não faz sentido hoje querer saber se esta narrativa pertence a outro gênero literário – romance ou autobiografia. Segundo Michèle Sarde no posfácio da segunda edição de *O papagaio e o doutor*, basta que se classifique o livro de Betty Milan no gênero pós-moderno.

> Ora, o livro de Betty Milan trata justamente de América e de doutores sobornícolas, como de muitos outros assuntos, pessoais e coletivos, locais e universais. Trata também de personagens, no sentido mais tradicional do termo, desde os protagonistas, que são Seriema e o Doutor, até a assembléia de ancestrais libaneses, "turcos" de Açu, que invadem progressivamente o divã do Doutor para transformá-lo em tapete voador, conforme a tradição tão

ISSN:

> conhecida do realismo mágico latino-americano. Trata-se, em suma, de uma história no sentido amplo de fábula, mito, conto, saga e aventura intimista. Ou seja, de ficção na sua forma mais moderna desde o século XIX: romance. (SARDE *apud* MILAN, 1998, p. 194).

Apesar da abundância de temas e de sua complexidade, a narrativa de *O papagaio e o doutor* está centrada numa única proposição: a busca da identidade de Seriema. As sessões de análise com Dr. Xan, um brilhante psicanalista francês, é o meio escolhido pela protagonista para solucionar esse enigma, além de ser a via principal que permitirá com que a mesma busque nas raízes de seus antepassados, os imigrantes libaneses, o suporte para decodificar este questionamento de cunho existencialista. Assim, Seriema começa a sua busca pelo outro lado do mundo, pelo mundo do outro que para uma originária de Açu, país imaginário da América, significa a Paris intelectual e dominadora.

O reencontro com os ancestrais e as viagens entre Europa e América fará com que Seriema sonhe com seu país natal, despertando um interesse novo pela sua própria cultura, pela sua origem. A cura analítica constitui a alavanca narrativa do relato, pois o fato da autora ser analista contribui para a evolução precisa da análise no romance e também é um recurso narrativo que permite dar a informação necessária à inteligibilidade da cadeia de acontecimentos e das etapas da busca de identidade.

> Hora e vez de dizer quem era. Possível? Uma história americana da imigração Senhor Doutor, uma açuana que não o é para os do Cedro e tampouco para os de Açu, entre estes aliás é uma "turca", um ser inviável, senhor Doutor, no próprio país, à procura de outro onde seja reconhecida. (MILAN, 1991, p. 48).

O fragmento acima ilustra o conflito interior da personagem em relação à sua origem, bem como mostra uma visão "negativa" que os açuanos têm dos libaneses, o que remete ao estranhamento em relação a uma cultura diferenciada. Em meio a oposições de ordem social, moral e espiritual, Seriema tenta a partir do espelhamento no outro, desconstruir heteroimagens para encontrar a si mesma.

> - O que mais? Pergunta o Doutor.
> - Minha irmã sou eu mesma. Milena... eu nela vivi me olhando, como Narciso no espelho d'aguá. Morta... Por quê? [...]
> Sonhando com Milena morta eu havia obedecido, perdendo a outra em que narcisicamente me espelhava e não me via. Sem o mesmo rosto eu não era

ISSN:

> eu, sem a crença no espelhamento. O espelho nas mãos partido como nas da tia. (*ib*, p.114).

Essa passagem, na qual Seriema relata ao Doutor um sonho que teve com sua irmã, é apenas uma dentre inúmeras outras em que se observa a metáfora do espelho; a recorrência de um campo lexical que remete para ações relacionadas ao "olhar"; além de apontar para a lenda de Narciso, registrada nas *Metamorfoses* de Ovídio e que representaria, segundo os filósofos neoplatônicos, a situação do homem que, desconhecendo o fato de que a beleza existe dentro de si, a procura fora, nas coisas externas, em vão. (cf. SOUSA, 2004, p. 105-146)

O discurso do espelho na obra entende-se como uma tentativa de pensar a simultaneidade, de relativa autonomia, e a dependência, em relação à origem, ilustrando a inutilidade de buscar no exterior algo que está intrinsecamente ligado ao interior, como também o destino do homem de projetar o que está dentro de si para fora, sem se encontrar nunca. Aliás, o que se pode notar, como já apontou Sousa (2004, p. 21-32) em *O que é imagologia?* é que a desconstrução feita pela narradora-personagem conduz não só a uma maior compreensão da cultura da autora criadora e emissora das imagens relatadas, como também a uma reflexão mais profunda sobre a identidade cultural do país, cuja imagem e ou imagens se estuda, já que a formação de heteroimagens está ligada à projeção de autoimagens.

A partir desse contexto, o próximo tópico irá tratar do encontro de culturas distintas na obra de Milan (árabe, açuana, que como se verificará mais adiante pode ser entendido como a cultura brasileira e a francesa), além de mostrar alguns dos imagotipos verificados na narrativa com o intuito de mostrar a desconstrução que Seriema faz dessas representações para encontrar a ideologia latente na imagem que ela constrói de si.

IMAGENS EM MOVIMENTO: AMÉRICA, EUROPA, ÁSIA E OUTRAS REPRESENTAÇÕES

A imagologia literária, como já mencionado, corresponde ao estudo das imagens que uma determinada nação faz de outra e de como isso se inscreve na literatura. É, possivelmente, uma das práticas comparatistas mais antigas e ainda hoje frequentes e que incorpora recursos teórico-críticos atuais, como noções de recepção literária e da teoria da tradução, reencontrando sua identidade transdisciplinar. (CARVALHAL *apud* SOUSA, 2004,

ISSN:

p. 09). O papel da estética da recepção no processo da pesquisa imagológica é de suma importância, pois para a realização deste tipo de análise é necessário o conhecimento de outros saberes, que podem auxiliar na localização de fatores culturais relevantes.

Valendo-se de tais aspectos, a presente leitura levará em consideração algumas sugestões do método de investigação dos estudos imagológicos proposto por Sousa (2004, p. 22-23): primeiramente será feito o recorte, seguido da análise de trechos que veiculam imagens de um país; após esta etapa, será feita a interpretação das relações dessas imagens com outras dentro da obra.

A narrativa de *O papagaio e o doutor* encontra-se formalmente dividida em três partes: parte I (MILAN, 1991, p. 09-35), parte II (*ib*, p. 39-74) e parte III "Périplo" (*ib.id*, p. 77-193). Na primeira delas, destacam-se dados que estão relacionadas com a "viagem física" da personagem, ou seja, o deslocamento de Seriema até a Europa. Já as outras duas partes estão voltadas para a sua "viagem psicológica", que implica as sessões de análise da personagem, permeadas de sonhos e devaneios e que de uma forma ou de outra, sempre retornam ao passado, à sua origem.

Além disso, o conteúdo narrativo possui fragmentações, sugerindo três possíveis planos que se inter-relacionam durante a tessitura do romance. A narrativa primeira está centrada na narração dos episódios da vida da personagem e nos poucos diálogos estabelecidos com o Doutor Xan. No segundo deles, enquadram-se os devaneios de Seriema durante as sessões de análise. Este processo de associação livre da protagonista pode ser observado na fragmentariedade e na imprecisão do seu discurso, que irá refletir também na composição formal da obra, mais precisamente na pontuação incerta e não convencional e no entrecruzar genológico entre prosa e o que parece ser poesia. Por último, há várias interrogações "soltas" e sem respostas durante a narrativa, questões estas que parecem estar arraigadas no inconsciente da "analisanda" (*ib.id*, p. 22) e que têm o intuito de inserir o leitor neste processo, aproximando-o da história, dos conflitos e da busca de identidade da mesma.

Partindo para o levantamento das imagens, a respectiva análise começará com a seleção de um trecho que registra o imagotipo francês, uma vez que a cidade de Paris fará com que Seriema sonhe com seu país natal, despertando na mesma um olhar novo sobre sua cultura, sobre suas origens e o mais importante, sobre si mesma.

ISSN:

> No centro do centro de França o restaurante. Só de espelhos era o do meu sonho e Étoile ele se chamava. Maître de smoking e cardápio cor-de-rosa. Mas tal peixe assoprado como seria? Um sopro divino? A carpa semiluto estaria semiviva? Diferença entre batatas marquesa e duquesa? Tartaruga assada e até mesmo crista de galo... Isso sem contar a quantidade de vísceras propostas.
> - A senhorita deseja?
> A senhorita ali estava muda, impedida pela ignorância de desejar o que quer que fosse.
> - Acaso quereria...
> - Queijo, respondi de sopetão para me livrar, antes me ver às voltas com duas enormes bandejas, a variedade toda de queijos para que eu, desconhecendo o nome e o gosto de cada espécie, escolhesse!
> - Quais? Insistia agora o garçom, sem perceber o incômodo, e foi então sua voz ressoando e a clientela se voltando para olhar, eu que subitamente despertei assustada.
> O bom queijo lá de casa... parceiro fiel da goiabada...Romeu e Julieta para segurar na mão e abocanhar sem medo. (*ib.id*, p. 101).

O excerto acima mostra a imagem de uma França mítica, dos duques e duquesas, de uma França luxuosa. Imagotipos desse tipo são recorrentes na visão que os americanos têm da Europa, pois muitos consideram certos países europeus como o padrão de elegância e desenvolvimento. Tal superioridade é verificada na escolha do campo lexical que está sempre voltado para o requinte, como se nota nos vocábulos: *étoile*, que significa estrela, astro, como também se refere a uma ostentosa linha de restaurantes na França; na figura do *maître* (mestre, chefe, dono) de smoking; no emprego dos qualificadores "divino" para designar o tipo de peixe e "marquesa" e "duquesa" para designar as batatas; na enorme variedade de queijos e finalmente, na comida exótica, "tartaruga assada" e "crista de galo", que exatamente por serem pratos distintos e difíceis de encontrar, se pressupõe que sejam caros. Em contrapartida fica implícito a inferioridade e a "ignorância" dos americanos, que pertencem ao mundo subdesenvolvido, a uma realidade não luxuriante. Tal fato é observado no impedimento de Seriema desejar o que gostaria, pois a rica gama de queijos franceses é um terreno desconhecido. A saída encontrada pela personagem é recorrer àquele que lhe é familiar, que é típico do seu país, o Romeu e Julieta, o bom e conhecido queijo com goiabada.

Outra imagem tecida durante a narrativa é a de Açu, país imaginário da América e freguesia natal da protagonista. As passagens que descrevem os costumes, a cultura e o clima deste local fictício, nos leva a pensar que o mesmo seria uma metáfora do Brasil, ainda mais pelo fato de que Betty Milan é brasileira e de que Açu ou Assu é um município brasileiro localizado no Rio Grande do Norte.

ISSN:

Dentre as inúmeras imagens veiculadas é marcante a presença de representações que condizem com o estereótipo que muitos, em especial os europeus, criaram da mulher brasileira e do país em si.

O imagotipo do Brasil como uma região colonial é recorrente na literatura até os dias de hoje, uma vez que os primórdios da existência brasileira se confundem com a imagem que os portugueses construíram do Brasil naquela época. O que se falava tinha pouco a ver com a realidade e muito a ver com a fantasia do europeu, ainda profundamente arraigada na Idade Média.

> Bastava agora estar ali, sonhar acordada comigo mesma, olhar-me no espelho imaginando o chapéu – flores ou voilette - considerando o rosto, ou da cintura para cima, o corpo. Sim, pois que para baixo ele só me desservia, tais ancas e um traseiro tamanho que precisaria a cadeira de um recuo especial. A moda não concebia as minhas curvas... e eu, fora dela, não me concebia.
> Operar-me. Dior eu então vestiria, Nina Ricci, Saint-Laurent [...] Seriema podendo se olhar de alto a baixo, ser inteiramente olhada, amar-se vendo-se e pelos outros sendo vista. Dior ou Saint-Laurent [...] o corpo cabide para eles, não mais para exibir de tanga e cocar... (*ib.id*, p. 93).

> Isso lá me importava? De somenos, e eu jamais teria dado a devida importância ao fato não fosse o Doutor, que sub-repticiamente datava as minhas origens do Carnaval, dançava a valsa vienense mas também apreciava o rebolado, insistia que Açu é um sonho de França e esta deveria se tornar mais açuana. (*ib.id*, p. 26).

A primeira passagem constata os dois pontos acima tratados, de modo que a identidade cultural da personagem é marcada pelo seu físico, pelas suas "ancas e um traseiro tamanho", em que a moda não concebia suas curvas. Assim, o que é europeu não se encaixa no americano, impedindo a personagem de se inserir e de se encontrar na cultura do outro, além de acentuar as diferenças entre essas duas nações. A presença do vocábulo "espelho" e de outros que se referem ao "olhar" evidencia o mecanismo principal que a personagem faz uso para encontrar-se, o de olhar para si através do outro. As roupas de marca famosas (Dior, Nina Ricci, Saint-Laurent) representam o meio para ela atingir o reconhecimento da sociedade na qual está incluída, bem como a saída para desvincular a imagem que os europeus possuem sobre os habitantes de sua terra natal que usam "tanga e cocar". Já o segundo fragmento retoma a ideia do Brasil como paraíso tropical, o país do carnaval, do samba e das belas mulheres, um país em que tudo é perfeito e exuberante.

ISSN:

Devido à descendência libanesa, no decorrer da narrativa Seriema rememora a história dos seus ancestrais, a saga dos "turcos" de Açu, trazendo junto com eles imagens de um país que mesmo em tempos modernos mantêm costumes pautados em tradições antigas, normalmente relacionadas ao islamismo e possui uma cultura opressora.

> Sim, já ninguém usava véu como no Oriente mas ali viviam elas veladas pelos muros e paredes, pelo silêncio imposto à fala, que não as devia descortinar. Censura-te Flora ou Dora. Todas mulheres já nascidas para não vingar, rebentos do Oriente em Açu que nunca lhes foi autorizado, foi visto em torre e das janelas, um país apenas entrevisto. O palacete de mármore e cristais bisotados negava-lhes a rua, era um navio atracado no porto e sem ordem de desembarque. (*ib.id*, p. 171).

> Sim, lembrar da história do ouro, do descaso e do extremo caso que do comércio entre nós se fazia. Faia... Dinheiro ou Morte! Jarja... o ensinamento de que sem a compra e a venda não teria o alfabeto sido inventado, sem o comércio que levou os fenícios de Tiro a Gilbraltar. Faia, Jarja, Labi, Inhô, Amiel, Raji, todos artistas da compra e da venda, capazes de leiloar até o lixo, com o verbo dignificar a escória, tirar ouro da sucata... (*ib.id*, p. 162).

No primeiro trecho nota-se a presença do estereótipo marcante das mulheres árabes, o da esposa dócil e subjugada. Para escapar desse destino quase irrevogável, Seriema procura no meio intelectual um suporte para escapar à regra: "doutora e não 'dona', o diploma para me travestir!" (*ib.id*, p. 156). O véu aparece como símbolo de repressão e apesar de seu uso ir se perdendo na América, as mulheres continuam assim como no Oriente, sem o direito de se expressar, totalmente reprimidas devido a uma imensa gama de costumes. Além disso, a outra imagem que aparece, a do "palacete de mármore e cristais bisotados" onde as mulheres ficam enclausuradas, nos faz pensar nos grandiosos palácios do Oriente rico, trazendo à tona um país mítico e majestoso, que ofusca toda uma cultura opressora. Esta caracterização do Oriente do ouro é verificada no último excerto que também faz referência à importância do comércio para os árabes, bem como ao imagotipo destes como bons negociadores.

Para finalizar, não poderia deixar de lado a figura do "papagaio" que está presente no título da obra e que aparece várias vezes durante a narrativa. Apesar de fugir um pouco do que tem sido discutido até o momento, a simbologia desta imagem é relevante para a compreensão de muitos dos questionamentos que circundam o imaginário da personagem, além de ser um mecanismo chave para a análise imagológica.

ISSN:

> Voava nas malhas da mãe, e eu que imaginava inaugurar o caminho, trilhava o dos outros, da avó materna, do doutor meu pai e dos papagaios loiros todos especializados fora do país – seres que, empunhando numa pata a foice e na outra o martelo, moravam em palacetes e comiam servidos à francesa, nunca, mesmo adultos, prescindiam de babá. (*ib.id*, p.41).

> Ser forasteira em Açu, mas querer com o país me fazer, contrariar assim o papagaio loiro que podendo sequer se exprimiria no nosso idioma e dele só se valia para suscitar o interesse pelos outros, ensinava a dizer decorado ou calar. (*ib.id*, p.187).

O papagaio loiro, ave nativa da América do Sul, representa de forma simbólica o homem latino-americano que possivelmente possui descendentes da Europa e que vive para imitar o europeu (padrão de civilização), só suportando viver no trópico na companhia de outras pessoas que agem igualmente a ele, os outros "papagaios treinados" que repetem palavras estrangeiras e que negam o próprio país. A dicotomia "papagaio loiro" é muito significativa, pois o "papagaio" representaria o "eu", o homem americano, ao passo que "loiro" é uma característica marcante do "outro", o europeu. Esse jogo de palavras resultaria na mestiçagem, real identidade dos americanos, em especial dos açuanos (brasileiros).

Outro dado interessante e que certamente não é por acaso, é a alusão a uma marchinha cantada por Carmem Miranda (*ib.id*, p. 26) em que há a presença da banana como símbolo do nacional, uma vez que esta é um alimento de regiões tropicais e que se tornou símbolo do Brasil através da música, das performances e da vestimenta de Carmem Miranda ("oh Yes nós temos banana!/ bananas ai para vos dar e/ vender"); em contrapartida, têm-se *oui*, vocábulo da língua francesa e *yes*, palavra de origem inglesa para simbolizar o que é estrangeiro ("oui papagaio nosso do bico dourado"), acentuando mais uma vez a multiplicidade cultural do país de Seriema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por último, gostaria de salientar que os imagotipos analisados são apenas alguns exemplos, dentre tantos outros que permeiam a narrativa e que são os responsáveis por imprimir à obra a aparência de uma ampla e múltipla imagem. Também, é importante lembrar que as representações de países e de povos veiculadas pela literatura, apesar de artísticas e de serem recebidas pelo leitor no plano do imaginário, acabam, com o tempo, ficando registradas

ISSN:

como verdades, ou como diz Antonio Candido, que "[...] as criações ficcionais e poéticas podem atuar de modo subconsciente e inconsciente, operando uma espécie de inculcamento que não percebemos [...] e que atuam de maneira que não podemos avaliar". (CANDIDO *apud* SOUSA, 2004, p. 32).

Em meio a uma França mítica das duquesas, dos doutores da Sorbonne, do ilustre analista que por sua soberba e ignorância do mundo do outro, pode ser considerado uma metáfora do parasianismo emplumado e sedutor e dos "devaneios" que recuperam a sua origem libanesa é que Seriema irá se perder para se encontrar, a si e aos seus.

Portanto, a imagem de Seriema no país dos tupis representa a perda de civilização que implica cada nova partida, como também o ganho da imigração e a riqueza da nova mestiçagem. O drama da imigração, a aculturação e a perda de identidade, levam Seriema a encontrar a resposta para a pergunta que inicia o seu relato: por onde, no entanto começar?

O ponto de partida da sua busca é o mundo do outro, Paris, e termina a história em Açu, lugar em que esta começa na realidade. Assim, é passando pela etapa da desconstrução de uma falsa identidade transmitida por uma tribo que ela consegue se reconciliar consigo mesma e assumir a sua mestiçagem.

REFERÊNCIAS:

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010.

MILAN, Betty. *O papagaio e o doutor*. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. *O papagaio e o doutor*. 2. ed. São Paulo: Record,1998.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Do cá e do lá*: introdução à imagologia. São Paulo: Humanitas, 2004.

ISSN:

Lope de Aguirre: um perfil demonizado construído a partir das crônicas de 1559-1561

LANGNER, Alceni Elias (UNIOESTE)

RESUMO: ao trazermos para análise a obra *Lope de Aguirre: Crónicas (1559-1561)*, de Elena Mampel González e Neus Escandell Tur (1981), propomos uma verificação angular do perfil da desconcertante figura deste conquistador europeu que dá nome à obra. Com enfoque principal em Aguirre, as seis crônicas coletadas traduzem um pouco do que a Coroa espanhola, na ocasião representada por Felipe II, permitiu que se escrevesse sobre os episódios ocorridos ao longo da expedição de Pedro de Ursúa, em 1560, a qual tinha como missão encontrar em incerta região as riquezas imortalizadas no mítico *El Dorado.* Ao estabelecer um elo vital com a região do Peru, Aguirre, em uma carta à Coroa, desnaturaliza-se de seus domínios, fato que incide numa pré-declaração de independência do território americano e, consequentemente, na revolta de *El Rei*. Com base nisso, essa investigação bibliográfica busca as referências em torno de Aguirre nas crônicas escritas por Gonzalo de Zúñiga, Toribio de Ortiguera, Pedro de Monguia, Custodio Hernández, Francisco Vázquez/Pedrarias de Almesto e uma última de autoria anônima. Comparativamente com os dados destas crônicas, serão feitas inferências/remissões à romances históricos como *Daimón*, de Abel Posse (1978) e *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, de Miguel Otero Silva (1979) nas quais esses escritos são substrato.
PALAVRAS-CHAVE: Lope de Aguirre; Pedro de Ursúa; Crônicas (1559-1561); *Daimón* (1978); *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* (1979); literatura e história.

ABSTRACT: When we bring to analysis the book *Lope de Aguirre: Crónicas (1559-1561)*, from Elena Mampel González and Neus Escandell Tur (1981), we suggest an angular verification of the profile of the confusing figure of this European conqueror who lends his name to the book. With a main focus on Aguirre, the six collected chronicles translate a little bit of what the Spanish Crown, in the occasion represented by the King Felipe II, allowed to be written about the episodes that happened along the expedition of Pedro de Ursúa, in 1560, which had as mission to encounter in an uncertain region the immortalized treasures in the mythic El Dorado. In establishing a vital link with Peru region, Aguirre, in a letter to the Spanish Crown, denaturalizes himself from his land, fact which leads to a pre-declaration of the American territory independence and, consequently, to the *El Rei* rebellion. On this basis, this bibliographical investigation searches for references around Aguirre in the chronicles written by Gonzalo de Zúñiga, Toribio de Ortiguera, Pedro de Monguia, Custodio Hernández, Francisco Vázquez/Pedrarias de Almesto and the last one from an anonymous authorship. Comparatively with the data of these chronicles, inferences and remissions to the historical novel *Daimón*, from Abel Posse (1978) and *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, from Miguel Otero Silva (1979), in which the writings are essential, will be made.
KEYWORDS: Lope de Aguirre; Pedro de Ursúa; Chronicles (1559-1561); *Daimón* (1978); *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad* (1979); literature and history.

ISSN:

Ao averiguarmos algumas das crônicas e relações, publicadas até o século XX, que narram sobre as jornadas das colonizações espanholas na América Latina, especificamente a *Jornada de Omagua y Dorado* (1986), nos deparamos com a personagem histórica Lope de Aguirre. De acordo com os registros históricos (MAMPEL GONZÁLEZ; ESCANDEL TUR, 1981), Lope de Aguirre chega ao Novo Mundo para servir à Coroa espanhola no processo de apropriação da colônia. Para tanto, Aguirre acaba se alistando como um dos integrantes da expedição comandada por Pedro de Ursúa, a qual ocorreu entre 1559-1560. Tal expedição foi organizada na ilusória intenção de descobrir as riquezas prometidas pelo mítico reino de *Omagua y El Dorado*.

De acordo com o relato das crônicas (MAMPEL GONZÁLEZ; ESCANDELL TUR, 1981), Aguirre acaba se rebelando contra a Coroa, na época representada pelo rei Felipe II, projetando-se, na história, como um dos principais incitadores à independência do Vice-Reino do Peru, o qual compreendia toda a extensão entre Equador, Peru e Chile. Aguirre rompe com os ideais do colonizador e assume uma postura libertária em defesa da região, juntamente com seus seguidores, conhecidos como marañones. Esse fato é mencionado já no prólogo da obra *Lope de Aguirre: crônicas (1559-1561),* de Mampel González e Escandell Tur (1981), no qual as autoras reiteram que "o povo que traía era do Peru" (1981, p. V)[1], o que coloca Aguirre no patamar de defensor da região, em igualdade com os nativos, e não com o *status* singular de conquistador. Contudo, essa atitude de rebeldia lhe rendeu a imagem de anti-herói no discurso historiográfico.

Com registros historiográficos repletos de contradições, dúvidas e polêmicas, as quais se perpetuaram ao longo dos séculos, numa construção discursiva que revela o limiar tênue entre a loucura e a barbárie, a existência de Aguirre é transformada em mito, cuja base está nos relatos dos expedicionários, registrados nas crônicas, que narram a jornada dos exploradores espanhóis, principalmente a de Francisco Vasquez e Pedrarias de Almesto. Sua publicação se deu com o título de *Jornada de Omagua y Dorado: Crónica de Lope de Aguirre* ([1562] 1986). Tal crônica é considerada por críticos como Jos (1927), a mais fiel entre todas.

Dessa forma temos uma dubiedade nos fatos ocorridos na expedição que, por um lado se pode considerar como a luta pela independência do Peru e, por outro, a pura tirania de um ser demonizado. Essas crônicas perpetraram os feitos da personagem, os quais se mesclam

[1] [...] la gente que traía era de Piru [...].

ISSN:

com um contexto mágico, enaltecido em hipérboles aplicadas à fauna e flora, e a metais preciosos até então de existência duvidosa e localização imprecisa.

Ao elencar as seis crônicas publicadas na obra de Mampel González e Escandell Tur (1981), temos a seguinte ordem de organização: crônica de Gonzalo de Zúñiga (1561); crônica de Toribio de Ortiguera (1586); crônica de Pedro de Monguia (1561); crônica de Custodio Hernández (1562); crônica de Francisco Vázquez/Pedrarias de Almesto (1562); e a última de autoria anônima (1561). Apesar das datas de escritura das crônicas divergirem entre si, possivelmente a maioria delas começa a ser escrita após 27 de outubro de 1561, data em que Aguirre tem sua cabeça decepada pelas mãos do marañon Custódio Hernández, o que dá por encerrada qualquer tipo de rebelião naquele momento.

Em virtude da intenção na escritura dessas crônicas, que nada mais era do que se eximir da culpa pela traição à coroa espanhola e, ao mesmo tempo, cortar qualquer elo ideológico que os ligasse a Lope de Aguirre, todos os textos apresentam uma forte marcação ideológica judaico-cristã. Essa é uma das características que nos permite identificar esse apelo ao discurso ético e moral, influenciado pelo cristianismo, na tentativa satisfatória de causar o contraste entre um tirano movido por forças demoníacas, e reles soldados de bem, que, mesmo submissos a essa força, mantiveram sua ideologia cristã intacta.

A crônica de Gonzalo de Zúñiga (1561) se apresenta dividida claramente em dois momentos: um primeiro dedicado à narrativa da jornada em caráter descritivo, e um segundo voltado a um panorama quantitativo das mortes causadas por Aguirre, o que reforça a formatação de uma identidade demonizada. Essa configuração, contudo, não se concluiu, visto que o período histórico que a crônica abrange se inicia com a nomeação de Pedro de Ursúa a governador, até a chegada da expedição à Ilha de Margarita, em junho de 1561.

Quanto ao tratamento dado à personagem central, não se medem descrições para retratá-la como um ser demonizado, nesta crônica os termos que são utilizados com maior frequência são "o tirano" e "o cruel tirano", conforme podemos observar: "Estando de partida, ordenou-se um motim contra o cruel tirano [...]. O qual o sentiu o dito tirano e soube pelo demônio, como pareceu, por que disse que à meia noite havia sentido em seu coração". (MAMPEL GONZÁLEZ; ESCANDELL TUR, 1981, p. 18, nossa tradução livre)[2].

[2] Estando de partida, se ordenó un motin contra el cruel tirano […]. El cual el dicho tirano lo sintió y supo del demonio, segund paresció, por que dijo que á media noche lo había sentido en su corazón.

ISSN:

Caricato que era, a crônica amplia ainda mais as características físicas de Aguirre, relacionadas à baixa estatura e à deficiência em uma das pernas, consequência de um combate: "É o cruel tirano um homem de baixa estatura, muito mal apresentável por causa de um pé que está manco dele, e das mãos por muitos arcabuzadas que deram-lhe em batalhas no Peru [...]; tinham-no por vulgar, feiticeiro e amotinador […]". (MAMPEL GONZÁLEZ; ESNCADELL TUR, 1981, p. 26, nossa tradução livre)[3].

Essas imperfeições, somadas ao perfil que a crônica constrói da personagem, produzem uma imagem inteiramente deslocada do seu papel de libertador da América, se afastando, por exemplo, da imagem bem elaborada de Pedro de Ursúa, que possuía um bom porte físico e tem sua beleza enaltecida por seduzir a belíssima Inés de Atienza, a qual era desejada por muitos dos expedicionários. Nesse sentido, também encontramos esses aspectos na crônica de Toribio de Ortiguera (1586), como veremos adiante.

Esta segunda crônica elencada traz logo no início o seu destinatário: Don Felipe III, príncipe da Espanha. De acordo com a breve introdução realizada pelas autoras, essa crônica teria sido escrita como um presente ao monarca, que era filho do rei Felipe II, por isso só foi concluída tardiamente, o que permitiu ao autor um tratamento rebuscado, tanto em aspectos formais quando linguísticos. Isso fica perceptível na forma como a crônica foi estruturada, a começar pela sua extensão, com 62 capítulos, e cada um destes com uma epígrafe explicativa de seu conteúdo.

De forma análoga, este estilo pode ter servido como base para o escritor argentino Abel Posse ao escrever o seu romance *Daimón* (1978), não só pelas semelhanças formais, mas pela simbologia que se manifesta no ato da desconstrução de um texto dado à coroa como presente ainda no período colonial, e isso se dá no trabalho do autor com o novo romance histórico latino-americano, gênero este que tem, conforme Aínsa (2003), a liberdade para reler e reescrever a historiografia: "[...] a nova narrativa, através de um deliberado revisionismo, relê e reescreve essa história, oficial, desde o diário de Colombro, crônicas e relações, até textos contemporâneos como os da revolução mexicana." (AÍNSA, 2003, p. 11)[4].

[3] Es el cruel tirano un hombre pequeño de cuerpo, muy mal agestado, cojea de un pié questá manco dél, y de las manos de muchos arcabuzazos que le han dado en batallas en Pirú […]; teníanle por chocarrero y hechicero y grande amotinador […].
[4] [...] la nueva narrativa, a través de un deliberado revisionismo relee y reescribe esa historia, oficial, desde el diario de Colón, crónicas y relaciones, hasta textos contemporáneos como los de la revolución mexicana.

ISSN:

No que diz respeito à narrativa, a crônica não se limita a narrar apenas os fatos comuns às outras, mas vai além, pois ao relatar o desfecho da expedição, faz uma clara alusão a um castigo enviado pelos céus, o qual se manifesta em forma de vulcão próximo à cidade de Quito, em 1582. Essa conclusão se torna interessante pela intensidade com que a sequência culpa, castigo e perdão são tratados, o autor da crônica utiliza esse recurso a fim de mostrar que, pelo fato da expedição ter sido cruel com a vida de muitos, houve um sofrimento posterior para remir a culpa inicial.

Quanto à polidez do escritor da crônica, não se restringe ao quesito estrutural e à escrita impecável, mas se evidencia também nos adjetivos utilizados para se referir a Lope de Aguirre, já que o termo "tirano" surge apenas nas partes finais do texto, antes disso a personagem é trazida à narrativa pelo nome. No entanto, isso não diminui a demonização construída sobre Lope: "Mas como Lope de Aguirre reconheceu sua perdição, […] logo se viu como perdido e com ânimo e fúria infernal […]". (MAMPEL GONZÁLEZ; ECANDELL TUR, 1981, p. 149, tradução livre)[5], pois mesmo tratado pelo nome, os condicionantes o demonizam e o colocam como um ser de fúria infernal: "[…] E como se como se enxergasse perdido e sem nenhuma maneira de escapar, com um despeito de tirano mais cruel e atroz que jamais se viu como ele. […]". (MAMPEL GONZÁLEZ; ESNCADELL TUR, 1981, p. 149, tradução livre)[6].

Nesse estudo de revisitação às crônicas, pouco de distinto se tem no que se refere a Lope de Aguirre, mas o que pode ser colocado em evidência são as formas como essa referenciação é feita. Nessa ótica, a terceira crônica elencada, de Pedro de Monguia (1561), se distancia das demais por dar suma importância aos discursos proferidos por Fernando de Guzmán e por Aguirre durante a jornada, entretanto, em virtude da fuga e traição de Monguia, a crônica é breve e narra apenas o período histórico-narrativo em que o cronista esteve na expedição: da nomeação de Pedro de Ursúa a governador, até a chegada à Ilha de Margarita e posterior delato ao frei Francisco Montessinos.

Com relação ao tratamento dado a personagem, alguns dos adjetivos utilizados são *"el tirano"* e *"el dicho"*, mas o que o cronista deixa bem explícito é o caráter persuasivo de Aguirre: "[…] tiraram-lhe o cargo de Chefe de campo e deram a Juan Alonso, e ainda

[5] Mas como Lope de Aguirre reconoció su perdición, […] luego se tuvo por perdido y con ánimo y furia infernal […].
[6] […] Y como se viese perdido y que en ninguna manera se podía escapar, con un despecho del más atroz y cruel tirano que jamás hasta él se vió […].

ISSN:

entraram em acordo de matar Lope de Aguirre, o qual venceu-lhes com palavras melosas e com anteciapar-se a eximir-se do cargo."(MAMPEL GONZÁLEZ; ESCANDELL TUR, 1981, p. 179, tradução livre)[7]. Nesse mesmo sentido, a personagem é tratada como um assassino impiedoso que, além de coletar informações, também executa mortes à sua própria razão: "[…] insistiu Lope de Aguirre a D. Fernando que Juan Alonso o queria matar [...] 'Que remédio haverá para isso?' Respondeu Lope de Aguirre que desse-lhe licença, que ele daria remédio. […]" (MAMPEL GONZÁLEZ; ESCANDELL TUR, 1981, p. 179, tradução livre)[8].

Na crônica de Custodio Hernández (1562), apesar de apresentar toda a jornada, percebemos uma clara divisão estrutural, primeiramente são narrados os feitos e passos de Ursúa, e em um segundo momento é que adentramos no espaço de Aguirre, o qual, comumente, recebe os adjetivos depreciativos e demonizados das demais crônicas: "Já Lope de Aguirre andava aqui tão feroz que ninguém ousava falar com ele. [...]" (MAPEL GONZÁLEZ; ESCANDELL TUR, 1981, p. 197, tradução livvre)[9]. No entanto, uma das especificidades dessa crônica é a atenção que é dedicada às personagens femininas da jornada: Inés de Atienza, a amante de Ursúa, e Elvira, a filha de quinze anos de Aguirre.

Essa característica da crônica se torna importante quando a aproximamos de romances históricos como *Lope de Aguirre: príncipe de la libertad*, de Otero Silva (1979), e *Daimón*, de Posse (1978), nos quais essas personagens exercem papel fundamental e decisivo no decorrer da jornada, por meio do experimentalismo dos autores. Atienza tem sua imagem associada à sedução dos soldados da expedição, fato que resultou inclusive na morte de Ursúa, já Elvira tinha um elo fraternal com Aguirre, o qual, segundo Neira (2013, p. 59), essa personagem foi, na realidade, a única pessoa a quem a protagonista teve amor verdadeiramente.

Como base para algumas das crônicas, o texto de Francisco Vázquez e Pedrarias de Almesto (1562), embora envolto em discussões sobre a sua autoria, por possuir uma das melhores descrições espaço-temporais, uma linearidade histórico-narrativa convincente, além de ricos dados historiográficos dentro de uma narrativa longa, acabou por ser a crônica mais

[7] […] le quitaron el cargo de Maese de campo é se lo dieron al Juan Alonso, é aún fueron en acuerdo de matar à Lope de Aguirre, el cual los venció con palabras melosas é con anteciparse á exemirse del cargo.
[8] […] insistó Lope de Aguirre á D. Fernando que Juan Alonso lo quería matar […] "¿qué remédio habrá para ello?" respondió Lope de Aguirre que le diese licencia, quél daria remédio. […].

[9] Ya lope daguirre andaua aquí tan feroz que nadie osaua hablarle. [...].

ISSN:

publicada, inclusive em livro próprio sob o título de *Jornada de Omagua y Dorado: crónica de Lope de Aguirre* (1986).

No texto, o epíteto de cruel tirano à personagem é criado de forma gradual, no entanto, o autor reserva as últimas páginas para descrever Aguirre, o qual é tido como inimigo dos bons, cruel, perverso e pagão, isso por ter vendido a alma ao diabo, uma das qualidades mais reaproveitadas nos novos romances históricos:

> Era esse tirano Lope de Aguirre homem quase de cinquenta anos, muito pequeno de corpo, e pouca personalidade; de aparência ruim, a cara pequena e chupada; os olhos que fitavam estavam fervilhantes no capacete especial quando estava zangado. [...] foi tão cruel e perverso, que não se acha nem pode notar nele coisa boa nem virtude. [...] Era naturalmente inimigo dos bons e virtuosos, e assim, pareciam-lhe más todas as obras santas [...]. Teve por vício ordinário encomendar ao demônio sua alma e corpo e personalidade, fechando sua cabeça, pernas e braços, assim como suas costas. (MAMPEL GONZÁLEZ; ESCANDELL TUR, 1981, p. 270, tradução livre)[10].

Essa condenação da personagem nas crônicas, no que tange ao seu pacto com o diabo, encontra uma clara divergência nos novos romances históricos já mencionados de Posse (1978) e Otero Silva (1979), nos quais a figura do diabo se torna personagem íntimo de Aguirre, responsável por controlar os impulsos emocionais e por alertar quanto às ameaças e traições corriqueiras na expedição. A nomeação do diabo, no primeiro romance "Bajíssimo" e no segundo "Mandrágora", é uma das características que revela a importância dada a tal personagem.

Em suma, dentre as narrativas das crônicas, o que mais causa espanto no leitor é o teor quantitativo ligado às mortes, sempre atreladas a Aguirre. Na última crônica da obra, a Anônima (1561), essa questão é posta em evidência, pois em poucas páginas o autor elabora uma pequena lista contendo todas as mortes atreladas à forma como foi executada. Isso, de certa forma, sana o desejo do autor em construir o demônio tirano, não só pelo modo de execução, mas pelos números.

[10] Era este tirano Lope de Aguirre hombre casi de cincuenta años, muy pequeño de cuerpo, y poca persona; mal agestado, la cara pequeña y chupada; los ojos que si miraba de hito le estaban bullendo en el casco especial cuando estaba enojado. […] fue tan cruel y perverso, que no se halla ni puede notar en él cosa buena ni de virtud. […] Era naturalmente enemigo de los buenos y virtuosos, y ansí, le parecían mal todas las obras santas […] Tuvo por vicio ordinario encomendar al demonio su alma y cuerpo y persona, nombrando su cabeza, piernas y brazos, y lo mismo sus cosas.

ISSN:

O MITO DESCONSTRUÍDO: AGUIRRE NO NOVO ROMANCE HISTÓRICO LATINO-AMERICANO

Sem demasia, é importante ressaltar o valor do *boom* na literatura, o qual teve seu ápice na década de 70, e com ele o surgimento do gênero literário latino mais autêntico, que foi o novo romance histórico latino-americano, este passa a ser objeto de estudo de críticos literários como Amado (1984), Aínsa (1991) e Menton (1993). Assim sendo, Menton, em sua obra *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, elenca as principais características dos novos romances históricos, antes já estabelecidos por Aínsa (1991) em uma longa lista de 10 peculiaridades. Essas foram sintetizadas na versão de Menton (1993, p. 42-46, tradução livre) e podem ser resumidas como segue:

> 1 – A subordinação da reprodução mimética de certo período histórico até a apresentação de algumas ideias filosóficas. 2- A distorção consciente da história mediante omissões, exagerações e anacronismos. 3- A ficcionalização de personagens históricos, diferentemente da fórmula de Walter Scott de incluir protagonistas fictícios. 4. A metaficção aos comentários do narrador sobre o processo de criação. 5. A intertextualidade. 6. Os conceitos Bakhtinianos do diálogo, a carnavalização, a paródia e a heteroglossia.[11]

É com base nas características e definições desses críticos que podemos aproximar os romances *Daimón*, de Abel Posse (1978), e *Lope de Aguirre: príncipe de la libertad*, de Miguel Otero Silva (1979) dos objetivos e experimentações formais e linguísticas que os autores propuseram com esse gênero. Para essa afirmação encontramos respaldo em autores como Esteves (1995) bem como em Tacconi (2013).

Nesse sentido, ambos os romances têm sua projeção em uma linha narrativa que desconstrói o mito tirânico que os escritores das crônicas tanto se empenharam em materializar. A obra de Otero Silva, embora possua uma linearidade histórico-temporal bem marcada, resgata o passado de Aguirre de forma a recriar sua trajetória, e isso não o conduz à tirania, mas ao patamar de libertador do Peru, enquanto que no romance de Posse, em uma

[11] 1 - La subordinación de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas. 2- La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3- La ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott de incluir protagonistas ficticios. 4. La metaficción a los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. 5. La intertextualidad. 6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglossia.

ISSN:

narrativa atemporal e paródica, o autor trabalha com a experimentação formal ao inserir as personagens em uma espécie de simulacro, no qual o contexto e o tempo histórico perdem a importância. Essas características, tão imbricadas nos romances, contribuem para uma cisão evidente com as crônicas, pois deixam de lado o valor agregado às informações historiográficas, que em textos como o de Vázquez e Almesto (1562), é elementar.

Em específico, o texto de Otero Silva (1979), inicia-se com a apresentação da personagem ainda jovem e em processo de maturação, isso em um contexto familiar. Essa introdução marca o momento da alteração da identidade de Aguirre, o qual sai da condição de provincial basco, para se tornar um libertador no Novo Mundo, se aventurando pelas ruas de Sevilha. No entanto, o autor elabora uma série de enfrentamentos para a personagem, dos quais a falta de instrução e a miséria soam como os principais motivadores para o desencadeamento de ações decisivas em sua trajetória. Na obra, o caráter humilde da personagem é construído por suas próprias ações ao longo do texto, representado ora por suas relações, ora por suas atitudes:

> Durante não pouco tempo, aproximadamente um ano, Lope de Aguirre gastou suas solas de sapatos em ruelas e avenidas, cruzada de dia e de noite com freis enfermos que pediam esmola e rezavam credos desnecessários […] Lope de Aguirre dormia de costas sobre os quadros, se não dormia, contavaa resignadamente as estrelas, escutava a voz desgastada do outro vagabundo, um velho asturiano que recitava romances de desengano e morte. (OTERO SILVA, 1979, p. 109, tradução livre)[12]

Dentro deste contexto, é que a rebeldia é despertada em Aguirre, condição esta que é desencadeada principalmente pelo fracasso pessoal. No entanto, uma alteração de *status* social não dependia apenas de Aguirre, por mais que demonstrasse empenho e força de vontade, nada era alterado enquanto a estatal "Casa de la Contratación", não enxergasse no pequeno basco um expedicionário em potencial, tal qual era o sonho de Aguirre. Conforme aponta a crítica Crespo Solana (1996), essa empresa estatal espanhola era a responsável pelo controle portuário, pela arrecadação de impostos e, principalmente, pelas atividades ligadas ao Novo Mundo, ou seja, era o principal percalço no caminho da personagem.

[12] Durante no poco tiempo, pongamos un ano, Lope de Aguirre malbarato las suelas de sus zapatos en callejas y avenidas, se cruzaba de día y de noche con frailes enfermos que pedían limosna y rezaban credos innecesarios. […] Lope de Aguirre dormía de espaldas sobre los tablones, si no dormía contaba resignadamente las estrellas, escuchaba la voz desgastada del otro vagabundo, un viejo asturiano que recitaba romances de desengaño y muerte.

ISSN:

> Você, Lope de Aguirre, morava em um curral de vizinhos, dormia no mais encardido suburbio de Triana, para voltar à sua casa era inevitável saltar sobre lixeiros e gatos mortos, abrir camino por entre névoas de pestes e choros de mendigos, apartar brutalmente os doentes reais e falos que fechavam o caminho, a Casa de Contratação arquivava suas solicitações, por fim consumiu sua paciência e você se foi viver com os ciganos. (OTERO SILVA, 1979, p. 110, tradução livre).[13]

Como uma espécie de preparação, na obra de Otero Silva (1979) esse período de convívio com os ciganos será fundamental para a sua partida ao Novo Mundo, pois é com eles que aprende as técnicas de domar cavalos, profissão esta que lhe será de grande valia em outros contextos. Todavia, a desconstrução do mito demonizado será concluída ao fim do romance, quando o narrador retoma a valentia do soldado Aguirre durante toda a jornada, com a intenção de ressaltar que a vida vale menos do que a liberdade conquistada:

> […] Lope de Aguirre, rebelde forjado no yunque peruleiro, guerreiro ferido no vale de Chuquinga, general e cabeça dos invencíveis marañones, você há de provar nesse último transe que é um legítimo nascido da raça vascongada, um digno seguidor do feroz Arcanjo Miguel, o braço executor da ira de Deus. (OTERO SILVA, 1979, p. 316, tradução livre)[14].

Da mesma forma, o segundo romance sumariamente mencionado, *Daimón*, de Posse (1978), atua para ilidir essa identidade tirânica forjada pelas crônicas, no entanto, logo no início da obra, em um tipo de prólogo, o autor insere um texto biográfico da personagem, o qual o apresenta todo o conjunto de traços idiossincráticos, responsáveis por sua demonização:

> Lope de Aguirre (1513?-1561). Denominou-se o Tirano, o Traidor, o Peregrino, Antiimperialista, declarou guerra da selva amazônica, rodeado de macacos, a Felipe II, fundando "o primeiro território livre da América". Demonista, Erotômano tímido mas resistente. Rebelde. Sua crueldade é proverbial. Imoral como um tigre, como uma pomba. Aparentemente só creu

[13] Tu, Lope de Aguirre, morabas en un corral de vecinos, dormías en el mas mugriento arrabal de Triana, para volver a tu casa era inevitable saltar por sobre basureros y gatos muertos, abrirse paso por entre nieblas de pestilencia y llantos de mendigos, apartar brutalmente a los enfermos reales y ficticios que te cerraban el camino, la Casa de la Contratación archivaba cuidadosamente tus solicitudes y tus imprecaciones, al final se te consumió la paciencia y te fuiste a vivir con los gitanos.

[14] […] Lope de Aguirre, rebelde forjado en el yunque perulero, guerrero herido en el valle de Chuquinga, general y cabeza de los invencibles marañones, tú has de probar en este trance último que eres un legítimo nacido de la raza vascongada, un digno emulo del feroz Miguel Arcángel, el brazo ejecutor de la ira de Dios.

ISSN:

> na vontade de poder, na festa da guerra, no fervor do delírio. [...] (POSSE, 1978, p. 9, tradução livre)[15].

Neste curto prólogo, temos já a facilitação na estrutura do texto para a compreensão total da personagem com a qual o romance trabalha, pois não é necessário ler as crônicas, as quais servem como referencial histórico para a escritura da obra, para saber da rebeldia voraz existente nos atos de Aguirre. Contudo, o experimentalismo do autor, e nesse caso representado principalmente pela atemporalidade e pela paródia, atuam desde o início para romper com a importância do conteúdo historiográfico. Nesse sentido, e já de forma paródica, a narrativa é recriada sob um novo pano de fundo, em um contexto histórico posterior, o qual permite que as personagens se modifiquem e experimentem novas ações e sensações.

Para dar conta desse experimento, o autor insere na narrativa o "Eterno Retorno do Mesmo", que, como ele mesmo explica, "[...] é uma espiral espaço-temporal. [...]" (POSSE, 1978, p. 9, tradução livre)[16]. Este recurso abrange tanto o campo do espaço quanto do tempo, e de forma circular possibilita o retorno das personagens à vida e, consequentemente, aos papeis que em tempos remotos desempenharam:

> O velho Lope de Aguirre que regressa ao acampamento de seu combate noturno contra os mortos encontra na primeira claridade os vultos de sua tropa adormecida nesse ar espesso e empapado da selva [...]. Surgem envoltos em mantas e peles para evitar mosquitos […]. Outros haviam decidido por ilusórias brisas e dormiam nos galhos altos dos que às vezes caiam sobre um leito de lama como gigantescas pinhas maduras. (POSSE, 1978, p. 14-15, tradução livre)[17].

Entretanto, o experimentalismo formal do autor não se limita somente a essa alteração em espiral de espaço e tempo, mas também na transmutação da personagem: Enquanto que nas crônicas Lope de Aguirre é um ser quase sem sentimentos, raso e

[15] Lope de Aguirre (1513?-1561). Denominóse el Tirano, el Traidor, el Peregrino. Antiimperialista, declaró guerra desde la selva amazónica, rodeado de monos, a Felipe II, fundando de hecho "el primer territorio libre de América". Demonista. Erotómano tímido pero tenaz. Rebelde. Su crueldad es proverbial. Amoral como un tigre, como una paloma. Aparentemente sólo creyó en la voluntad de poder, en la fiesta de la guerra, en el fervor del delirio.

[16] […] es una espiral espacio-temporal […]

[17] El viejo Lope de Aguirre que regresa al campamento de su combate nocturnal contra los muertos encuentra en la primera claridad los bultos de su tropa dormida en ese aire espeso y empapado de la selva [...]. Sudan envueltos en mantas y cueros para evitar mosquitos [...]. Otros se habían decidido por ilusorias brisas y dormitaban en las ramas altas de las que a veces caían sobre lecho de fango como descomunales chirimoyas maduras.

ISSN:

desumano, no romance ele é levado a vivenciar novos ambientes e amores, bem como a lidar com conflitos internos e externos, e isso nos permite visualizar algumas facetas, mesmo que ficcionais, que o discurso historiográfico inibe.

Na narrativa, são essas facetas, ligadas às lembranças do passado, que ocupam o papel de alternantes entre o perfil tirânico criado pelas crônicas e o perfil libertário ensaiado nos romances. Um exemplo disso é o relacionamento amoroso entre Lope e Sór Ángela, o qual só passa a ser consumado após um momento de epifania em que Aguirre se dá conta de que a raiva interior que sentia não era apenas por seu plano de libertação da América não ter se concretizado, mas pelas coisas pessoais que deixou de fazer para se dedicar a esse projeto, fatos que encontramos na segunda parte da obra intitulada *La vida personal*.

Essa parte marca um ponto crítico de ruptura entre um Aguirre diga-se "tirano" e outro que pode ser denominado "peregrino". Isso se dá não com referência às nomenclaturas autoatribuídas por Aguirre em sua carta ao rei Felipe II, mas pelo fato de o primeiro estar calcado em sua origem, e o segundo por fugir em busca de desfazer esse eterno retorno. Sobre essa primeira parte, Aracil Varón (2004, p. 31), escreve que

> […] a rebelião de Aguirre não é o tema, se não o ponto de partida: Aguirre regressa de entre os mortos para organizar uma nova expedição, convertendo-se assim a personagem em fio condutor de uma obra que revisa o que foi o descobrimento e a conquista, mas também, em uma concepção cíclica do tempo, recorre cinco séculos da história da América.[18]

Em suma, essa revisão da história, a qual abrange cinco séculos posteriores ao ano de 1560, é decisiva no experimento que a obra propõe justamente pela desconstrução da linearidade histórica e pela inserção de personagens inexistentes na historiografia, isso no que se refere a personagem, pois ao mesmo tempo em que revive os fatos também os modifica, fato que altera não somente o mito construído acerca de si, mas que permite questionar a verdade absoluta representada nas crônicas, verdade esta que para Lope não poderia ter-se dada por concluída.

[18] […] la rebelión de Aguirre no es el tema, sino el punto de partida: Aguirre "regresa" de entre los muertos para organizar una nueva expedición, convirtiéndose así el personaje en hilo conductor de una obra que revisa lo que fue el descubrimiento y la conquista, pero también, en una concepción cíclica del tiempo, recorre cinco siglos de la historia de América.

ISSN:

> […] nada, o nada… Agora parecia lembrar: E a raiva pelo que não teve, pelo que não se fez, pelos amores, pelas vinganças, por tudo o que foi bom ou mal! O ouro, as mulheres, El Dorado! Eu digo que nada está descoberto! Que nada está concluído! (POSSE, 1978, p. 16, tradução livre)[19].

Em linhas gerais, com base nas descrições das crônicas se torna visível a dificuldade em resgatar um perfil que não seja o demonizado, o tirânico, o cruel e assassino. No entanto, ao fazer um revisionismo por meio da experimentação com o novo romance histórico, alterando assim o ponto de vista e a recepção, e considerando o contexto sócio histórico de descolonização, podemos perceber que o ato de rebeldia maligna na verdade já era um indício da grande luta pela libertação do domínio e da influência que germinou na América Latina; no velho Lope de Aguirre podemos ter um símbolo dessa independência árdua, cujo fôlego foi sufocado por muito tempo.

REFERÊNCIAS:

ARACIL VARÓN, M. B. *Abel Posse*: de la crónica al mito de américa. Alicante: Compobell, 2004.

AÍNSA, F. *La nueva novela histórica latinoamericana*. México: Plural 140, 1991.

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

CRESPO SOLANA, A. *La Casa de Contratación y la Intendencia General de la Marina en Cádiz (1717-1730)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996.

ESTEVES, A. R. *Lope de Aguirre*: da história para a literatura. São Paulo: FFLCH-USP, 1995. Tese (Doutorado em Letras).

MAPEL GONZÁLEZ, E.; ESCANDELL TUR, N. *Lope de Aguirre*: crónicas 1559-1561. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1981.

MENTON, S. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*: 1979-1992. México: Editora do Fondo de Cultura Económica, 1993.

POSSE, A. *Daimón*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1978.

OTERO SILVA, M. *Lope de Aguirre: El príncipe de la libertad*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1985, p. 97-324.

[19] […] nada, la nada... Ahora parecía recordar: ¡Y la rabia por lo que no se tuvo, por lo que no se hizo, por los amores, por las venganzas, por todo lo que hubo bueno o malo! ¡El oro, las mujeres, El Dorado! ¡Yo digo que nada está descubierto! ¡Que nada está concluido!

TACCONI, M. C. *Historiografía y ficción en nuevas novelas históricas argentinas*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2013.

VÁZQUEZ, F.; PEDRARIAS, A. *Jornada de Omagua y Dorado*: crónica de Lope de Aguirre. Madrid: Miraguano, 1986.

ISSN:

RESUMO: Giacomo Leopardi conhecido essencialmente por ser um dos maiores poetas dos anos 1800 também escreveu textos em prosa. Se a leitura da sua poesia permite-nos visualizar o estilo cuja força está na liberdade e na ousadia da expressão, as reflexões em prosa manifestam a atualidade do pensamento leopardiano, especialmente ao aproximar a arte e a filosofia pela qualidade da imaginação, que descobre as relações entre as coisas. Assim como o poder corrosivo da literatura de Charles Baudelaire e de Gustave Flaubert contra a mentalidade burguesa produziu resultados marcantes, procuramos demonstrar por meio de fragmentos das *Operette morali* de Leopardi a qualidade filosófica e literária, mas especialmente a experiência da modernidade assimilada em forma de desastrosa vivência humana. Nossa intenção é apresentar a condição leopardiana no âmbito particular, ou seja, como o projeto literário do escritor se insere no século XIX italiano e de que forma pode ser estudado como vanguarda e como arauto da modernidade.
PALAVRAS-CHAVE: Giacomo Leopardi; imaginação; prosa; filosofia; modernidade

ABSTRACT: Giacomo Leopardi known essentially for being one of the greatest poets of the 1800s also wrote prose texts. If the reading of his poetry enables us to visualize the style whose strength lies in freedom and the boldness of expression, prose reflections manifest the actuality of Leopardian thought, especially when approaching art and philosophy by the quality of the imagination, which uncovers the Relationships between things. Just as the corrosive power of the literature of Charles Baudelaire and Gustave Flaubert against the bourgeois mentality produced striking results, we try to demonstrate through philosophical and literary quality fragments of Leopardi's Operetta morali, but especially the experience of modernity assimilated in the form of disastrous Human experience. Our intention is to present the Leopardian condition in the private sphere, that is, how the literary project of the writer is inserted in the 19th century Italian and how it can be studied as a vanguard and as a herald of modernity.
KEYWORDS: Giacomo Lopardi; imagination; prose; philosophy; modernity.

Giacomo Leopardi foi poeta, filólogo, tradutor, e tornou-se essencialmente conhecido como o maior poeta italiano dos anos 1800. Porém, se nos debruçarmos sobre as obras em prosa, veremos que ele foi muito mais que um poeta essencialmente romântico, foi também autor de obras em prosa como *Lo Zibaldone* (escrito entre 1817 até 1832) e *Operette Morali* (escrito de 1824 a 1832) que trazem requintados diálogos com a filosofia e também podem ser consideradas esteticamente como sinalizadoras de alguns aspectos importantes do que se passou a considerar literatura moderna. Nesse sentido, podemos dizer que ele anuncia por meio de sua obra em prosa a beleza e a desgraça da modernidade.

Walter Binni, crítico literário italiano, estudioso de Leopardi em seu primeiro volume da Obra Completa, coloca que:

ISSN:

> Leopardi sente a necessidade de projetar sua teoria filosófica na vida, de exprimir organicamente, artisticamente e com este senso a tentativa nas canções histórico-culturais sem êxito que foram rejeitadas na criação de um novo mundo, o mundo da triste realidade, sendo excedida, sem esperança [...]. (Tradução própria) (BINNI, 2014, p. 15)

Leopardi foi também um escritor dos sentimentos da nação italiana que se via em um espetáculo de cinismos sem sociedade como podemos ver no que o filósofo Mario Perniola (1990) considera acerca da percepção leopardiana sobre um estado ou sentimento de nação.

Perniola (1990, p. 161) coloca que Leopardi enxerga sua nação como o exemplo de um espetáculo sem sociedade, uma vez que, há uma externalidade que não é animada pelo sopro do espírito, da fala, da dialética. Assim, para ele os italianos têm hábitos, mas não costumes, e acabam por não possuir um *ethos*, uma moralidade coletiva. Acredita que deva existir uma interioridade coletiva, um sentimento que junte todos em um mesmo lugar. Por se tratar de um contexto um tanto móvel para estabelecer uma identidade individual pode-se conduzir a uma classificação bastante parcial e negativa do modo de ser italiano. Leopardi acredita que a base do cinismo italiano está em um total autodesprezo, um profundo desprezo de si mesmo.

Com tal visão crítica que Giacomo Leopardi mostra da sua própria nação já podemos considerar traços de uma modernidade, uma vez que o poeta romântico não se faz presente para exaltar sua nação exalando nacionalismo. Há também muita atualidade em seus pensamentos como mostra Haroldo de Campos quando coloca que: "Nesse mar de sargaços do pensamento leopardiano, do qual não estão excluídas nem a banalidade nem a contradição, muitas reflexões emergem ao primeiro contato e desde logo nos tocam por sua atualidade." (CAMPOS, 1969, p. 187).

Se nos voltarmos um pouco para poetas como Charles Baudelaire, por exemplo, veremos que a mesma modernidade que é assimilada em forma de desastrosa vivencia humana como no verso "É o diabo que dirige os fios que nos movem!" destacado por Dolf Oehler (2013) podem ser encontradas na filosofia e na matéria literária de Giacomo Leopardi. Ainda pensando no que Dolf Oehler fala sobre Baudelaire, podemos destacar algo interessante. Diz que: "[...] O tédio, torna-se ele mesmo agente do mal e na verdade o mais indicioso, até uma instância que nós devemos à tranquilidade e à ordem. [...]" (OEHLER,

ISSN:

2013, p. 67). Em Leopardi esse mesmo tédio também aparece como agente do mal, uma vez que esse tédio é o responsável por desencadear no ser humano o desejo da morte.

A leitura da poesia de Leopardi nos permite observar seu estilo que conta com liberdade, ousadia na expressão e como bem observa Haroldo de Campos (1969), a modernidade de sua *logopéia* poética como podemos ver nos versos de "L'Infinito":

> [...]
> Mas sentado e mirando, intermináveis
> espaços longe dela e sobre-humanos
> silêncios , e quietude a mais profunda,
> eu no pensar me finjo; [...]
> [...] E o vento
> Ouço nas plantas como rufla, e aquele
> Infinito silêncio sem voz
> Vou comparando; e me recordo o eterno,
> E as mortas estações [...]
> [...] É assim que nesta
> Imensidade afogo o pensamento:
> E o meu naufrágio é doce neste mar.
> (LEOPARDI, 1996, p. 219)[20]

As reflexões em prosa por sua vez manifestam a atualidade do pensamento leopardiano, especialmente ao aproximar a arte e a filosofia pela qualidade da imaginação, que descobre as relações entre as coisas. Para as reflexões que aqui serão expostas usaremos a operetta "Dialogo della moda e della morte" da obra *Operette Morali* que é composta por 24 *operette* tratando sempre de algum problema da existência humana no mundo e que abaixo aparece transcrita, traduzida para o português:

> MODA: Senhora Morte! Senhora Morte.
> MORTE: Espera até a hora que virei sem que me chames.
> MODA: Senhora Morte!
> MORTE: Vá pro diabo! Virei só quando não quiseres.
> MODA: Como se eu não fosse imortal.
> MORTE: Imortal!
> "P*assado já é mais que o milésimo ano."*
> Depois que se acabaram com os tempos dos imortais.

[20] "[...] Ma sedendo e mirando, interminati/ Spazi di là da quella, e sovrumani/Silenzi, e profondissima quiete/ Io nel pensier mi fingo; [...] / [...] E come il vento/ Odo stormir tra queste piante, io quello/ Infinito silenzio a questa você/Vo comparando: e mi sovvien l'eterno/ E le morte stagioni [...]/ Così tra questa/ Immensità s'annega il pensier mio: / E il naufragar m'è dolce in questo mare." Disponivel em: http://www.leopardi.it/canti12.php

ISSN:

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 por toda parte. Mas, enfim, sai daqui.
MODA: Vamos, pelo amor que tu tens pelos sete vícios capitais, fique um pouco e olhe para mim.
MORTE: Estou olhando.
MODA: Não me conheces?
MORTE: Deverias saber que não tenho boa visão e que não posso usar óculos, porque os ingleses não fazem um que me sirva, e ainda que o fizessem não tenho onde apoiá-los.
MODA: Sou a Moda, tua irmã.
MORTE: Minha irmã?
MODA: Sim, não te lembras de 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.
MORTE: Caso não fales com teu próprio pensamento ou com alguém que tu tenhas na garganta, levante mais a voz e articule melhor as palavras, pois se continuares a colocar as palavras entre os dentes com esta vozinha de taquara rachada irei compreendê-la amanhã, já que o ouvido, caso não saibas, serve-me tão mal quanto a vista.
MODA: Ainda que sejas contrária aos bons costumes e que na França não seja habitual falar para ser ouvido, mesmo por que somos irmãs e entre nós não precisamos de cerimônia, falarei contigo como quiseres. Digo que a nossa natureza e hábitos comuns são de renovar continuamente o mundo, mas desde o princípio te concentrastes nas pessoas e no sangue; eu me satisfaço, no máximo com as barbas, com os cabelos, com as roupas, com os bens domésticos, com as mansões e coisas assim. 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 a carne dos homens com figuras incandescentes que mando marcar para efeito estético; deformar a cabeça dos meninos com faixas e outras engenhocas, induzindo, como hábito, a que todos os homens do país tragam uma figura na cabeça, como fiz na América e na Ásia; estropiar as pessoas com sapatos apertados; sufoca-las e fazer com que os olhos lhes saltem com o aperto dos corpetes cem outras coisas desse gênero. E mais, genericamente falando, eu persuado e constranjo os homens elegantes a suportarem todos os dias mil dificuldades e mil incômodos, muitas vezes dores e sofrimentos, e, algumas a morrer gloriosamente pelo amor que me têm. Isso para não falar das dores de cabeça, dos resfriados, dos defluxos de toda sorte, das febres diárias, terçãs, quartãs, que os homens ganham por obedecer-me, consentindo em tremer de frio ou sufocar de calor, conforme eu queira, em protegerem as costas com lãs, o peito com tecidos diversos e fazerem tudo a meu modo, ainda que seja em detrimento deles.
MORTE: Concluindo, creio que sejas minha irmã e se quiseres defenderei essa ideia como mais certa do que a morte, sem precisar da certidão de fé de pároco. Mas estando assim parada eu desfaleço, e se te animares em correr ao meu lado, trata de não te acabares, porque eu aguento bastante e assim podes me contar as tuas necessidades; senão, em consideração ao nosso

ISSN:

parentesco, prometo que, quando morrer, te deixo tudo o que é meu e te digo adeus.
MODA: Se tivéssemos que participar juntas no jogo do pálio, não sei qual das duas venceria a prova, porque se correres, eu vou mais depressa do que galope; e se ficares num lugar parada e desmaiares, me desfaço. Assim, recomecemos a correr e juntas falaremos sobre nossos casos.
MORTE: Vamos com calma. Pois, uma vez que tu nasceste do corpo de minha mãe seria conveniente que me servisses de algum modo para realizar os meus negócios.
MODA: Eu já fiz muito mais no passado do que pensas. Em primeiro lugar, sou eu quem anula e transforma continuamente todos os hábitos; jamais deixei que se negligenciasse a pratica de morrer, vê que ela dura universalmente até hoje desde o principio do mundo.
MORTE: Grande milagre que não fizeste aquilo que não pudeste fazer!
MODA: Como não podia? Demonstras não conhecer a força da Moda.
MORTE: Tudo bem: disso teremos tempo para discorrer, quando vier a moda perene. Mas enquanto isso gostaria que tu, como boa irmã, me ajudasses a obter o contrário mais facilmente e mais depressa do que fiz até agora.
MODA: Já te falei a respeito de algumas obras minhas que te são de muito proveito. Mas elas são risíveis perto das que vou te contar. Um pouco por vez, e mais nesses últimos tempos, para favorecer-te, mandei cair em desuso e no esquecimento os trabalhos e os exercícios que convém ao bem-estar corporal, e introduzindo-os ou valorizando-os, incontáveis pessoas sacrificam o corpo e encurtam a vida. Além disso, coloquei no mundo tais ordens e tais costumes que a própria vida, tanto em relação ao corpo como em relação à alma, esta mais morta do que viva: tanto que este, pode dizer-te em verdade, é o século da morte. E antigamente, tu não tinhas outras propriedades a não ser cavernas, onde no escuro semeavas ossaduras e poeiras, que são sementes que não brotam; agora tens terreno ao sol e gente que se move e que anda com os próprios pés; pode-se dizer que são coisas da tua livre razão e embora não as tenhas colhido tens de tolerar que elas nasçam. E mais, antes eras odiada e insultada, hoje, por obra minha, as coisas são reduzidas a tais termos que qualquer um que tenha cérebro te aprecia e te louva,sobrepondo-te à vida, e te quer tão bem que sempre te chama e te dirige os olhos como à sua maior esperança. Finalmente, por ver que muitos se vangloriam em tornar-te imortais, isto é, não morrendo inteiramente, uma boa parte deles não chegaria ás tuas mãos, embora eu soubesse que isso não passasse de conversa e que esses e outros vivessem na memória dos homens, viveriam, por assim dizer, de brincadeira, sem gozar da sua fama mais do que se sofressem com a umidade da sepultura. Como quer que seja, compreendendo que o negócio dos imortais te irritava porque parecia abater a tua honra e a reputação, acabei com essa moda de procurar a imortalidade, e mesmo de concedê-la no caso de alguém que a merecesse. Assim, no presente, estás segura de que, a quem quer que morra, não deixara uma migalha viva e lhe convirá rapidamente levar tudo para baixo da terra como um peixinho abocando com cabeça e espinhas. Essas coisas, que não são poucas nem pequenas, as fiz por amor a ti, querendo engrandecer seu estado na terra, como aconteceu. E para alcançar esse objetivo estou disposta a fazer outro tanto, e mais, a cada dia; foi com essa intenção que andei te procurando; a propósito, parece-me que, daqui por diante, não devemos sair

ISSN:

> uma de perto da outra, porque, estando sempre em companhia, poderemos consultar-nos com frequência, conforme os casos, e tomar melhor partido, como também aperfeiçoar a execução deles.
> MORTE: É verdade, e assim quero que se faça.
> (LEOPARDI, 1992, p. 66-70)[21]

A partir da análise da "operetta" selecionada partiremos para algumas observações importantes para esta etapa do trabalho.

No texto, a Morte e a Moda iniciam um diálogo logo após se encontrarem. No diálogo, a Moda afirma ser irmã da Morte e ambas, filhas da Caducidade. Ambas são consideradas renovadoras do mundo, uma por levar as vidas e a outra por sempre renovar os hábitos das pessoas como está no texto "[...] sou eu quem anula e transforma continuamente todos os hábitos; jamais deixei que se negligenciasse a prática de morrer, vê que ela dura universalmente até hoje desde o principio do mundo." (LEOPARDI, 1992, p. 68)[22]

Outro ponto interessante na "operetta" está no fato da Moda afirmar que tudo o que faz é para o bem da Morte, para honrar seu nome, pois ela, a Moda, faz com que as pessoas passem frio, que se sufoquem com corpetes apertados, que sintam dor e desconforto nos pés por usar sapatos apertados entre outras coisas que podem vir a acusar males e doenças prejudicando a saúde do ser humano. 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.

A Morte é apreciadora dos versos de Francesco Petrarca, poeta italiano do século XIV que foi considerado pai do Humanismo, porque nos poemas encontra seu triunfo e eles mencionam a figura da Morte por toda a parte. Para rebater a Moda que diz ser imortal, a Morte usa um verso de Petrarca: "Passado é já mais do que o milésimo ano", do poema "Suspiro gentil".

Leopardi caracteriza a Morte como um ser inimigo da memória que não enxerga nem ouve bem e que não possui um corpo, como podemos observar quando a Morte se dirige à Moda: "Deveria saber que não tenho boa vista e que não posso usar óculos, porque os ingleses, não fazem um que me sirva, e ainda que o fizessem não tenho onde apoiá-los."

[21] A versão original em italiano pode ser encontrada pela bibliografia: LEOPARDI, Giacomo. Operette Morali. Milão: Classici Blu, 2004, p. 89-93.
[22] "[...] io che annullo o stravolgo per lo continuo tutte le altre usanze, non ho mai lasciato smettere in nessun luogo la pratica di morrire, e per questo vedi che ella dura universalmente insino a oggi dal principio del mondo." (LEOPARDI, 2004, p. 91-92)

ISSN:

(LEOPARDI, 1992, p. 66)[23]. A morte, com seu aspecto disforme que ela mesma não esconde, está presente em nosso imaginário de modo pungente.

Nesse diálogo podemos afirmar que Giacomo Leopardi usa certa dose de imaginação para colocar a Morte e a Moda conversando. Haroldo de Campos (1969) discorre sobre a imaginação em Leopardi partindo da sua poesia, mas que também está em suas obras em prosa como é o caso da operetta analisada.

Para pensar um pouco no conceito de imaginação vamos recorrer ao texto de Haroldo de Campos (1969, p. 191) que diz 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."

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 que pudemos acompanhar 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 do sentimento de eternidade dos italianos, que assim como a Morte não enxergam, nem ouvem o que está acontecendo naquele momento em sua nação, presos a um símbolo imutável. Se voltarmos ao texto de Mario Perniola, lembraremos que Leopardi vê a sua nação naquele momento como um espetáculo sem sociedade, uma nação que se autodespreza, que possui um profundo desprezo por si.

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 entre outras coisas que podem causar desconforto e sofrimento: "[...]. 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, conforme eu

[23] "Drovesti sapere che ho mala vista, e che non posso usare occhiali, perché gl'Inglesi non ne fanno che mi valgano, e quando ne facessero, io non avrei dove me gl'incavalcassi." (LEOPARDI, 2004, p. 90)

ISSN:

queira, em protegerem as costas com lãs, o peito com tecidos diversos e fazerem tudo a meu modo, ainda que seja em detrimento deles." (LEOPARDI, 1992, p. 67-68)[24] Ainda que pareça fugaz, variável, a Moda está mais presente na vida e atua cruelmente, sem que as pessoas evitem, enquanto tentam se distanciar ou ignorar a Morte, verdadeira sócia da Moda, segundo a explicação desta.

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 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, 1992, p. 69)[25]. Para Leopardi os homens do século XIX não só não se preocupam em ganhar a imortalidade com ações memoravéis 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, 1992, p. 69)[26]. Nessa sociedade em que vive, Leopardi vê aparecendo por trás das massas populares, os protagonistas da sociedade da moderna, o domínio da morte agora não é mais o mesmo: se há um tempo era limitado aos cemitérios, agora o dominio 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.

Com essa análise do "Dialogo della Moda e della Morte" podemos entender como o texto em prosa de Giacomo Leopardi apresenta uma escrita poética, mas também muita reflexão e uma crítica aguda a sociedade e aos comportamentos e sentimentos dos italianos, e

[24] "Io non vo' dire nulla dei mali di capo, dele infreddature, dele flussioni di ogni sorta, dele febbri quotidiane, terzane, quartane, che gli uomini si guadagno per ubbidirmi, consentindo di tremare dal freddo o affogare dalcaldo 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." (LEOPARDI, 2004, p. 91)

[25] "[...] molti si erano vantati di volersi fare immortali, [...] perché pare ache ti scemasse lónore e la riputazione, ho levata via quest'usanza di cercare l'immortalità, ed anche di concederla in caso che purê alcuno la meritasse." (LEOPARDI, 2004, p. 93)

[26] "E quando che anticamente tu non avevi altri poderi che fosse e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole; e genti che si muovono e che vanno attorno co' loro piedi." (LEOPARDI, 2004, p. 92)

ISSN:

de forma geral, ao homem moderno. A modernidade está apresentandada nos traços de crítica em que Leopardi se mostra um escritor de uma prosa madura que reflete coisas que só mais tarde outros escritores viriam a enxergar e refletir fora do periodo romântico em que Leopardi se situava. Nesse sentido, Leopardi se alinha com os "detratores da modernidade", dos quais o poeta Charles Baudelaire é o maior expoente.

Nossa proposta contribui para o debate do simpósio na medida em que consideramos que o olhar desses poetas "perturbadores" das questões sobre a modernidade essencialmente voltam sua atenção para as atitudes cotidianas, o detalhe despercebido, o culto diário ao que consideramos belo. Esse olhar crítico não somente traz à tona nossas pequenas "delícias e desgraças", mas problematiza, em nível literário e filosófico "o monstruoso e o sublime" (as expressões entre aspas são de Caetano Veloso, presentes na canção "Americanos") que convivem na fragilidade da existência, cada vez maior no tempo e em espaços de crises.

REFERÊNCIAS:

BINNI, Walter. *Leopardi*. Scritti 1934-1963/Scritti 1969-1997. Firenze: Il Ponte, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Leopardi: teórico da vanguarda. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

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.

LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

OEHLER, Dolf. A modernidade e o mal: Charles Baudelaire. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 65-70, jul-dez, 2013.

PERNIOLA, Mario. *Enigmi*: Il momento egizio nella società e nell'arte. Genova: Costa & Nolan, 1990.

ISSN:

FREITAS, Angélica Catiane da Silva de (UFMS)

RESUMO: A proposta consiste num estudo comparativo entre dois romances epistolares escritos em diferentes contextos: *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Wolfgang Goethe, e *Carta a D. História de um amor* (2008), de André Gorz. O primeiro é uma obra ficcional, escrita no século XVIII (idade de ouro do romance epistolar), e o segundo, um romance contemporâneo autobiográfico, uma carta que um dos maiores intelectuais da atualidade destina à sua esposa, Dorine, pouco antes do suicídio de ambos em 2007. O objetivo é verificar a utilização do modo epistolar como forma de expressão nesses dois romances, levando em conta seus respectivos contextos de produção. Para tanto, partiremos de algumas considerações sobre o Romance Epistolar, de Ian Watt (2010) e Daniel-Henry Pageaux (1995), além de considerações sobre o romance contemporâneo, de Karl EriK Shollhammer (2009), e aspectos do contemporâneo, segundo Giorgio Agamben (2009), dentre outros teóricos utilizados na análise.
PALAVRAS–CHAVE: Romance epistolar; tradição; contemporâneo

ABSTRACT: The proposal consists of a comparative study between two epistolary novels written in different contexts: *The sufferings of the young Werther* (1774), by Wolfgang Goethe, and André Gorz's *Letter to D.* History of a Love (2008). The first is a fictional work, written in the eighteenth century (Golden Age of epistolary novel) and the second, a contemporary autobiographical novel, a letter that one of today's greatest intellectuals destines to his wife, Dorine, shortly before their suicide in 2007. The purpose is to verify the use of the epistolary mode as a form of expression in these two novels, taking into account their respective contexts of production. For this, we`ll start for some considerations Ian Watt's (2010) and Daniel-Henry Pageaux (1995) about the Epistolar Novel, as well as considerations on the contemporary novel by Karl EriK Shollhammer (2009) and aspects of the contemporary, according to Giorgio Agamben 2009), among other theorists used to analysis.
KEYWORDS: Epistolary romance; tradition; contemporary

No capítulo "Ah, eu quero receber cartas", do livro *Apontamentos de Crítica Cultural*, Beatriz Resende fala de *Correspondência incompleta*, coletânea de cartas de Ana Cristina César, problematizando a partir daí a relação entre o suporte Carta e o que essa significa dentro do contexto literário e biográfico da escritora. A teórica reflete sobre o tipo de *performance* que é escrever cartas, por via da análise das correspondências de A. C. César, lançando questões como: "por que afinal, nos agrada ler cartas que não nos foram dirigidas?" (RESENDE, 2010, p. 93)

É com essa questão que abriremos a nossa análise, para pensar sobre as especificidades desse tipo de texto, neste caso em específico, dentro do suporte livro, os romances epistolares: *Os sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe e *Carta a D.* História de um amor, de André Gorz.

ISSN:

No século XVIII, quando foi escrita a obra já citada de Goethe, os romances do tipo epistolar obtiveram grande repercussão devido ao contexto de ascensão da burguesia da época e os novos valores da sociedade moderna, que, aos poucos, foi se tornando individualista e adepta de um tipo de leitura solitária, que propiciasse aos leitores "ver pelo buraco da fechadura", como explica Ian Watt em *A ascensão do romance:* estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding (2010).

Mas, como podemos pensar o uso da epístola na literatura contemporânea, mais especificamente, na carta que André Gorz destina à sua esposa, Dorine, pouco antes do suicídio de ambos em 2007? *Carta a D*. História de um amor (2008), a princípio, possui um destinatário específico, e seu fim parece ser o de "atar as duas pontas da vida". Todavia, tratando−se de um texto autobiográfico, o que lhe atribui o valor literário dentro da Literatura contemporânea?

Para tentar responder a essas questões, utilizaremos o texto já mencionado, de Ian Watt (2010), algumas considerações de Daniel-Henri Pageaux (1995) sobre o romance epistolar, em *Naissance du roman*, bem como teorias sobre o contemporâneo, e o romance contemporâneo, a fim de verificar as características que distinguiam os romances epistolares no século XVIII e, a partir daí, tentar entender o valor literário de uma epístola autobiográfica no contexto da literatura contemporânea.

POR QUE NOS AGRADA LER CARTAS QUE NÃO NOS FORAM DESTINADAS?

> *Qual é a questão fundamental da carta? Que tipo de texto é a carta? Carta é o tipo de texto que você está dirigindo a alguém. Você está escrevendo não é pelo prazer do texto, não é um poema que você está produzindo, não é uma questão que você está levantando dentro da literatura, não é uma produção estética necessariamente. Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão.*
> (CÉSAR, 1985 apud REZENDE, 2002, p. 112-113).

O encontro da carta com o romance, segundo Pageux (1995), remonta ao romance Grego, e depois dele, ao de cavalaria e ao pastoral, e daí por diante. Mas foi o século XVIII

ISSN:

que viu tanto a ascensão quanto o quase desaparecimento do gênero epistolar, e qualquer estudo sobre esse tipo de romance não pode mais do que insistir numa pré-história do gênero. Após o período citado, o romance epistolar só reaparece quase que esporadicamente, como no caso de *Carta a D*, publicada em 2008.

No que tange ao *Werther*, de Goethe, foi escrito em pleno século de ouro do romance epistolar (1774), e causou uma febre entre os leitores da época, levando alguns ao suicídio, por identificação com o protagonista. Segundo Pageaux (1995), a Alemanha recebeu grande influência do romance sentimental Inglês, bem como do romance de Rousseau, pelo viés da tradução, e em 1774, surge o *Werther*:

> Este pequeno texto em fragmentos salvos por um editor que intervém [...] é baseado em um triângulo amoroso (dois homens, Albert e o herói, e uma mulher, Lotte), alguns detalhes autobiográficos e um fato deveras trágico (o suicídio de um jovem escritor). Ele é tributário de uma tradição literária anterior (Inglesa e Francesa), mas logo se torna um modelo literário e moral. Lichtenberg chegou a falar em fúria wertherianna, a wertheromania. Vestir-se à la Werther e... um suicídio à Werther. [...] Werther representa com *Clarissa* e a *Nova Heloísa*, na feliz expressão de Henri Coulet (I, 430), "a grande trilogia do romance burguês europeu" (PAGEAUX, 1995, p. 76, tradução nossa).

Mas, antes de falar da importância desse romance, é necessário entender os fatores que propiciavam a leitura desse tipo de texto no século XVIII, e quais as suas especificidades.

Em A ascensão do romance, Ian Watt ao falar de Pamela, de Richardson, explica o interesse por esse tipo de texto à época:

> Antes de Pamela houve muitas personagens literárias igualmente prováveis e talvez até mais interessantes, porém nenhuma cujos pensamentos e sentimentos cotidianos conhecemos com tamanha intimidade. Que fatores permitiram a Richardson imprimir à ficção essa direção subjetiva e interior? Um deles consiste na base formal da narrativa: a carta (WATT, 2010, p. 186).

A carta informal se difundiu amplamente no século XVIII e o estilo narrativo de Richardson teria representado: "a transição da orientação objetiva, social e pública do mundo clássico para a orientação subjetiva, individualista e privada da vida e da literatura dos últimos duzentos anos" (WATT, 2010, p. 186). Fato que foi propiciado pela Londres do século XVIII, na qual o "advento do individualismo econômico, o aumento da divisão do trabalho e a

ISSN:

evolução da família conjugal foram mais pronunciadas." (WATT, 2010, p. 188). A população londrina havia aumentado bastante nas últimas décadas do século XVII, e, com isso, foram se criando várias características do estilo de vida urbano moderno:

> O cidadão londrino do século XVIII tinha um horizonte que sob muitos aspectos se assemelhava ao do moderno homem urbano. As ruas e praças dos vários bairros da cidade apresentavam uma infinita variedade de modos de vida que qualquer um podia ver e que no entanto eram na maioria estranhos à experiência pessoal de cada indivíduo (WATT, 2010, p. 189).

Tanto o romance quanto o mundo da cidade moderna apresentam uma "visão de vida em que o indivíduo se volta para as relações privadas e pessoais porque já não pode ter uma comunhão maior com a natureza ou a sociedade" (WATT, 2010, p. 195). A rotina cotidiana do citadino faz com que ele pertença a vários grupos sociais, no trabalho, religião, família e etc., mas, ao mesmo tempo, nenhuma pessoa isolada o conhece em todos os seus papéis e vice-versa. O que faz emergir a "necessidade de uma espécie de segurança emocional e compreensão que só pode encontrar na intimidade dos relacionamentos pessoais" (WATT, 2010, p.196). A carta, segundo o teórico, teria feito com que Richardson se sobressaísse aos seus antecessores por registrar a ação no presente, uma vez que o método epistolar retrata com "fidelidade" a vida interior, os sentimentos íntimos de seus personagens, por apreender os sentimentos, angústias, sensações do indivíduo no momento em que eles acontecem. Ao contrário das narrativas que retomam o passado a posteriori, como as autobiográficas e biográficas, a carta, escrita no presente, ajuda a romper com a "tendência clássica da seletividade e concisão" (WATT, 2010, p. 203).

ENTRE FICÇÃO E AUTOBIOGRAFIA

Antes de falarmos da utilização da epístola na contemporaneidade, vale ressaltar que, *Carta a D.* é um relato autobiográfico, de modo que, achamos conveniente mencionar, ainda que de forma sucinta, alguns pontos levantados por Peter Burke a esse respeito em: *A invenção da biografia e o individualismo renascentista* (1997).

O século XVIII, segundo o teórico, parece ser o responsável pelo fim do tipo de biografia que vinha sendo realizada durante o Renascimento, caracterizada pela

ISSN:

exemplaridade, com textos organizados "de acordo com categorias morais tais como 'clemência', 'humildade', 'prudência' e assim por diante" (BURKE, 1997, p. 95).

Uma segunda característica comum a essas obras era:

> O pressuposto de que a personalidade é estática [...] Daí a possibilidade de prever o futuro do herói. [...] As circunstâncias externas mudam, simbolizadas pela roda da fortuna que estrutura a biografia de Wolsey por Cavendish. Mas o herói não deve se perturbar com isso. Ele ou ela devem exibir "constância", como uma rocha ou uma poderosa árvore em meio a uma tempestade. (BURKE, 1997, p. 95-96).

Tais características, segundo Burke, se estendem até o século XVII. E são as Confissões de Rousseau, no século XVIII, que iniciam uma mudança de postura em relação à biografia, baseada na consciência de que "a personalidade passa por um processo de desenvolvimento" (BURKE, 2010, p. 95), concepção que, segundo o teórico, tornou possível o "Bildungsroman como foi escrito por Goethe e outros" (2010, p. 96).

Em *Rousseau e a forma moderna de autobiografia*, José Oscar de Almeida Marques parte do princípio de que a moderna forma de autobiografia se deve a Rousseau, falando da influência literária do escritor da seguinte forma: "com sua peculiar mistura de narrativa factual e elementos ficcionais e poéticos, ele criou o que seria marca característica da biografia romântica, desenvolvida nas produções de Goethe" (MARQUES, 2004, p.1) e também de outros escritores, como Wordsworth, E.T. A. Hoffmann e outros.

Ao tentar encontrar uma base comum entre as obras: *Confissões*, de Rousseau, e *Katers Murr*, de Hoffman, Marques, ao se deparar com as dificuldades em se delimitar o "gênero" autobiográfico, lança mão de um conceito emprestado a Steltzig, (em *The Romantic Subject in Autobiography:* Rousseau and Goethe) que consiste no estabelecimento de um subsetor para o "gênero" em questão: a autobiografia romântica, que, em síntese, são "as distintas formas imaginativas que autores como Rousseau, Goethe e Wordsworth [...] deram às suas vidas" (MARQUES, 2004, p. 5).

Embora o romance de Goethe, aqui analisado, seja conhecido como uma obra de ficção, há quem diga que o escritor teria inserido nela dados autobiográficos. Mas, o que nos interessa aqui é, antes, lembrar que essas fronteiras entre ficção e autobiografia serão sempre difíceis de ser delimitadas, de modo que, vamos nos deter no tipo de texto utilizado nas duas

ISSN:

obras: o epistolar, com suas especificidades e contratos, e o porquê da sua utilização nos dois diferentes contextos.

TEMPO E ESPAÇO EM *OS SOFRIMENTOS DO JOVEM WERTHER*

Mikhail Bakhtin (1992, p. 226) em "Tempo e espaço nas obras de Goethe" (Capítulo de *Estética da criação verbal*), diz que "Um dos pontos culminantes da visão do tempo histórico na literatura universal foi atingido por Goethe". O que se deveria ao fato do escritor possuir uma grande capacidade de visibilidade. Um olhar que não conseguia ver nada "pronto e imóvel [...] Por trás de toda a diversidade estática ele enxergava a diversidade de tempos." (BAKHTIN, 1992, p. 229)

Essas considerações de Bakhtin nos ajudam a compreender alguns recursos narrativos utilizados em várias passagens de *Werther*. Goethe, segundo o teórico, procura em "toda a parte o tempo – o desenvolvimento, a formação, a história. Por trás do acabado ele enxerga o que está em formação e em preparo, e tudo isso com uma evidência excepcional" (BAKHTIN, 1992, p. 229). Vejamos um exemplo disso no romance:

> A cidade em si é desagradável, mas nos arrebaldes a natureza é de uma beleza indizível. Foi o que levou o Conde de M... a plantar um jardim sobre uma daquelas colinas que se sucedem umas ás outras com tanta variedade, formando vales de plena delícia. O jardim é simples, e logo à entrada a gente sente que o seu esboço não foi elaborado por um jardineiro que domina a ciência, mas por um coração sensível, que ali queria deleitar-se e gozar-se a si mesmo. Alguma lágrima já consagrei a sua memória, num pavilhão arruinado que foi o seu lugar favorito e hoje é também o meu. Em breve serei o senhor do jardim; o jardineiro já simpatiza comigo tão só pela convivência desses poucos dias então não achará mal se eu ficar por ali em definitivo (GOETHE, 2014, p. 17)

Nesse pequeno fragmento, encontramos um exemplo da diversidade de tempos de que fala Bakhtin. Pelos verbos que destacamos, podemos perceber a presença de passado, presente e futuro em um único fragmento do livro – é, sucedem, formando, sente –, além de alguns advérbios de tempo (como, hoje), nos ajudam a construir uma ideia de presente. Ao passo que alguns verbos remetem ao passado, tais como: queria, consagrei; e outros verbos ao futuro: serei, achará. Mas, no que essa consciência do tempo em desenvolvimento contribui para o efeito do romance em si?

ISSN:

Se considerarmos outras passagens do livro, vemos que, em certas situações, o narrador-protagonista, Werther, prepara o espírito do leitor para identificar-se e/ou compadecer-se com o seu sofrimento. Um exemplo: antes de apresentar o episódio em que se apaixona, perdidamente, por Carlota, ao vê-la dando pão aos irmãozinhos (carta de 16 de junho), ele relata sobre uma conversa que teve com uma mulher, acompanhada de seus filhos pequenos, descrevendo o quadro de maneira muito emocionada (carta de 27 de maio).

O mesmo ocorre com o relato que ele faz da história de um jovem camponês sobre o amor impossível que sente pela patroa viúva, que já prepara o espírito do leitor para se identificar com a sensibilidade do coração do jovem escritor (carta de 30 de maio). E ainda, a antecipação do destino trágico do camponês parece antecipar o destino, também trágico, do herói, que escreve ao amigo Guilherme: "Lê, meu querido, e considera que esta é também a história do teu amigo." (GOETHE, 2014, p.113)

Outro ponto importante destacado por Bakhtin (1992, p. 231) é que:

> Tudo o que antes costumava servir como fundo sólido, como grandeza imutável, premissa imóvel e movimento do enredo do romance, agora se torna precisamente um agente essencial do movimento, seu iniciador, constitui-se no centro organizador do movimento do enredo graças ao qual o próprio enredo do romance se modifica radicalmente. Para o 'grande gênio' Goethe, o movimento essencial revelou-se precisamente no fundo imóvel dos fundamentos do mundo (socioeconômicos, políticos e morais).

Em várias passagens do romance vemos esse fundo imóvel dos "fundamentos do mundo" sendo postos em xeque pelo protagonista, como nessa passagem em que o seu rival, Alberto, lhe diz que "um homem que se deixa arrastar por uma paixão violenta perde a faculdade de refletir e deve ser considerado como um ébrio, como um demente" (GOETHE, 2014, p. 68). Ao que Werther replica com paixão:

> 'Oh, aí estais vós, os razoáveis!' Exclamei, terminando um sorriso. 'Paixão! Embriaguez! Demência! E permaneceis tão impassíveis, tão indiferentes, vós, os homens morais! Censurais o bêbado, detestais o insensato, passais ao largo como o padre e agradeceis a Deus como os fariseus por não vos ter feito semelhante nem a um nem a outro. Mais de uma vez me embebedei, minhas paixões nunca estiveram longe da demência, e não me arrependi de nenhuma das coisas que fiz, pois, graças a elas pude compreender, por experiência própria, como todos os homens extraordinários que levaram a cabo alguma grande coisa reputada impossível, desde sempre foram declarados ébrios e dementes... (GOETHE, 2014, p. 68).

ISSN:

Para Bakhtin (1992, p. 245), tudo na obra de Goethe é tempo-espaço – cronotopo autêntico – e que o teórico define da seguinte forma: "Seu olhar transforma uma paisagem geológica e abstrata, num local onde se revelam as potências da vida histórica. Por outro lado, não há nada que se 'fazer com uma lembrança histórica abstrata se ela não for localizada no espaço terrestre" (BAKHTIN, 1992, p. 240).

Assim, podemos pensar que a repercussão do Werther na época em que foi escrito, não se deve somente à mudança de uma orientação objetiva do mundo antigo para a orientação subjetiva da sociedade moderna, mas, antes, a essa capacidade de visão do escritor, que não conseguia ver "nada pronto e imóvel" (BAKHTIN,1992, p. 229). Ele queria a vinculação dos tempos, "ver os laços necessários desse passado com o presente vivo, compreender o lugar necessário desse passado na série contínua do desenvolvimento histórico" (BAKHTIN, 1992, p. 235). O que faz do escritor um visionário, uma vez que busca, dentro do seu próprio tempo, a diversidade de tempos.

ASPECTOS DO CONTEMPORÂNEO: O ANACRONISMO DE *CARTA A D.*

Karl Erik Shollhammer, em "Que significa literatura contemporânea?" (capítulo de *Ficção brasileira contemporânea*, 2009), cita uma definição de Giorgio Agamben (2008), sobre o contemporâneo:

> O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. (SHOLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

Se tomarmos a definição de Agamben como ponto de partida para entender o que seja o contemporâneo, chegamos à seguinte pergunta: em que sentido André Gorz não coincidiria com o presente de sua época?

Urania Tourinho Peres, no posfácio a uma edição de *Luto e Melancolia,* de Sigmund Freud (2011), diz que a sociedade atual é extremamente geradora da angústia causada pela

ISSN:

melancolia. Que, segundo a autora, é o resultado de uma sociedade competitiva, que valoriza o presente, em total desapego ao passado, e que valoriza o desempenho em todas as áreas: trabalho, sexo, saúde, diversão, etc; dando a ideia de que tudo é possível é permitido. O que faz com que o homem da atualidade corra muito para cumprir suas tarefas, compromissos e metas. Todavia, ao estabelecer objetivos, às vezes, muito altos, e não conseguir cumprí-los, deixa-se dominar pelo sentimento de incapacidade e sensação de derrota, ambos geradores de melancolia.

O termo facilmente utilizável para designar o homem da contemporaneidade, segundo Peres, é narcisista. Um ser focado muito em si, nas suas preocupações, e pouco interessado nos problemas conjuntos ou sociais. Ou seja, o homem, que já se mostrava mais individualista com o desenvolvimento da sociedade moderna (como vimos em Burke, 1997), parece ter chegado a um individualismo extremo em nossos dias.

E é exatamente nesse ponto que *Carta a D.* se mostra como um texto autobiográfico, fruto de um anacronismo do filósofo André Gorz em relação à sua época. Um importante pensador do século XX, com vários livros publicados, e que, de uma hora para a outra, depara-se com o risco de perder o que tem de mais importante na vida, à esposa Dorine.

Ecléa Bosi, na contracapa do romance, fala um pouco dessa trajetória:

> Nossa geração lia com fervor as suas obras, que apontavam para uma solução revolucionária. Qual não foi minha surpresa ao ler, anos depois, um belo texto de Gorz sobre a verdadeira missão humana: tornar o planeta mais acolhedor! De teórico da Revolução havia se convertido em mentor da Ecologia Política, que bate de frente contra o capitalismo. Conduzia então uma campanha contra as usinas nucleares. Em torno da casa onde queria envelhecer com Dorine, ele plantou duzentas árvores. [...] Tudo augurava uma velhice serena para os dois lutadores. Eram amados pelos vizinhos como pessoas simples e gentis. Mas um contraste para raio X, injetado em Dorine durante uma operação, não foi eliminado pelo organismo como prometiam os doutores. Ela começa a sofrer.

Apesar da carta, a princípio, ser apenas um relato autobiográfico destinado à esposa, o escritor faz uma retrospectiva da trajetória de ambos, tentando buscar pontas soltas, como se quisesse, com a carta, encontrar a si mesmo, por via da reconstituição de fatos importantes da sua história de vida junto à Dorine.

ISSN:

Parece-nos que o trecho mais significativo da carta neste ponto é o que o escritor faz um mea culpa à esposa, tentando desconstruir uma falsa imagem sua que teria criado em textos anteriores:

> Por que você está tão pouco presente no que escrevi, se a nossa união é o que existe de mais importante na minha vida? Por que, em Le Traître, passei uma falsa imagem de você, que a desfigura? Esse livro deveria mostrar que a minha relação com você foi a reviravolta decisiva que me permitiu desejar viver. Por que, então, deixar de fora essa maravilhosa história de amor que nós tínhamos começado a viver vinte sete anos antes? Por que eu não disse o que me fascinou em você? Por que eu a apresentei como uma coitadinha, "que não conhecia ninguém, não falava uma palavra de francês e que sem mim teria se destruído", se você tinha o seu círculo de amigos, fazia parte de um grupo de teatro de Lausanne e era esperada na Inglaterra por um homem determinado a se casar com você? (GORZ, 2008, p. 6).

Como o próprio autor diz na carta, ele escreve para tentar entender o que viveu, o que eles viveram juntos. Todavia, vemos aí mais que uma simples reconstrução de sua história. Ele escreve também para consertar os erros do passado, afinal, eles se amavam e o futuro parecia promissor, quando, de repente, por uma reviravolta do destino, ele se depara com a trágica notícia da doença da esposa.

Se considerarmos a época em que esse texto foi escrito, uma sociedade que preza pela individualidade, pelos bens materiais, por status, ou mesmo pela competição intelectual (o que poderia ser a escolha do escritor), podemos afirmar que, ao recompor a sua história como ser humano, e também com Dorine, seu texto cria um anacronismo em relação à sua época, encaixando-se assim na definição de Agamben (2008) sobre o contemporâneo. Ou seja, na sociedade da maratona, de que fala Peres (2011), o autor de *Carta a D.* opta por dedicar o resto de seus dias a cuidar e estar ao lado da mulher que ama:

> Durante os seus meses de convalescença, decidi que deveria pedir minha aposentadoria aos sessenta anos. Pus-me a contar as semanas que me separavam dela. Cultivei o prazer de cozinhar, de procurar os produtos orgânicos que a ajudavam a recuperar as forças, e encomendava na place Wagram as magistrais fórmulas que um homeopata lhe recomendava (2008, p. 67).

ISSN:

E, após anos de dedicação aos cuidados da esposa doente, ao perceber que não haverá volta, o escritor decide pôr fim à própria vida junto à Dorine. Ambos morrem em 22 de setembro de 2007, após mais de cinquenta e oito anos de vida conjugal.

No início da carta, há um trecho incrível, no qual Gorz dá um exemplo do que é doar-se à outra pessoa, apesar das diferenças. Em outras palavras, *Carta a D.* nos deixa a sua própria definição de amor, que é de uma beleza singular:

> No papel, eu era capaz de demonstrar – invocando Hero e Leandro, Tristão e Isolda, Romeu e Julieta – que o amor é o fascínio recíproco de duas pessoas por aquilo que elas têm de menos dizível, de menos socializável; de refratário aos papéis e imagens delas mesmas que a sociedade lhes impõe; aos pertencimentos culturais. Nós podíamos pôr quase tudo em comum exatamente porque a princípio não tínhamos quase nada. Bastava que eu consentisse em viver o que eu estava vivendo, em amar mais do que tudo o seu olhar, a sua voz, o seu cheiro, seus dedos afilados, o seu jeito de habitar o seu corpo, para que todo o futuro se abrisse para nós (GORZ, 2008, p. 20).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Convergências e divergências à parte, tentamos mostrar como um determinado tipo de romance, no caso, o epistolar, pode ser utilizado em diferentes tempos, respeitadas as circunstâncias e contextos específicos de cada obra, bem como as suas diferentes finalidades.

Enquanto no século XVIII, o processo de modernização nas cidades começa a substituir uma "orientação objetiva, social e pública do mundo clássico" por uma "orientação subjetiva, individualista e privada da vida e da literatura" (WATT, 2010, p. 186), que acaba favorecendo a leitura de romances epistolares; em *Carta a D.*, concluímos que André Gorz se alinha com a definição de Agamben sobre o contemporâneo, aquele que não se identifica totalmente com o seu tempo, mas, ainda assim, mantém a: "coragem de reconhecer e se comprometer com o presente com o qual não é possível coincidir" (SHOLLHAMMER, 2009, p.10). O que nos parece bastante evidente na história de vida e de amor de Gorz e Dorine.

Também podemos falar da contemporaneidade de Goethe, que, no século XVIII, possuía, segundo Bakhtin (1992, p. 229), uma capacidade de visão que o permitia enxergar, por trás de toda diversidade estática, "a diversidade de tempos". E, uma vez que tratamos de dois romances de diferentes épocas, encerramos com esta consideração de Bakhtin sobre

ISSN:

Goethe, que também parece servir para pensar o romance de Gorz, e sobre o que seja o contemporâneo:

> A atualidade - tanto na natureza quanto na vida humana – se manifesta como uma essencial diversidade de tempos: como remanescentes ou relíquias dos diferentes graus e formações do passado e como embriões de um futuro mais ou menos distante (BAKHTIN, 1992, p. 229).

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios.* Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-72.

BAKHTIN, Mikhail. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. In: _____. *Estética da criação verbal.* Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 225-258.

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. In: _____. *Revista Estudos Históricos***,** v.10, p.19 (1997). Tradução de José Augusto Drummond. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2038>. Acesso em: 10 março 2015.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Avancées et mises em question. In: _____. *Naissances du roman*. Klincksieck: Paris, 1995, p. 45-77.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução, organização, prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2014.

GORZ, André. *Carta a D*. História de um amor. Tradução de Celso Azzan Jr. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

MARQUES, José Oscar de Almeida. Rousseau e a forma moderna de autobiografia. *IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada* (ABRALIC). Instituto de letras da UFRGS, Porto Alegre, 18 a 21 de julho de 2014. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/Forma_moderna_da_autobiografia.pdf>. Acesso em: 10 março 2015.

PERES, Urania Tourinho. Posfácio: Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia.* Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2011, p. 101-139.

RESENDE, Beatriz. Ah, eu quero receber cartas. In: _____. *Apontamentos de crítica cultural.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 93-119.

SHOLLHAMMER, Karl Erik. Que significa literatura contemporânea? In: _____. *Ficção brasileira contemporânea.* Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 9-46.

WATT, Ian. A experiência privada e o romance. In: _____. *A ascensão do romance:* estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 184-220.

A captura da imagem como intervenção sobre a realidade: uma leitura de *Las Babas del Diablo*, de Cortázar e *Blow-up*, de Antonioni

BARROS, Augusto Moretti de (UNESP – FLC-Assis / CAPES)

RESUMO: A literatura e o cinema dialogam há muito tempo, pois possuem recursos diferentes e igualmente fecundos para narrar histórias, sendo muito comum que se façam

ISSN:

adaptações de obras escritas para as telonas. O conto *Las babas del diablo* (1959), do escritor argentino Julio Cortázar, serviu de inspiração para que o cineasta italiano Michelangelo Antonioni filmasse, em 1966, *Blow-up*. O protagonista do conto de Cortázar é tradutor e fotógrafo, então lida, em ambas as profissões, com a representação da realidade, mediada pelo uso da máquina, seja a de escrever ou a fotográfica. No filme de Antonioni, o protagonista é um fotógrafo famoso, que possui uma relação com o mundo através da lente de sua câmera. A grande aproximação entre as duas obras é o modo como elas representam a possível intervenção sobre a realidade, por meio da captura da imagem. Os dois protagonistas, ao exercerem o ofício de fotógrafos, acabam interagindo com o meio social que buscam capturar. Em *Las babas del diablo*, o personagem impede, quando captura uma imagem, que uma cena de sedução tenha o seu desenlace; enquanto em *Blow-up*, o fotógrafo acredita, a princípio, que a sua intervenção, ao tirar uma série de fotos, conseguiu impedir um assassinato. Dessa maneira, buscamos fazer uma leitura atenta das duas obras e perceber como cada uma delas retrata a relação entre realidade e a sua representação e, ainda, como uma pode intervir sobre a outra.
PALAVRAS-CHAVE: *Las babas del diablo*; *Blow-up*; literatura; cinema; transposição.

RESUMEN: La literatura y el cine dialogan hace mucho tiempo, pues poseen recursos distintos e igualmente fecundos para narrar historias, así que es muy común que haya adaptaciones de obras escritas para las grandes pantallas. El cuento *Las babas del diablo* (1959), del escritor argentino Julio Cortázar sirvió de inspiración para que el cineasta italiano Michelangelo Antonioni filmara, en 1966, *Blow-up*. El protagonista del cuento de Cortázar es traductor y fotógrafo, entonces lida, en ambas las profesiones, con la representación de la realidad, mediada por el uso de la máquina, sea la de escribir o la fotográfica. En la película de Antonioni, el protagonista es un fotógrafo famoso, que posee una relación con el mundo a través de la lente de su cámara. La gran similitud entre las dos obras es el modo como ellas representan la posible intervención sobre la realidad, por intermedio de la captura de la imagen. Los dos protagonistas, cuando ejercen el trabajo de fotógrafos, acaban interactuando con el medio social que buscan capturar. En *Las babas del diablo*, el personaje impide, al capturar una imagen, que una escena de seducción tenga su desenlace; mientras en *Blow-up*, el fotógrafo cree, a principio, que su intervención, cuando saca una serie de fotos, consiguió impedir un asesinato. De esa manera, buscamos hacer una lectura atenta de las dos obras y percibir como cada una de ellas retrata la relación entre realidad y su representación y, aún, como una puede intervenir sobre la otra.
PALABRAS-CLAVE: *Las babas del diablo*; *Blow-up*; literatura; cine; transposición.

LINGUAGEM COM ÍMPETOS DE MORDER A REALIDADE

Um dos maiores nomes da literatura hispano-americana, o argentino Julio Cortázar figura entre os autores latinos mais lidos e reconhecidos no âmbito literário internacional. Dono de uma escrita caracterizada por fazer crítica à própria escrita e inovar na forma e no conteúdo, Cortázar desafia os críticos, que têm o trabalho de tentar desvendar os mistérios de

ISSN:

suas obras. Embora tenha escrito romances de grande sucesso, foi com a produção de contos que o autor se consagrou como um grande conhecedor da técnica da escrita e excelente ficcionista. Escreveu também teoria sobre a ficção, destacando-se especialmente em relação à crítica do conto curto.

Cortázar nasceu na Bélgica, em 1914, tendo ido, ainda criança, morar na Argentina, terra natal de seus pais. Assim, escreve sua obra em espanhol e figura entre os autores hispano-americanos. No início da segunda metade do século XX, durante a ditadura argentina, Cortázar muda-se para Paris, onde acaba ficando definitivamente. Na capital francesa, continua produzindo e é neste contexto que escreve os cinco contos que compõem a obra *Las armas secretas*, incluindo o que analisaremos neste trabalho. Publicado pela primeira vez em 1959, o livro reúne uma série de contos que constam entre os clássicos do autor e indicam a qualidade de sua obra. São eles: *Cartas de mamá* (Cartas de mamãe), *Los buenos servicios* (Os bons serviços), *Las babas del diablo* (As babas do diabo), *El perseguidor* (O perseguidor) e *Las armas secretas* (As armas secretas). Este último dá nome ao livro – que é considerado um prelúdio de *Rayuela* (O jogo da amarelinha), romance de maior sucesso do autor-, e é o terceiro deles, *Las babas del diablo*, que usaremos para esta análise.

O título do conto remete a uma espécie de seda produzida por milhares de filhotes de aranhas que nascem na transição do clima quente para o frio. Estas teias são muito finas, quase invisíveis, porém muito fortes e resistentes, servindo de caminho para que elas cheguem aos seus destinos com facilidade. Quando o vento sopra, estes fios, por serem muito leves, são levados para longe, carregando grandes grupos de aranhas, que irão se alastrar neste novo lugar. O imaginário popular argentino deu o nome de "babas do diabo" a este fenômeno mais comum em zonas rurais, enquanto os membros religiosos preferem adotar o nome de "fios da virgem". O título escolhido por Cortázar se adequa ao conto pelo fato de que estas teias são, apesar de finas e aparentemente frágeis, muito fortes, envolventes, podem surpreender alguém que não as esteja vendo e carregam aranhas, que são animais potencialmente perigosos; do mesmo modo vai se formando a narrativa de *Las babas del diablo*, envolvente, surpreendente e perigosa. O seu cerne pode ser certamente resumido por uma bela metáfora de David Arrigucci Jr. (1995, p. 196): "Linguagem com ímpetos de morder a realidade". A relação entre o real e a sua representação é trabalhada em um grau imbricado e especular, neste conto, sobretudo por trabalhar este simulacro nos níveis imagético e linguístico, cabendo ao autor a destreza de engendrar um texto que consiga alcançá-los.

ISSN:

O narrador do conto possui características insólitas, uma vez que conta uma história postumamente. Em adição a isso, a voz narrativa sente certa dificuldade de delimitar-se, pois acredita que a narração possa acontecer no plural, na primeira ou na terceira pessoa, desafiando as estruturas linguísticas e literárias, como em "Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos" (CORTÁZAR, 2009, s/p). Estando em uma outra dimensão, que possivelmente seja o céu, é constantemente distraído por pássaros e nuvens que passam diante de si, desviando a atenção do enredo principal. Desta maneira, o narrador conta sua própria história, vendo-se ora de dentro, ora de fora.

Roberto Michel, o protagonista, é franco-chileno e, por possuir conhecimento de ambas as línguas, trabalha como tradutor do espanhol para o francês. Mantém uma relação íntima com a máquina de escrever e, sobretudo, com as palavras. Encontra-se em constante conflito, por não encontrar sinônimos perfeitos para que possa fazer as traduções, mostrando uma grande preocupação com a representação que se pode fazer de algo, "Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais" (CORTÁZAR, 2009, s/p).

Por atuar como tradutor e fotógrafo, o personagem tem uma relação com a realidade sempre mediada pelo artifício técnico, seja pela *Remington* – máquina de escrever-, seja pela *Contax* – máquina fotográfica. Isto faz com que ele seja caracterizado por: saber manejar bem a linguagem e entender que traduzir algo é recriar; ter uma visão sempre mais objetiva, técnica, e fria, pois acontece através da lente de sua câmera. Esta dificuldade na seleção lexical que Michel encontra no trabalho com a tradução também aparece quando está narrando os fatos ocorridos entre ele e os outros personagens do conto, por isso não consegue definir muito bem como a história deve ser contada.

O enredo é aparentemente simples: o fotógrafo Roberto Michel está caminhando por Paris, em um domingo de manhã, tirando algumas fotos, quando vê uma cena de sedução composta por um garoto, na fase da adolescência, com uma mulher mais velha, um casal não muito comum. Então, ele finge não incluí-los no enquadramento, mas tira uma foto dos dois, o que desperta a ira da mulher, que pede que ele pare e diz que ele não tem o direito de fotografá-los. Ao interromper a cena, o garoto escapa e aparece uma terceira figura, um homem que observava tudo e até o momento parecia ser desimportante, mas acaba revelando-

ISSN:

se central. Michel acredita ter atrapalhado o desenlace da sedução do menino pela mulher e, posteriormente, descobre que o homem é quem tentava seduzir o jovem, por intermédio dela.

A maestria desta sequência está no fato de subverter o intuito da fotografia, pois espera-se que esta registre e eternize um momento, sem modificá-lo. No entanto, ao capturar as imagens do momento de sedução, Michel acaba intervindo sobre a realidade, o que altera não apenas a configuração da imagem que tentava registrar, mas também impede o seu desenlace. "No fundo, aquela foto havia sido uma boa ação" (CORTÁZAR, 2009, s/p), esta é a conclusão a que chega o fotógrafo, quando se dá conta de que ajudou o menino a escapar de um esquema pérfido de atração.

Esta intervenção de Roberto Michel sobre a cena que acontecia tem um ponto em comum com a própria fotografia, que é a ilusão. Uma foto é um efeito ilusório de registro perpétuo de um momento real, pois o que ocorre, é a representação do real, a tradução da realidade para um simulacro dela. O que ocorria entre os três personagens na cena testemunhada pelo fotógrafo também era uma ilusão, já que o garoto acreditava estar sendo seduzido pela mulher mais velha, quando, de fato, ela era apenas uma isca para que ele fosse atraído e levado até um homem aparentemente ainda mais velho, que esperava no carro. A ilusão buscada por Michel causou um efeito de desiludir o que ocorria no plano da realidade.

Quando o garoto aproveita que o enlace foi desfeito e foge da mulher, aparece a metáfora que dá título ao conto:

> "[...] e de repente (parecia quase incrível) dava meia-volta e começava a correr, o coitado achando que caminhava e na realidade fugindo às carreiras, passando ao lado do automóvel, perdendo-se como um fio da virgem no ar da manhã. Mas os fios da Virgem também são chamados de babas do diabo [...]" (CORTÁZAR, 2009, s/p)

A partir da cena dissolvida, a narrativa segue mostrando o envolvimento que o fotógrafo estabelece com a imagem que registrou, buscando análises interpretativas que o satisfaçam sobre os papéis desempenhados pelas três figuras que compõem este enigmático enredo. De tanto procurar respostas para as suas perguntas, Michel mescla realidade e imaginação, vida e morte, e tudo agora está no mesmo plano.

DEPOIS DAQUELE BEIJO

ISSN:

Michelangelo Antonioni é um dos maiores nomes do cinema, não apenas na Itália, mas em todo o mundo. Produziu grandes sucessos entre as décadas de 1960 e o início dos anos 2000. *Blow-up*, de 1966, foi seu primeiro longa em língua inglesa, em uma co-produção entre seu país e a Inglaterra, local onde se passa a narrativa, e ganhou o prêmio de melhor filme do Festival de Cannes, no ano seguinte. *Blow-up* faz referência a "um conto de Julio Cortázar", inspiração explícita, inserida nos créditos iniciais do filme e que, por proximidade temática, nos leva a *Las babas del diablo*. Ambientado no cenário inglês dos anos 1960, o longa retrata a época conhecida por *Swinging London*, marcada por uma efervescência cultural e modernização dos costumes.

Com um enredo aparentemente simples, a narrativa suscita muitos questionamentos quanto aos impasses da leitura objetiva da realidade, em uma análise mais profunda. *Blow-up* conseguiu agradar não apenas à crítica, mas também aos espectadores, em partes por fornecer cenas de cunho sexual, em uma época em que o grande público ainda não tinha muito acesso a elas, sobretudo a famosa tomada com a atriz Vanessa Redgrave. O longa nos leva a acompanhar a rotina do fotógrafo de moda Thomas, interpretado por David Hemmings, que possui certo prestígio no cenário da moda, é acostumado a trabalhar com muitas pessoas do ramo e possui o próprio estúdio. Excêntrico, acumula coisas das quais não precisa e, quando questionado sobre isso, diz que não sabe para que elas servem, apenas sabe que são bonitas, denotando a sua superficialidade e seu olhar raso. Possui uma relação incomum com as modelos com as quais trabalha, pois mantém um jogo de poder com elas, querendo estar sempre no comando.

Em uma manhã de sábado, enquanto espera a dona de uma loja de antiguidades chegar, o fotógrafo Thomas vai a um parque próximo, em busca de fotos que possam ajudar a compor o livro de um amigo. Encontra um casal formado por uma mulher bem mais jovem que o homem, em um momento de aparente romance, e decide, então, fotografá-los. Contudo, não tinha conhecimento do quanto as fotos feitas por ele poderiam ser valiosas, até que a mulher – personagem de Redgrave – passa a persegui-lo, na tentativa de reavê-las. Quando se dá conta de sua importância, ele as revela e as amplia, percebendo que não era apenas o retrato de uma cena romântica, mas sim de um assassinato. Quanto mais ele as amplia, mais detalhes lhe vão sendo revelados. Primeiro, percebe a presença de um homem armado, escondido entre as árvores, apontando em direção ao homem do casal. Nesta primeira

ISSN:

interpretação, o fotógrafo acredita que salvou a vida deste desconhecido, graças à sua intervenção, que interrompeu a ação. No entanto, em uma nova ampliação, percebe que, algumas fotos depois, o corpo do homem aparecia por detrás de uma árvore, concluindo que não conseguiu evitar o crime, pôde, apenas, registrá-lo. O jovem procura o amigo, diz que fotografou as cenas de um assassinato, embora não o tenha necessariamente visto, e decide voltar ao local do crime, algumas horas depois. Chegando ao parque, encontra o homem morto e tem a ideia de fazer mais alguns registros dele, porém, ao retornar, na manhã seguinte, o corpo já não está lá.

Ocorre, nesta sequência, um processo de ilusão, e logo de desilusão. O protagonista acredita que a sua intervenção, ao capturar uma foto do casal, salvou a vida do homem, o que foi uma ilusão tida por ele por meio do seu próprio registro, fruto de uma visão pragmática mediada pela lente de sua câmera. Porém, com a série de ampliações que faz nas fotos, as duas desilusões ocorrem: ele percebe que não pôde evitar uma morte; e a ilusão de que o registro fotográfico é eterno e objetivo se desfaz, pois a imagem vai perdendo a forma: quanto mais ele a amplia, mais se assemelha a uma pintura abstrata.

No diálogo que tem com a personagem, quando esta vai à sua casa, tentando reaver o rolo da câmera que contém as suas fotos, Thomas lhe diz que um pequeno desastre pode esclarecer as coisas, respondendo ao seu argumento de que sua vida será um desastre, caso estas imagens sejam divulgadas. É justamente um desastre que faz com que o fotógrafo passe a enxergar a realidade com mais clareza: após perceber que as imagens que capturou podem desfazer-se diante de seus olhos, conforme ele tenta se aproximar delas, Thomas passa a colocar mais subjetividade no ato de ver.

A palavra em inglês "*blow-up*" pode ter duas traduções: explodir ou ampliar. A primeira delas, mais usada, faz mais sentido ao ser aplicada ao filme de Antonioni, quando aliada à segunda. Um dos momentos mais emblemáticos do filme acontece na cena em que Thomas amplia de tal maneira a foto do cadáver no parque, que percebe que a imagem está se desfazendo na sua frente, tornando-se apenas um grupo de pigmentos químicos. Ampliação passa a ser sinônimo de explosão e ele passa a entrar em conflito com tudo aquilo em que acredita. A versão em português de *Blow-up* é acrescida de um subtítulo: "Depois daquele beijo". Costume das traduções, no Brasil, o acréscimo de um segundo título funciona como um aposto explicativo, que elucida o primeiro para o grande público. Fortuitamente, este

ISSN:

consegue cumprir esta função, pois é depois do beijo dado pelo casal no parque e presenciado pelo protagonista, que ocorre a grande reviravolta da narrativa.

Um grupo de mímicos aparece na primeira cena do filme, após a apresentação dos créditos, andando de carro, correndo pela rua e pedindo dinheiro. Eles reaparecem nos últimos minutos, no parque onde Thomas está para tentar fotografar o corpo do homem morto, encenando um jogo de tênis. Eles não possuem bola nem raquetes reais, utilizam apenas a imaginação, porém desempenham os movimentos naturalmente, enquanto os que não participam, assistem a tudo, acompanhando em sincronia. Thomas também assiste à cena, desafiando a percepção natural da visão, sendo levado a acreditar que aquele é um jogo real. A última parte da cena é ainda mais emblemática, pois, quando a bola imaginária é arremessada para fora da quadra, o fotógrafo abandona sua câmera por alguns minutos, faz o movimento de quem pega a bola e a arremessa de volta para os jogadores. A partir deste momento, a lente da câmera já não mostra os mímicos, permanece focada em Thomas, e passa-se a ouvir o barulho do contato da bola com o chão e com as raquetes, fazendo com que duvidemos do que os nossos olhos viram o tempo inteiro.

Apesar de toda a narrativa fílmica ocorrer em pouco mais de um dia da vida de um fotógrafo, os fatos marcam o seu despertar para algo com que ele lidava no cotidiano e não tinha a consciência, que é "a impossibilidade de se estabelecer uma relação verdadeira com a realidade, tanto pessoalmente, quanto por intermédio do olho artificial" (FABRIS, 2003, p.70). Thomas precisou passar por uma experiência de sentimento de impotência para que tomasse conhecimento disso, para que se convencesse de que tudo o que poderia fazer era registrar uma recordação frente a uma realidade perdida (CORTÁZAR, 2009). A explosão da realidade fez com que ele passasse a ter mais subjetividade em seu olhar e aprendesse a enxergar o mundo sem a mediação constante de sua câmera.

AMPLIANDO AS BABAS DO DIABO

Adaptar uma obra, seja para a mesma linguagem ou para uma diferente, com outros recursos, é traduzir, transpor, e não tentar reproduzir com a falácia da fidelidade, já que a arte é um diálogo intertextual entre artistas (STAM apud GUIMARÃES, 2012, p.70). As babas do diabo, sugeridas por Cortázar como metáfora em seu texto, podem ser interpretadas como uma alusão ao próprio conto, uma vez que o ato de escrever entrelaça os fios narrativos

ISSN:

fortemente e pode espalhá-los a cada leitura feita. Já o verbo em inglês *blow-up*, seja ele traduzido como explodir ou ampliar, remete mais pontualmente ao campo do visual, do imagético, resumindo a essência do longa de Antonioni. Entretanto, os conceitos presentes no título de cada uma das obras podem ser facilmente encontrados na outra. Em *Las babas del diablo*, Roberto Michel amplia as fotos tiradas do suposto casal, na tentativa de entender melhor os elementos que compunham a cena, o que contribui para a sua interpretação; enquanto em *Blow-up*, as babas do diabo são ampliadas, uma vez que uma situação aparentemente casual, em um parque, pela manhã, envolve a Thomas e faz uma reviravolta em sua vida.

Embora as duas obras sejam muito diferentes entre si, não apenas por seus formatos e estruturas distintas, mas também por desenvolverem os enredos cada um à sua maneira, alguns pontos de encontro podem ser levantados. *Las babas del diablo* é um conto introspectivo, em que o narrador discorre sobre suas próprias experiências de contato com a realidade e com o seu simulacro, seja no ato de traduzir um texto escrito ou de registrar um momento em uma "recordação petrificada", nas palavras de Cortázar. No filme de Antonioni, pode-se perceber um processo similar de introspecção, mesmo que a câmera do cinema nos faça ver pelo lado de fora, como espectadores, pois o protagonista se encontra em uma posição conflituosa com os princípios que regem a sua profissão. Ainda, ambas as obras suscitam a questão de como a captura de uma imagem pode intervir sobre a realidade a qual ela pretende representar, subvertendo o intuito primeiro da fotografia que é imortalizar um momento, uma situação e não alterá-la. No texto do autor argentino, o fotógrafo Roberto Michel interage com a cena de sedução entre uma mulher e um garoto, quando lhes fotografa, fazendo com que o desenlace seja diferente. Em *Blow-up*, Thomas faz uma série de fotos de um casal aos beijos, em um parque, e após perceber que havia registrado algo além disso, acredita ter salvado a vida de um homem. Porém, acaba concluindo que sua intervenção não pôde alterar o trágico final.

No posfácio da edição brasileira de "As armas secretas", Eric Nepomuceno, que é tradutor dos contos que compõem a obra, faz uma rápida e interessante consideração sobre o conto aqui analisado: "O enigma de *As babas do diabo*, que inspirou Antonioni em *Blow-up*, só pode ser resolvido pelo leitor — portanto, cada solução será sempre íntima, individual, mesmo quando coincida com a de outro leitor" (2009, s/p). Em vez de buscar possíveis respostas para os desafios propostos por Cortázar, Antonioni baseia-se neles para criar os seus

ISSN:

próprios, utilizando o conto como "ponto de partida, não de chegada" (XAVIER, 2003, p. 62). Assim, a narrativa fílmica também exige que o espectador questione conceitos e reconsidere valores, como o quanto podemos confiar em nossa visão e, consequentemente, na interpretação que fazemos do que é visto.

Para Walter Benjamin (1987), na era da reprodutibilidade técnica, todo ser humano tem o direito inalienável de ser filmado. No conto de Cortázar, quando Roberto Michel fotografa a cena de sedução, a mulher pede que ele pare, dizendo que ninguém tem o direito de tirar fotos alheias sem permissão, argumento que não o convence. Em *Blow-up*, a mulher flagrada por Thomas também diz ao fotógrafo que ele não pode tirar fotos de outras pessoas em lugares públicos, ao que ele responde que tem, sim, o direito, e que esta é a sua profissão. Benjamin faz tal consideração em relação aos mais variados meios de reprodução artística, como a fotografia e o cinema, o que nos permite a interpretação de que ambos os autores valeram-se deste pensamento em suas criações.

Antonioni dialoga com Cortázar em outros níveis, além do mote para o enredo. Predominante na trilha sonora do filme, o jazz é um estilo musical caracterizado pela heterogeneidade de sua essência, que mescla o popular e o erudito. Não por acaso, David Arrigucci Jr. (1995) afirma que o jazz escoa pelo mundo cortaziano, uma vez que a sua escrita também é impregnada de compassos que destoam da tradição linguística e literária.

O contraste entre o conto de Cortázar e o filme de Antonioni nos leva a concluir que ambos problematizam um período que "marca a passagem de um mundo ainda dominado pelo olhar para um mundo totalmente moldado pelo artifício tecnológico" (FABRIS, 2003, p.74). A grande temática que une as duas obras é a difícil relação do sujeito com a realidade, quando esta é mediada por uma câmera objetiva e privada de emoções. Em *Las babas del diablo*, graças à captura de uma imagem, há uma intervenção sobre o real, que impede o desenvolvimento de uma ação, salvando um garoto; e em *Blow-up*, quando em uma situação similar, há a frustração em perceber a impotência perante o registro de uma morte.

REFERÊNCIAS:

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política.* Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

CORTÁZAR, Julio. Las babas del diablo. In: _____. *Las armas secretas y otros relatos*. Colección literatura latinoamericana. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999.

CORTÁZAR, Julio. As babas do diabo. In: _____. *As armas secretas*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FABRIS, Annateresa. A imagem como realidade: uma análise de Blow-up. In: FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Guilherme B. R. et al. (Orgs.). *Estudos Socine*. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 69-75.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Teoria(s) da adaptação e as aforias da fidelidade. In: *Revista Tuiuti*: Ciência e Cultura, n. 15. Curitiba, 2012, p. 59-75.

STAM, Robert. A escola de Frankfurt. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. 5 ed. Campinas: Papirus, 2013, p. 83-90.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: SENAC, 2003, p. 61-89.

Blow-up. Direção: Michelangelo Antonioni. Metro-Goldwyn-Mayer, 111min. 1966.

ISSN:

UBER, Beatrice (UNIOESTE)

RESUMO: Com base na obra *The King's Daughter* (2011[1974]), da canadense Suzanne Martel, propomos uma análise do tema da colonização na Nova França, durante o século XVII, visto pela ótica literária. Nesse romance, relatamos que Jeanne Chatel é uma órfã criada pelo avô. Após sua morte, ela passa a viver num convento. Sem perspectiva de casamento e na ausência de um dote, ela se torna uma "filha" do Rei. Seu destino era casar, gerar filhos e ajudar o marido a prosperar na terra a ser colonizada. Durante o processo de colonização na Nova França, o atual Canadá, a França enviou um grande número de mulheres com a obrigação de constituir família na Colônia. No difícil contexto da colonização, muitos queriam regressar ao país de origem, mas com a presença de uma esposa, o governo acreditava que eles permaneceriam no território a ser conquistado. Desse modo, a presença de mulheres brancas europeias no processo de colonização do Novo Mundo fez-se necessária. A partir desse fato, objetivamos apresentar a visão ficcional e periférica da personagem protagonista Jeanne Chatel sobre os primeiros anos da colonização na Nova França. Além disso, buscamos apresentar essas "filhas" do Rei, que participaram desse processo imigratório e analisar se o discurso ficcional difere ou se aproxima do historiográfico sobre este passado americano. Teóricos como Albuquerque e Fleck (2015), Cunha (2004), Fleck (2007) e Zug (2016), serão alguns dos suportes teóricos da proposta de análise.
PALAVRAS-CHAVE: Colonização da América; Nova França; romance histórico de autoria feminina; Suzanne Martel; *The King's Daughter* (2011).

ABSTRACT: Based on the novel *The king's Daughter* (2011[1974]), from the Canadian writer Suzanne Martel, we propose an analysis of the colonization theme in New France, during the seventeenth century, seen by literature. In this novel, we report that Jeanne Chatel is an orphan raised by her grandfather. After his death, she has to go live in a convent. Without marriage perspective and without the possession of a dowry, she becomes a King's daughter. Her destiny was to marry, bear children and help the husband prosper in the land to be colonized. During the colonization process in New France, actual Canada, France sent a large number of women with the obligation of building families in the colony. In the difficult context of colonization, many wanted to return to their homeland, but with the presence of a wife, the government believed they would remain in the territory to be conquered. Consequently, the presence of white European women was necessary. From these facts, we aim to show a fictional and peripheral view of the protagonist Jeanne Chatel about the first years of colonization in New France. Besides that, we tend to present these King's daughters, who took part in the immigration process and analyze if the fictional discourse differs or approaches from the historical about this American past. Theorists such as Albuquerque and Fleck (2015), Cunha (2004), Fleck (2007) and Zug (2016) are some of the theoretical support of the proposed analysis.
KEYWORDS:American colonization; New France, female authorship writing historical novel; Suzanne Martel; *The King's Daughter* (2011).

A narrativa híbrida *The King's Daughter* (2011[1974]), da canadense Suzanne Martel, ficcionaliza a inserção de jovens francesas na colônia americana durante o período de

ISSN:

ocupação da Nova França, o atual Canadá, no século XVII. Em sua obra ela expõe, por meio de um exercício de imaginação, pautado em pesquisa historiográfica, um viés diferenciado dessa experiência ao valer-se da voz de algumas dessas jovens francesas, cujo principal objetivo era o de casar e popular o novo território, como enunciadoras do discurso romanesco.

Essa narrativa fictícia, ancorada na história da colonização da Nova França, aborda o tema da vinda de mulheres para casarem e procriarem, com o intuito de forçar os colonizadores a permanecerem no território. Para isso, o rei Luís XIV não mediu esforços e ajuda financeira, como é destacado pela ficção e historiografia oficial. No entanto, pela arte literária, somos introduzidos à outra visão do processo de colonização. A personagem Jeanne Chatel descreve as dificuldades enfrentadas pelas jovens que deixaram sua terra natal para servir à coroa francesa de forma honrosa, vozes que não ressoam no discurso historiográfico.

No romance, narra-se a história de Jeanne Chatel, personagem protagonista que era órfã de pai e mãe, e que foi criada pelo avô Honoré Chatel. Após a morte deste, ela passa a residir num orfanato, que estava sob a custódia de algumas freiras. Ali vive dos dez aos dezoito anos, quando então é selecionada pelo programa "filhas do Rei" para ser enviada à Nova França. Embora não soubesse o que lhe aguardava no Novo Mundo, sua alegria era imensa. O simples fato de que teria sua casa e uma família foram para ela motivos de euforia e de esperanças em um futuro promissor. Para Jeanne, "um futuro glorioso estava se abrindo perante ela, uma órfã!"[27] (MARTEL, 2011, p. 11). Durante o século XVII a França estava colonizando uma área no Novo Mundo e as mulheres que estivessem dispostas a mudar para a terra recém-descoberta eram bem-vindas. Esse local ficou conhecido como a Nova França, o atual Canadá.

Marcia Zug, em sua obra *Buying a bride: an engaging history of mail-order matches* (2016), analisa o período histórico no qual o programa "filhas do Rei" esteve em destaque. A autora comenta o motivo da arregimentação das jovens:

> Entre 1633 e 1673, aproximadamente oitocentas mulheres francesas imigraram para a Nova França como noivas para os colonizadores. Conhecidas como *filles du roi*, ou "filhas do Rei", estas mulheres foram recrutadas para ajudar a resolver o problema populacional da colônia. A colônia tinha passado anos tentando aumentar a imigração, mas a maioria

[27] A glorious future was opening up before her, an orphan!

ISSN:

> dos franceses consideraram o Canadá como remoto e perigoso e não tinham interesse em imigrar.[28] (ZUG, 2016, p. 30).

Frente a essa situação de colonização, e a condição social de muitas órfãs na sociedade francesa da época, lugares como os orfanatos foram propícios para a seleção de mulheres. Na narrativa em estudo, *The King's Daughter* (2011), a personagem Jeanne foi uma das jovens escolhidas para ajudar a resolver esse problema populacional no "Novo Mundo".

Aimie Kathleen Runyan, em *Daughters of the king and founders of a nation: les filles du Roi in New France* (2010), assevera que o termo "filhas do Rei" foi empregado, pela primeira vez, por Marguerite Bourgeoys, fundadora da Congregação de Notre Dame de Montreal, em seus registros autobiográficos. Sobre a maneira como foram nomeadas, Runyan (2010, p. 4) explica:

> Nomear essas jovens moças "filhas do Rei" sugere um subsídio generoso pelo Rei Luís XIV para todas as 770. Enquanto é verdade que a maioria das mulheres que viajaram para o Canadá entre os anos de 1663 e 1673 receberam ajuda da Coroa, a forma e a quantidade dessa ajuda variava consideravelmente de imigrante para imigrante. Estas mulheres eram certamente não de linhagem real: na verdade, somente uma pequena minoria tinha o direito de reivindicação de alguma nobreza [...][29].

A partir desse relato, verificamos que, para ser considerada uma "filha do Rei", era necessário ter obtido algum tipo de ajuda financeira da coroa francesa.

O envio de jovens à Nova França demandava certa quantia monetária, porém, o programa "provou ser uma forma eficiente de providenciar mulheres para os colonizadores e, em alguns casos, reduzir o fardo de mulheres que eram dependentes do estado."[30] (RUNYAN, 2010, p. 34). Conforme descreve o narrador, Jeanne se enquadra na categoria de redução de fardo.

---

[28] Between 1663 and 1673, nearly eight hundred Frenchwomen immigrated to New France as brides for the male colonists. Known as the filles du roi, or "King's daughters", these women were recruited to help solve the colony's population problem. The colony had spent years of hoping to increase immigration, but most French perceived Canada as remote and dangerous and had no interest in immigrating.

[29] To dub these young women "daughters of the King" suggests a generous subsidy by King Louis XIV for all 770 of them. While it is true that the majority of women who traveled to Canada between the years 1663 and 1673 received aid from the Crown, the form and quantity of this support varied greatly from immigrant to immigrant. These women were certainly not of royal lineage: indeed, only a small minority had any claim to nobility of any kind […].

[30] Proved an efficient way of providing wives to colonists and, in some cases, reducing the burden of women who were dependent on the state.

ISSN:

Na narrativa em estudo, a saída da França ocorreu em julho de 1672, e a embarcação levava consigo seis noviças e cinco noivas. As jovens eram sempre acompanhadas por alguma figura religiosa. Nessa viagem, a escolta se deu pela irmã Marguerite Bourgeoys, que já estava na quinta travessia com as "filhas do Rei". Durante a viagem Jeanne Chatel, a mais velha das moças e a mais provável a aguentar as dificuldades, auxilia Marguerite Bourgeoys como enfermeira, profissão que foi desenvolvida pela jovem na Nova França, juntamente a de ser boa mãe e esposa.

Entendemos que a viagem teve a duração de quarenta e um dias, mas não tinha sido calma como se esperava: navios ingleses foram avistados e ataques foram temidos, uma vez que a França e a Inglaterra eram inimigas de guerra; e alguns marinheiros foram vitimados com febre. Além desses episódios, a comida não era apetitosa, mas apenas para sobreviver: "carne salgada, biscoitos secos, e água rançosa tinha sido o *menu* das moças a bordo do navio."[31] (MARTEL, 2011, p. 50).

Ao desembarcarem na Nova França, Jeanne troca de lugar com a amiga de viagem e orfanato Maride du Voyer, que havia se apaixonado pelo filho de um comerciante durante a viagem. Na Nova França, as moças tinham a liberdade de escolher o seu futuro marido conforme seu gosto, o que era diferente das moças que residiam na França do século XVII, informa Zug (2016).

Jeanne assume o lugar de Marie, que se casaria com um primo distante, o Monsieur Simon Rouville, cuja família foi atacada pelos nativos Iroqueses. Com a morte da esposa, que foi escalpelada, e do filho mais novo, Simon precisa de uma segunda companheira que cuide dos outros dois filhos, Nicolas, de cinco anos e Isabelle, de três anos. Essa era, pois, uma condição para que o colono seguisse no Novo Mundo.

Quando o navio aporta em Quebec, Rouville logo vem buscar sua esposa. Ele fica surpreso com a idade e aparência de Jeane Chatel, que se parece fisicamente com a esposa falecida, Aimée. Ele esperava alguém mais jovem e diz: "Essa é uma idade respeitável na verdade. Quase uma donzela velha."[32] (MARTEL, 2011, p. 60). Ao revelar que não é a prima distante, Marie, Jeanne não sente alteração alguma na reação de seu futuro marido, que lhe diz: "Mas ainda assim você é uma filha do Rei, não é? Você está pronto para casar na sexta-

[31] Salted meat, dried biscuits, and rancid water that had been the girl's menu on board ship.
[32] That's a respectable age indeed. Almost an old maid.

ISSN:

feira? Eu devo ir imediatamente e informar ao padre Lefebvre da mudança do seu nome."[33] (MARTEL, 2011, p. 59).

Nesse discurso proferido pelo marido que compra uma noiva, verifica-se como Jeanne, ou mesmo qualquer mulher, é desvalorizada naquela situação. Para o homem, não importa quem é a pessoa, desde que ela tenha se deslocado à Nova França para casar e gerar filhos, qualquer uma serve. Embora ela seja uma filha do Rei e tenha seu apoio financeiro, ela é um objeto, tem um papel a cumprir e já está em idade avançada para o matrimônio.

Na narrativa híbrida relata-se que Jeanne e Simon, após se casarem, vão residir num local que fica além de Ville-Marie, um vilarejo que já era considerado o mais longe da colônia francesa e, por isso, também era o mais suscetível aos ataques Iroqueses. Quanto mais perto de Quebec, e do canal do rio São Lourenço, mais protegidos estariam. Quando chegam à casa de Simon, Jeanne se surpreende porque era uma cabana de madeira destruída pelo fogo, com chão de terra e sem janelas.

O marido de Jeanne, Monsieur Simon Rouville, atua como um comerciante de peles. Ele é um *courer de bois,* cujo termo em francês significa ser um negociante que andava pelas florestas da Nova França e o interior da América do Norte com o intuito de angariar e trocar peles de animais. Ao longo da narrativa, Simon se ausenta da sua residência e deixa a família algumas vezes devido ao seu trabalho.

James Douglas, em *The status of women in New England and New France* (1912), informa que os colonizadores franceses tinham o suporte de uma companhia de comércio de peles e que eles "vagavam pelas florestas ao invés de navegar pelo mar, e levavam vidas aventureiras contrárias à domesticidade, em contato amigável com os selvagens que os forneciam com o único artigo de troca que eles lidavam."[34] (DOUGLAS, 1912, p. 6). Desenvolver essa atividade só foi possível porque os nativos Hurões, mais sociáveis que os Iroqueses, temidos por seus ataques durante o período de colonização, ensinaram os franceses. Conforme Zilá Bernd e Joseph Melançon, em *Vozes do Quebec* (1991), o retrato apresentado por Gabriel Sagard, um dos primeiros missionários a trabalhar entre os nativos hurões, foi consideravelmente benévolo, pois possuíam

[33] But just the same you're a King's Daughter, aren't you? You're ready to get married on Friday? I must go right away and inform Father Lefebvre of the change of name.
[34] Wandered over the forests instead of sailing over the sea, and led adventurous lives inimical to domesticity, in friendly contact with the savages who supplied them with the only article of trade dealt with.

ISSN:

> [...] o espírito e a compreensão bastante bons, e não são absolutamente nem grosseiros nem inconvenientes como achamos na França. Têm um humor muito alegre e contente sendo, contudo, moderados; falam pausadamente como se quisessem fazer-se entender com clareza, e param, a seguir, deixando um largo espaço de tempo antes de retomarem sua fala... (BERND; MELAÇON, 1991, p. 22).

Além de ser um comerciante de peles, Simon exercia a profissão de construtor. Logo após as bodas, ele é convocado para construir um forte perto do rio Ontário. Um dos homens que trabalha com Simon informa à Jeanne que ele não poderia declinar um pedido do governador e que "na Nova Franca você não recusa muito. Todos precisam fazer sua parte."[35] (MARTEL, 2011, p. 83). Quanto mais Jeanne adentra o país, mais ela percebe que todos estão a serviço do governo francês e que negar-se não faz parte do sistema colonizador.

Jeanne assume de forma rápida seu papel materno. Quando conhece as crianças, Nicolas e Isabelle, ela é questionada se são seus filhos. Sem hesitar ela responde: "'Sim, elas são minhas', respondeu Jeanne instintivamente."[36] (MARTEL, 2011, p. 93). Praticamente após um ano de casada, Jeanne engravida e cumpre a tarefa de gerar filhos e povoar o novo território. Ela deu à luz uma menina, chamada Honorine, em homenagem ao avô. Para os rebentos que ainda virão ela tenciona chamá-los François, Thierry, Marie, Marguerite, Anne e Geneviève, pois, segundo a própria: "Eu tenho muito trabalho pela frente."[37] (MARTEL, 2011, p. 230). Todos são nomes de pessoas que passaram por sua vida e deixaram boas lembranças.

Suzanne Martel (2011), por meio da personagem feminina Jeanne, apresenta-nos outro lado da história amplamente difundida pela hegemonia eurocêntrica. Gloria da Cunha, em *La narrativa histórica de escritoras latino-americanas* (2004), ao refletir sobre a posição das escritoras na América Latina que se dedicaram a reescrita de romances históricos, relata que as personagens femininas reafirmam a capacidade da mulher vencer os múltiplos fatores de uma suposta inferioridade, especialmente atribuída à sua condição sexual. Embora Martel (2011) não seja uma escritora latino-americana, ela também se concentrou na reescrita e apresentou a predisposição da mulher para triunfar sobre os limites impostos. A configuração dada a Jeanne Chatel Rouville mostra uma mulher que superou todos os problemas que lhe

[35] In New France you don't refuse very much. Everybody has to do his share.
[36] Yes, they're mine,' answered Jeanne instinctively.
[37] I've got a lot of work ahead of me.

ISSN:

foram determinados. Agiu como uma ótima mãe e boa esposa. Não lutou contra aquilo que lhe foi proposto, mas tentou encontrar a melhor forma de se adaptar: ela aprendeu a remar uma canoa, costurava para que os filhos tivessem roupa e sobreviveu a um grande ataque dos nativos Iroqueses. Nessa investida ela conseguiu com que as crianças fossem levadas ao porão pela nativa huroniana Gansagonas, mulher que ajudava com o trabalho de casa e com as crianças. Também armou um plano para se livrar dos Iroqueses que estavam dentro da casa: incendiou a residência e colocou seu cabelo cortado para o lado de fora como um sinal de que, após o escalpelamento, não restava mais dúvidas de que ali não tinha vidas remanescentes.

Embora a própria personagem Jeanne comente: "A vida aqui está sempre a mercê dos iroqueses."[38] (MARTEL, 2011, p. 230), ela é feliz com seu cotidiano; e, após uma viagem até Ville-Marie e ter reparado que superou todas as dificuldades possíveis, expõe: "Rodeada por meus filhos, eu viverei e morrerei lá como uma filha do Rei."[39] (MARTEL, 2011, p. 231).

Essa narrativa, sem dúvidas, constitui-se em um relato híbrido de história e ficção. Tratando-se de romances históricos, o professor e pesquisador Gilmei Francisco Fleck, no artigo intitulado "A conquista do 'entre-lugar': a trajetória do romance histórico na América" (2007), destaca que o romance histórico obteve na América a mesma trajetória que teve em solo europeu, desde Walter Scott até as suas configurações contemporâneas. Esse gênero narrativo híbrido encontrou um campo fértil para a releitura do passado, que foi registrado por europeus, explica o autor. Ele discorre sobre as principais modalidades na qual o romance histórico tem se manifestado:

Na primeira, compreendem-se duas modalidades dentro do modelo romântico: o clássico scottiano e o tradicional que dele deriva. Essas têm suas origens no romantismo europeu. No modelo de Walter Scott, a questão histórica era apenas um pano de fundo e voltava-se para as ações das personagens ficcionais e suas aventuras. Na modalidade tradicional, conforme explicita o pesquisador, temos, na maioria das vezes, um relato ficcional que se alinha aos preceitos da história hegemônica para exaltar e glorificar os "heróis" do passado.

Já no segundo grupo, o das modalidades críticas, encontramos o novo romance histórico e as metaficções historiográficas. Estas são narrativas que buscam a distorção dos

[38] Life here is always at the mercy of the Iroquois.
[39] Surrounded by my children, I will live and die there as a King's Daughter.

ISSN:

materiais históricos ao incorporá-los na narrativa ficcional pelo emprego de histórias alternativas. Há nelas o uso de recursos como paródia, carnavalização, intertextualidade, ironia, dialogia, polifonia e outros recursos que possibilitam novas perspectivas aos eventos do passado.

Na modalidade mais atual, definida por Fleck (2007) como romance histórico contemporâneo de mediação, percebe-se uma conciliação entre as modalidades antecedentes. Não se renuncia os processos que constituem as características essenciais do novo romance histórico latino-americano, como a paródia e toda a sinfonia bakhtiniana, mas o texto volta a ser mais linear, como nos modelos tradicionais, visto que o emprego das estratégias desconstrucionistas passa a ser mais moderado. Isso facilita a leitura ao leitor mais comum. É a modalidade mais recente na América Latina e suas principais características foram estabelecidas nas pesquisadas de Fleck, realizadas desde o ano de 2007.

Fleck, em "Gêneros Híbridos da contemporaneidade: o romance histórico contemporâneo de mediação – leituras no âmbito da poética do descobrimento" (2011) –, cita as especificidades desse tipo de narrativa híbrida.

Em primeiro lugar, Fleck (2011) relata que o romance histórico contemporâneo de mediação faz uma releitura crítica do passado e mantém a construção da verossimilhança. Acerca disso, o narrador heterodiegético nos apresenta uma versão diferenciada da vinda das "filhas do Rei" para a Nova França, destacando as dificuldades enfrentadas pelas jovens francesas. A obra também confere um tom de autenticidade sobre os eventos históricos narrados em *The King's Daughter* (2011).

Em segundo lugar, de acordo com Fleck (2011, p. 91), "a leitura ficcional busca seguir a linearidade cronológica dos eventos criados [e] a volta da linearidade está diretamente relacionada ao tipo de leitor menos experiente e menos especialista que tais obras buscam conquistar". O romance em destaque exibe os eventos ocorridos de forma linear: a saída do orfanato na França; a árdua travessia; a chegada à Nova França; o casamento; a adaptação no novo território, as viagens do marido devido ao trabalho, o inverno rigoroso, a gravidez de Jeanne e o ataque realizado pelos nativos Iroqueses. A forma como os eventos estão elencados ajuda aquele leitor com menos prática a realizar uma leitura sem transtorno.

Em terceiro lugar, "o foco narrativo, compartilhando propósitos da nova história, privilegia visões periféricas em relação aos grandes eventos e personagens históricos, como o fazem muitos novos romances históricos e metaficções historiográficas" (FLECK, 2011, p.

ISSN:

92). Na narrativa em estudo temos os relatos do narrador heterodiegético que apresenta outro prisma – o das "filhas do Rei"– a ser averiguado com relação à colonização da Nova França. O discurso oficial que cimentava as tensões com um discurso distenso é posto de lado; e a visão de uma órfã, obrigada a assumir um papel de mãe e esposa, é colocada em evidência.

Em quarto lugar, faz-se o uso de uma linguagem amena e fluida. As frases são geralmente curtas, elaboradas preferencialmente em ordem direta, e com um vocabulário mais comum do que o voltado para o público erudito. As obras também focalizam o processo narrativo e, em vários casos, modernizam a linguagem do tempo passado para aproximá-la da linguagem de seus leitores, explica Fleck (2011). Em *The King's Daughter* (2011) encontramos alguns exemplos como: "Eu sou uma filha do Rei."[40] (MARTEL, 2011, p. 7) e "Quem é o construtor?"[41] (MARTEL, 2011, p. 83). Seu vocábulo também é simples e nada complexo.

Em quinto lugar, Fleck (2011) cita que recursos como a paródia e a intertextualidade se fazem presentes. A partir dessas especificidades, observamos como o narrador utiliza a paródia para retratar a inversão de papéis vividos pelas "filhas do Rei": de moças, consideradas altivas, sendo reduzidas a mães e esposas obrigadas a sobreviver no novo território à sombra de seu marido. Quando Jeanne, Simon e um grupo de amigos regressam da feira Quatre-Ruiseeaux, são atacados por alguns comerciantes de pele. No entanto, Jeanne deixa de lado a figura frágil de mulher e atinge um desses homens com uma frigideira. Ao permanecer estendido no chão, todos riem do ato da jovem e sugerem ao esposo carregar o utensílio de cozinha: "Carregue isso, Rouville. Se alguém o atacar, você pode se defender."[42] (MARTEL, 2011, p. 134). Ela deixa a figura feminina de lado para assumir o papel masculino, porém isso era impossível para a época.

Além disso, percebemos que a intertextualidade ocorre devido ao contexto histórico presente na narrativa híbrida. É a França colonizando outro território, a Nova França – o atual Canadá – e as "filhas do Rei" sendo enviadas como noivas para os colonizadores franceses.

A sexta e última característica do romance histórico contemporâneo de mediação é a "utilização de recursos metanarrativos, ou comentários do narrador sobre o processo de

[40] I'm a King's Daughter.
[41] Who's the Builder?
[42] Carry this, Rouville. If anyone attacks, you, you can defend yourself.

ISSN:

produção da obra". (FLECK, 2011, p. 93). Notamos que essa última característica não se faz presente na obra analisada, entretanto a grande maioria delas é passível de comprovação.

Averiguamos o fato de que a narrativa *The King's Daughter* (2011) oferece uma leitura mais crítica dado o distanciamento temporal da obra em relação ao tempo que ela expõe, o que possibilita que o passado seja contado de forma mais plausível e não idealizado.

A visão periférica e as adversidades vividas pela personagem ficcional Jeanne nos mostra outro viés daquele apontado pela historiografia e ajuda a "recuperar o passado, incluindo em sua reconstituição também o que não foi ou aquilo que poderia ter sido". (FLECK, 2007, p.156).

Enquanto que a historiografia oficial nos apresenta um prisma enaltecido da história do programa monárquico de colonização, a voz enunciadora do discurso fictício mostra que é possível outra versão dos fatos. O viés de Jeanne Chatel evidencia não a grandeza do projeto, mas as dificuldades que a Nova França oferecia como um território em desenvolvimento: uma viagem marítima difícil, cabanas de madeira pequenas para morar, o frio, e os ataques elaborados pelos nativos.

De acordo com Adenilson Barros de Albuquerque e Gilmei Francisco Fleck, em *Canudos:* conflitos além da guerra entre o multiperspectivismo de Vargas Llosa (1981) e Aleilton Fonseca (2009) (2015, p. 07), "uma leitura crítica se estabelece por distintas vias das quais a ficção se vale para revisitar o passado em busca de outras possíveis versões para os fatos ocorridos". Dessa forma, Jeanne é um exemplo de personagem que nos mostra uma possibilidade de revisitação do passado por meio de sua narrativa.

Conforme Albuquerque e Fleck (2015, p. 15), "história e ficção são postas lado a lado, numa relação às vezes bastante intrigante, mas com algo em comum: sua constituição, de forma distinta, permeado pela realidade subjetiva de cada 'falante', gerando novos discursos ao longo dos tempos.". Assim, a personagem protagonista apresenta um novo relato sobre os primórdios da colonização, no qual manifesta suas impressões mescladas a um evento histórico. A sua visão crítica exibe uma Nova França nada perfeita como ela imaginava.

Concluímos que a história de Jeanne, uma "filha do Rei", revive o tema da inserção da mulher no Novo Mundo e evidencia a contribuição daquelas que foram deixadas de lado pelo discurso oficial. Com tal ampliação de possíveis fatos e acontecimentos na colônia francesa, temos a oportunidade de conhecer outra vertente para os acontecimentos do passado

ISSN:

por meio da ficção. Depreendemos que os relatos de Jeanne Chatel diferem daqueles apresentados pela historiográfica oficial.

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE, A. B.; FLECK, G. F. *Canudos:* conflitos além da guerra – entre o multiperspectivismo de Vargas Llosa (1981) e a mediação de Aleilton Fonseca (2009). Curitiba, PR: CRV, 2015.

BERND, Z.; MELANÇON, J. *Vozes do Quebec:* antologia. Porto Alegre: Ed. da Universidade /UFRGS, 1991.

CUNHA, G. *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas.* Buenos Aires: Corregidor, 2004.

DOUGLAS, J. *The status of women in New England and New France.* Kingston: Jackson Press, 1912.

FLECK, G. F. Gêneros híbridos da contemporaneidade: o romance histórico contemporâneo de mediação – leituras no âmbito da poética do descobrimento. In: RAPPUCCI, C. A; CARLOS, A. M. (Orgs.). *Cultura e representação* – ensaios. Assis: Triunfal, 2011, p. 81-96.

FLECK, G. F. A conquista do "entre-lugar": a trajetória do romance histórico na América. In: *Gragoatá*, volume 12, n. 23, 2007, p. 149-167.

MARTEL, S. *The king's Daughter.* 8. ed. Toronto: Groundwood, 2011.

RUNYAN, A. K. *Daughters of the king and founders of a nation:* les filles du roi in New France.2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – University of North Texas.

ZUG, M. A. *Buying a bride:* an engaging history of mail-order matches. New York: New York University Press, 2016.

ISSN:

Literatura como representação social em *O rapaz do metrô: poemas para jovens divididos em oito chacinas ou capítulos,* de Sérgio Capparelli

FERRETI, Caroline (UNESP – FCL/Assis)

RESUMO: A poesia é uma arte que proporciona por meio de sua linguagem conotativa, interpretações que dão origens a emoções e formam imagens, nas quais podem atuar como representação de uma sociedade que muitas vezes não tem a chance de impor a sua voz. O trabalho faz uma pequena retrospectiva da formação da literatura brasileira, suas dificuldades de afirmação e o poder que ela exerce, sendo como meio de satisfazer a necessidade de ficção e fantasia do ser humano, seja como denuncia e protesto. Sérgio Capparelli utiliza a poesia em seu livro *O rapaz do metrô: Poemas para jovens divididos em oito chacinas ou capítulos* para retratar a vida de uma comunidade de São Paulo que sofre com preconceito e descaso. Portanto, alguns de seus poemas são apresentados e analisados a fim de mostrar a abordagem da violência e do racismo através das linhas do metrô de São Paulo.
PALAVRAS-CHAVE: literatura; poesia; sociedade; Sérgio Capparelli.

ABSTRACT: The poetry is an art that provides by the connotative language, interpretations that originates emotions and shape images, which can act as a representation of a society that many times does not have the chance to impose their voice. This essay does a short retrospective about the constitution of the Brazilian literature, its difficulties of affirmation and the power that it exerts, being a manner to satisfy the human being´s necessity of figment and fantasy, whether by a complaint and protest. Sérgio Capparelli utilizes the poetry in his book *O rapaz do metrô* (The boy of the Subway): Poems to youthful divided in eight slaughter or chapters to represent life in a community from São Paulo who suffers with prejudice and neglect. Therefore, some of his poems are exhibited and analyzed in order to demonstrate the approach of the violence and racism through the subway lines of São Paulo.
KEYWORDS: literature; poetry; society; Sérgio Capparelli

Poesia e prosa

no curto prazo
sou todo prosa,
no longo prazo,
sou poema.
(Sérgio Capparelli)

A literatura tem o poder de permear a vida de quem lê, fazendo com que o leitor sinta-se dentro do próprio personagem, satisfazendo de algum modo, a necessidade de ficção. Ela também é capaz de saciar algumas respostas que nós, muitas vezes, não conseguimos encontrar, além de ser uma forma de conhecimento e manifestação. Segundo Antonio Candido (2011), a literatura atua na formação do homem, ela pode até agir tanto quanto a

ISSN:

escola e a família na vida de uma criança, por exemplo. É uma obra de arte que pode ser estudada no âmbito da estrutura, objeto estético e no quesito social, buscando fazer um paralelo entre eles.

O Brasil, por ter sido uma colônia, passou por um retardo para obter uma literatura própria. Os portugueses que aqui se instalaram foram de fato, transmitindo para os habitantes da terra até então desconhecida, seus costumes, sua religião, ou seja, buscavam implantar as características do mundo europeu no habitat dos índios. Em meados do século XVIII, os estudiosos locais, passaram a almejar uma literatura própria, isto é, brasileira. Candido expõe com clareza em sua obra *Literatura e Sociedade* (2011) particularidades do início de nossa literatura:

> Sob este aspecto, notamos, no processo formativo, dois blocos diferentes: um, constituído por manifestações literárias ainda não inteiramente articuladas; outro, em que se esboça e depois se afirma esta articulação. O primeiro compreende sobretudo os escritores de diretriz cultista, ou conceptista, presentes na Bahia, de meados do século XVII a meados do século XVIII; o segundo, os escritores neoclássicos ou arcádicos, os publicistas liberais, os próprios românticos, porventura até o terceiro quartel do século XIX. Só então se pode considerar formada a nossa literatura, como sistema orgânico que funciona e é capaz de dar lugar a uma vida literária regular, servindo de base a obras ao mesmo tempo universais e locais. (CANDIDO, 2011, p. 100).

Foi então a partir do século XIX que encontramos escritores formados aqui no Brasil e que destinavam suas obras ao público local. O nosso país aos poucos foi construindo uma identidade, uma personalidade em relação à obra literária, porém em alguns casos deixando presentes componentes europeus, tanto como estratégia de manifestação como de bagagem literária. Muitos autores se destacaram nacionalmente e internacionalmente. Dentre eles estão: Gonçalves Dias, Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

A literatura brasileira passou por momentos complexos, como afirma Candido "[...] consistindo numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição ética estabilizada [...]" (CANDIDO, 2011, p. 117-118). As escolas literárias, nas quais representam cada momento da literatura, sintetizaram o período histórico e as características referentes às obras de diferentes épocas. O Romantismo e o Modernismo foram, segundo Candido, momentos decisivos que mudaram o rumo e

ISSN:

vitalizaram a inteligência da literatura brasileira. O Modernismo rompe com os arquétipos, e "importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos [...] esse sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular de Portugal e já nem o leva mais em conta [...]" (CANDIDO, 2011, p. 126-127).

Um fator que poderíamos destacar perante a literatura é o poder de ação sobre os leitores e a ação de uma obra sobre a outra. Segundo Ezra Pound, "as artes, a literatura, a poesia são uma ciência, tal como a química." (POUND, 1988, p. 58). A obra literária atua além do tempo, deixa sua marca, cria o seu público, permite aceitação e recusa, faz com que o leitor tenha a possibilidade de descobrir algo novo a cada leitura, de modo a esquivar-se da realidade ou simplesmente enfrentá-la. Todo o percurso pelo qual a literatura brasileira passou, manifestando-se de diferentes maneiras de acordo com o momento histórico, fez com que ela se tornasse mais forte e reconhecida, porém, em alguns casos, desencantada em relação à Arte, ao belo, produzida e reproduzida com a finalidade de atingir a massa, deixando de lado a ênfase de uma comunicação autêntica. Para Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* o leitor pode buscar diferentes tipos de literatura, visto que "cada um de nós pode ser um e outro, em diferentes momentos de um mesmo dia, num caso, buscamos uma excitação de tipo altamente especializada, no outro, uma forma de entretenimento capaz de veicular uma categoria de valores específica". (ECO, 2001, p. 58)

Em meio à literatura, o escritor tem um papel de grande importância e destaque. Segundo Candido, o escritor e a obra "constituem, pois, um par solidário, funcionalmente vinculado ao público; e no caso deste conhecer determinado livro apenas depois da morte do autor, a relação se faz em termos de posterioridade". (CANDIDO, 2011, p. 87). Neste artigo, o escritor destacado juntamente com sua mais recente obra, *O rapaz do metrô: poemas para jovens em oito chacinas ou capítulos* é o mineiro Sérgio Capparelli.

Nascido em Uberlândia, Minas Gerais, no ano de 1947, Capparelli desde criança se interessava por ouvir e ler histórias. Foi o quarto filho de Emmanueli Capparelli e Cecília Guimarães Capparelli. O prazer pela leitura pode ter sido transmitido através de seu pai, um homem culto, com uma vasta bagagem literária, uma vez que frequentou o seminário, e somente deixou o local prestes a tornar-se sacerdote. Segundo Sérgio, seu pai nunca perdeu o interesse por línguas e filosofia. Em momentos em que não estava viajando a negócios, Emmanuelle incentivava os filhos a ouvirem histórias, e até mesmo cantava músicas italianas,

ISSN:

agradando inclusive os vizinhos. Mesmo quando seu pai não estava presente, costumava folhear os livros que permaneciam na estante, e ainda buscava na casa de sua tia, uma fina costureira, mais livros nos quais eram comprados de mascates devido à falta de bibliotecas.

Sérgio Capparelli mudou-se com a família para Goiânia, no ano de 1963. Não permaneceu lá por muito tempo, foi sozinho para Curitiba, sem conhecer nada e ninguém. Porto Alegre foi seu próximo destino; cursou jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Capparelli viajou para diversas partes do Brasil e do Mundo. Em Paris iniciou seu doutorado em Ciências da Informação, o que demonstra desde o início de sua carreira seu interesse pela sociedade e consequentemente os problemas que nela surgem, como é possível comprovar com seu último livro publicado: *O rapaz do metrô: poemas para jovens em oito chacinas ou capítulos*. Sua profissão de jornalista pode tê-lo encaminhado para o trabalho com a cultura de massa e também para uma literatura que demonstra a sociedade capitalista e egoísta, na qual fazemos parte. Em contrapartida, devemos levar em conta que não há como saber a intensão completa do autor, existe, conforme Umberto Eco (2005) a *intensão do texto*, sendo este o foco da análise.

Sérgio Capparelli possui mais de trinta livros publicados, a maioria é destinada ao público infantil e juvenil. Sua produção poética é vasta e significativa, por volta de dezesseis livros, sendo que o último, publicado em 2014, intitulado *O rapaz do metrô: poemas para jovens em oito chacinas ou capítulos* será aqui trabalhado. Essa obra de Capparelli conta a história, por meio de 88 poemas divididos em oito capítulos, de um rapaz de dezesseis anos de idade, "quase branco", trabalhador, observador, vítima de uma sociedade preconceituosa, dividida em classes extremamente opostas; uma sociedade violenta e sem compaixão para com o próximo. O fato de a história ser contada através de poemas, de certa forma provoca o leitor. As figuras de linguagem presentes proporcionam uma rica e instigante análise, transmitindo emoções e sensações. A obra apresenta oito imagens em preto e branco, uma em cada capítulo, as quais se referem ao ambiente violento e repleto de mortes. O fio condutor da história é a linha do metrô, fazendo com que o leitor ande por ele juntamente com o eu lírico. Para Pound a poesia "tem maior carga de energia" (POUND, 1988, p. 67), e o poeta "é uma espécie de persistência da natureza emocional, conjugada a uma espécie peculiar de controle". (POUND, 1988, p. 70).

ISSN:

Durante a primeira chacina, ou primeiro capítulo conhecemos o eu lírico, sua vida, seu ambiente e sua profissão. O poema "Quem sou eu" é uma breve apresentação de alguém que mesmo jovem já muito sofreu e pretende não ser mais ofendido:

Quem eu sou

Dezesseis anos
Bem distribuídos.

Boa parte nos braços
Boa parte em abraços
Em todos os sentidos.

II

Já fui saco de pancada
Mas não sou mais.

Quando me irrito,
Solto fogo pelas ventas.

Eu tô que tô
E, se quiser provar,
Tenta.

Mas me contenho.
Ah, como me contenho,

(Estou sempre ocupado
Com a manutenção
Do sistema de freios.)

Quanto aos infortúnios,
Bato-os todos de frente.

E faço viagens. Muitas viagens.
Fitando o teto de meu quarto.

Escapulo.

Logo volto à razão
De anos bem vividos,

Entre a casa e o trabalho,
Entre a escola e os amigos.
(CAPPARELLI. 2014, p. 18-19)

ISSN:

O rapaz em sua "apresentação" se mostra forte, ou simplesmente com o desejo de ser forte e enfrentar a tudo e a todos, porém ao longo da história ele aparenta ser frágil, angustiado, sem fé de que algo ali em sua volta pudesse melhorar. Seu trabalho na manutenção de freios do metrô o proporciona encontros com pessoas diferentes, no entanto sua função demanda tempo e assim permite que ele mais observe e permaneça absorto em seus pensamentos. O poema mais impactante do primeiro capítulo é o intitulado "No dia seguinte", um dia após a chacina praticada pelos "bilões", policiais mais violentos e os "caixas dois", grupo de extermínio de cada batalhão.

No dia seguinte

No dia seguinte
À chacina
A vila acordou
Horrorizada

Quem eram?
Um dos bilões
Na contabilidade,
Caixa dois?

Um matador
Do tráfico
Para servir
De exemplo?

Mas certo,
O trem não para
Ou avança
Fora da linha,

Comer, dormir, estudar
Comer, dormir, estudar
Comer, dormir, estudar

E se ouve, bem cedo
De janela a janela:
Começou de novo
A matança, vizinha!
(CAPPARELLI, 2014, p. 25)

Na quarta estrofe, o "trem" poderia ser a metáfora da vida, isto é, não para apesar de todo o horror presenciado por ela. A rotina continua a tal ponto de acarretar rumores entre as vizinhas, como algo corriqueiro.

ISSN:

Para finalizar o primeiro capítulo, o rapaz declara o porquê de seu amor por São Paulo, o que o encanta, os hábitos que o faz lembrar-se de sua família e sua fixação pelo Edifício Copan, prédio emblemático da cidade que é conhecido por suas linhas sinuosas, cujo eu lírico diz lembrar o mar:

> Loucura
>
> Gosto de andar por São Paulo
> De cada ponto faço uma pousada
> De cada pousada, uma estação.
> [...]
> Gosto. Mas gosto também
> Das ondas suaves do Edifício Copan
> Com as suas saudades do mar.
> [...]
>
> E as mãos que fritavam os pastéis
> Em grandes tachos de cobre
> São as da minha mãe, um dia.
>
> O que estará fazendo mamãe a esta hora?
> (CAPPARELLI, 2014, p. 32)

Com uma pequena amostra de três poemas, inclusos no primeiro capítulo é possível visualizar que eles não possuem regularidade métrica, ou seja, os versos são livres e não há rimas, são versos brancos; possuem características peculiares, sua construção é em tom de narrativa.

Em meio à segunda chacina um pouco mais da vida desse rapaz nos é contada. Sua menina amada, os amigos e conhecidos de onde morava, os anseios de uma sociedade que procurava se esquivar dos corpos, das cápsulas, do preconceito e do abandono. No poema "Entrevista com mãe que perdeu o filho" nota-se uma crítica à mídia que não proporciona um destaque digno de mortes de inocentes, os quais ocorrem todos os dias. Apesar de o título indicar uma entrevista, o poema não possui perguntas e respostas, ou seja, a única estrofe se torna uma resposta unívoca das mães que perdem seus filhos:

> Entrevista com a mãe que perdeu o filho
>
> As mortes
> Doem em nós
> Muito mais

ISSN:

Que nos jornais!
(CAPPARELLI, 2014, p. 40)

No poema "Vergonha" o eu lírico se mostra angustiado, envergonhado com a raça humana e ao mesmo tempo insurgente perante o conceito prévio de que bandidos em sua maioria são os negros e os pardos.

Vergonha

Passo ou não passo? No espelho
Minha imagem confirmou que passaria.
Eu era branco e a força-tarefa, armada,
Triava apenas os negros e pardos.

Estava na ordem do dia. Abordagem
De pessoas de cor parda ou negra.
Eu era quase branco. E como branco
Bati a porta e fui para a rua, tranquilo.

Neste momento sentia a vergonha.
De ser gente. De ser homem. De ter
Um passe baseado na cor da pele.
E súbito quis também ser negro

Como papai, e mostrar que insurgia
Contra a triagem étnica ou de raça
No país que vivia e tanto amava: refiz meus passos com um nó na garganta.

E expliquei, pai, não aguento, pai,
E ali fiquei a examiná-lo, e papai
Tinha uma cor mais escura,
Feia de raça, de suor e de trabalho.
(CAPPARELLI, 2014, p. 46)

O último verso do poema merece destaque devido à ambiguidade de sentido do vocábulo "raça". O eu lírico diz ser "quase branco", isto é, há uma possibilidade se ser fruto de um casal composto por um negro e um branco. Ao falar de seu pai, o rapaz apresenta sentir orgulho e admirar a força de sua raça, sendo que esta pode referir-se a etnia, descendência ou a luta, perseverança, coragem de enfrentar o trabalho seja ele qual for a fim de sustentar uma família e ser o alicerce para os filhos. O duplo sentido da palavra "raça" indica que esse pai é como muitos outros ali da vila, isto é, de raça negra e com raça, sinônimo de força.

ISSN:

A terceira chacina é marcada pela morte do grande amor do rapaz, Beatriz, além do assassinato de amigos próximos a ele, tudo presenciado pelo eu lírico, e até mesmo por um mero acaso do destino registrado em sua máquina digital, o que fez com que a cena do crime ficasse gravada por muito tempo em sua câmera e em seu coração. O poema "Cena do crime" relata o desespero desse homem ao repassar as imagens do crime, e o que mais o intriga é o fato de não saber para quem mostrar as imagens sem que seja punido.

Cena do crime

Repasso a cena do crime
O matador tem uma verruga
Que resulta clara, mas preta,
No canto esquerdo da boca.

É um indício para quem?
Penso nisso, comovido
Por tudo que sei que sei:
Só sei que corro perigo.

Os dias no Campo Limpo
Vão de chacina em chacina.
Pouca gente nos velórios,
E muito atrás das cortinas.
(CAPPARELLI, 2014, p. 57)

Até o último adeus para as pessoas mortas nas chacinas era motivo de pavor. Os versos finais do poema declaram que muitos estão atrás das cortinas, escondidos, olhando apenas pelas frestas, sem coragem de sair, imaginando que possa acontecer o mesmo a qualquer momento do dia ou da noite.

Na quarta chacina ou capítulo quatro sabe-se que o pai, a mãe e o irmão de Beatriz também foram mortos. Sua revolta para com Deus devido ao mundo imperfeito em que vive sem a intervenção divina, um mundo no qual ele gostaria de devolver ao remetente (Deus). Mais uma vez a mídia em questão, a televisiva, aparece como algo a não ser levo a sério, mostrando que o correto é não reagir para continuar vivo, aceitar tudo da maneira como lhe é imposto, ou seja, aparentemente permanecer na santa paz, mas verdadeiramente viver em um inferno:

Pronunciamento na televisão

ISSN:

> Quem não reagiu continua vivo
> Na santa paz de Deus e de Nossa Senhora,
> Capeta atrás tocando viola.
> (CAPPARELLI, 2014, p. 74)

Durante o quinto capítulo as histórias e as viagens dentro do metrô continuam. Mais mortes são relatadas, como de "Timóteo e seus três filhos":

> Ali, naquela esquina,
> Assassinaram Timóteo
> E os seus três filhos.
>
> Assim, de repente,
> Uma moto, a mesma moto,
> E dois motoqueiros.
>
> O garupa deu os tiros
> Como quem acende um fósforo
> Ou atiça um braseiro
>
> E os corpos que ali ficaram
> De sangue rubro,
> Se aqueceram.
> (CAPPARELLI, 2014, p. 89)

As mortes são provocadas pelo mesmo grupo de pessoas frias, matando como algo normal e rotineiro. Paradoxalmente o eu lírico diz que o abismo seria um lugar seguro, perante a vida em Campo Limpo:

> Abismo
>
> Sem freios
> Sob a terra
> Falta aos vagões um abismo que lhe seja seguro.
> (CAPPARELLI, 2014, p. 90)

No sexto capítulo, ou sexta chacina, aparece novamente o bar onde Beatriz havia sido morta. Nele já havia corpos e cápsulas espalhadas pelo chão. O rapaz continua sem saber o que fazer com a gravação da cena da morte de sua amada. Vai desconfiado até um promotor, com o propósito de entregar o vídeo. A história de vida desse promotor o impressiona devido à semelhança com os acontecimentos do bairro onde vivia o rapaz:

ISSN:

O senhor vende sentenças?

Eu quero saber se não é daquele
Que saem por ai vendendo sentenças,
Aqueles que embolsam os bolsos alheios.

Para começo de conversa, disse ele,
Não sou juiz, sentença não vendo nem dou:
Sou apenas um promotor público.

Mas por que desconfia do que digo?
Não tenho mais tempo a perder,
Me dá o vídeo e estamos resolvidos.

E se eu não der, o que pretende fazer?
Vai me prender. Vai me dar um soco.
Vamos, me diz, o que pretende fazer?
[...]
E agora falo (como se fosse teu pai)
Te daria um abraço e perguntaria
Qual o pavor que te faz ficar assim?

Suspirou fundo o Promotor Público.
Sabe, disse ele, já tive um filho,
Se vivo, teria pouco mais que seu idade.

E onde ele está? Morreu. Como?
Numa abordagem policial, como tantas,
Quando voltava para casa à noite.

Acho que por causa da cor.
Não do carro, claro, mas da pele
Porque era um filho adotado.

Negro em resumo. Quis explicar.
Mas não o ouviram. E ainda disseram:
Negro com carro novo, só se for ladrão.

É isso, filho, a decisão é sua!
(CAPPARELLI, 2014, p. 117)

Novamente o preconceito voltado para a cor da pele é evidenciado. Mesmo possuindo um carro novo e aparentemente uma boa condição de vida proporcionada pelo pai adotivo, não foi o suficiente para evitar sua morte precoce e inocente. A cor da pele é prioridade para alguns policiais, a partir dela surge o julgamento de o homem ser honesto ou não. A história por ser contada através do poema causa mais impacto, e forma uma imagem que permite análise de atitudes que devem ser mudadas e extintas.

ISSN:

No sétimo capítulo mais situações dramáticas são colocadas em destaque. O poema "A proposta" menciona uma criança que com sua inocência acredita poder ter seu pai de volta:

> Um menino, choroso,
> Aos profissionais da balística
> Que recolhiam cápsulas deflagradas.
>
> -Peguei uma para brincar.
> Se devolver,
> Trazem o meu pai de volta?
> (CAPPARELLI, 2014, p. 122)

O oitavo e último capítulo finaliza a história, no entanto, não finda a angústia e a falta de perspectiva do sujeito lírico. Novamente ele cita os motoqueiros que chegam para matar; um mundo sem condições para mudança, um mundo que infelizmente ficará para os filhos e eles serão condicionados socialmente por essa sociedade injusta e cruel.

Capparelli utiliza a força poética para diagnosticar a doença que se alojou em nossa sociedade: a discriminação. Conforme Pound, "Assim como em medicina existem a arte de diagnosticar e a arte de curar, assim também nas artes, nas artes particulares da poesia e da literatura, existe a arte de diagnosticar e a arte de curar. Chamam à primeira de culto da feiura e à outra, culto da beleza." (POUND, 1988, p. 62). Por mais dolorido que seja o assunto abordado, a poesia traz beleza, exalta o cotidiano de muitos rapazes como o da obra, adolescentes que devem agir como adultos, trabalhar, lutar e acima de tudo, sobreviver.

REFERÊNCIAS:

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAPPARELLI, Sérgio. *A mais não poder*. Disponível em: http://www.capparelli.com.br/ Acesso em: 15 fevereiro 2016.

CAPPARELLI, Sérgio. *O rapaz do metrô*: poemas para jovens em oito chacinas ou capítulos. Rio de Janeiro: Galera, 2014.

ECO, Umberto. Cultura de massa e "níveis" de cultura. In: *Apocalípticos e integrados*. 6. ed São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 33-67.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

ISSN:

O *bullying* entre as crianças: análise e recepção da obra *Orelhas de Mariposa*, de Luisa Aguilar

DOMINGUES, Cecília Barchi (UNESP-ASSIS)
FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro (UNESP-ASSIS)

RESUMO: Luisa Aguilar (1974-), na obra *Orelhas de Mariposa*, desenvolve um belíssimo trabalho ficcional em conjunto com o ilustrador André Neves (1973-). Sua história apresenta como personagem principal Mara, uma criança de características marcantes e personalidade forte que se contrapõem, pelo comportamento e pelas atitudes aos seus colegas de escola, que insistem em depreciar seu jeito de se vestir, seu cabelo e suas orelhas. A personagem principal, de forma inusitada, encontra um jeito de superar esse infortúnio, impressionando o leitor e questionando o *bullying* nas escolas. Neste texto, objetivamos identificar, a partir dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção (ISER, 1999 e 1996), se crianças de 7 a 8 anos, veem-se representadas por Mara e seus colegas, e qual impacto é causado durante a leitura da obra, bem como o que pensam sobre o *bullying*. Além disso, pretendemos refletir se a interação entre narrativa e ilustração é agradável às crianças, tendo potencialidades de cativá-las ao relato, bem como de ampliar seu imaginário. Neste texto, construímos a hipótese de que a leitura e mediação de obras estéticas podem emancipar o leitor e levá-lo à reflexão sobre as relações que se estabelecem em sociedade. Justifica-se, então, a eleição da obra de Aguilar (2008), pois é direcionada ao público infantil e apresenta esteticidade em seu discurso verbal e imagético.
PALAVRAS-CHAVE: Orelhas de Mariposa; Luisa Aguilar; Bullying; Leitor.

ABSTRACT: Luisa Aguilar (1974-), in the work *Orelhas de Mariposa*, develops a work of fiction with the illustrator André Neves (1973-). The story features Mara, a girl with good quality and strong personality, this is counterposed by behavior and attitudes to his schoolmates who insist on disparaging his dress, hair, and ears. The main character, in an unusual way, finds a way to overcome this misfortune, impressing the reader and questioning bullying in schools. In this text, we aim to identify, from the theoretical assumptions of the Reception Theory (ISER, 1999 and 1996), whether children aged 7 to 8 years are represented by Mara and his colleagues, and what impact is caused during reading the work, as well as what they think about bullying. In addition, we construct the hypothesis that the reading and mediation of aesthetic works can emancipate the reader and lead him to reflect on the relationships established in society. The election of Aguilar's work (2008) is justified, since it is directed to the children's audience and presents aesthetics in their verbal and imagery discourse.
KEYWORDS: Orelhas de Mariposa; Luisa Aguilar; Bullying; reader.

ISSN:

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar a recepção da obra *Orelhas de Mariposa* (2008), escrita por Luisa Aguilar e ilustrada por André Neves, com crianças do Ensino Fundamental de uma escola pública do município de Assis, situado no Estado de São Paulo. Para a consecução do objetivo, o Método Recepcional de Bordini e Aguiar (1993), pautado no aporte teórico da Estética da Recepção (ISER, 1999 e 1996), foi utilizado.

Luisa Aguilar nasceu em Astúrias em 1974, tornou-se bacharel em Trabalho Social, pela Universidade de Oviedo; seus trabalhos são direcionados ao público infantil, além de escrever, também, é atriz da companhia de teatro Kamante. Aguilar concilia seus talentos e desenvolve textos para os espetáculos dessa companhia de teatro, inclusive, já foi premiada no Festival Europeu Nuove Mani de Novos Criadores na Itália (KALANDRAKA, 2016).

André Neves (1973), brasileiro, nascido em Recife, licenciou-se em Comunicação Social e Relações Públicas pela Universidade de Pernambuco. Atualmente, mora em Porto Alegre, onde trabalha, pesquisa e ilustra livros infantis. Reconhecido pelo competente trabalho, recebeu o Prêmio Luis Jardim (Melhor Livro de Imagem) e menções de "Altamente Recomendável" pela FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (UFCG, 2016).

A obra *Orelhas de Mariposa* (2008) foi escolhida como objeto de trabalho, pois apresenta como temática o *bullying* que, infelizmente, está presente em muitas escolas do país. Além disso, é dotada de material estético e emancipatório. Acreditamos que a interação entre narrativa e ilustração é agradável ao público-alvo infantil, e tem potencialidades para ampliar seu imaginário.

A recepção da obra foi realizada em uma EMEIF localizada na periferia da cidade, conhecida como zona de risco. Os 25 sujeitos em situação de vulnerabilidade, que participaram da pesquisa, são alunos da segunda série do Ensino Fundamental e possuem entre 7 e 8 anos.

Obras, como a de Luisa Aguilar (2008), são fundamentais para a formação do leitor, pois as crianças precisam da leitura para se reconhecerem em sociedade e tornarem-se sujeitos críticos. No caso da periferia, por exemplo, temos crianças que passam por necessidades extremas e, muitas vezes, pela aparência são alvos de chacotas por não se ajustarem aos padrões ditos de beleza da sociedade. A leitura propicia justamente uma reflexão sobre esses "padrões", em geral, filiados à aparência e ao consumo de produtos associados a modismos,

ISSN:

por isto atua como fator de ampliação do horizonte de expectativa – assume função social, segundo Hans Robert Jauss (1994) – para questionar a desigualdade social e direcionar o pensamento crítico que, por consequência, encaminha para uma vida mais digna.

A ampliação do horizonte de expectativa é decorrente da distância estética que avulta na leitura, por meio da negação do conceito prévio, conforme Jauss (1994), que a obra nova exige para ser acolhida. Para o estudioso, a leitura alcança sua função social quando promove frustrações de expectativas. Assim, ela assegura o avanço da ciência e da experiência de vida. Quanto ao prazer na leitura, parte-se do pressuposto de que provém da comunicabilidade que uma obra estabelece com o leitor no plano discursivo. Essa comunicação ocorre, tanto por meio da intertextualidade, quanto do emprego de vazios, de acordo com Wolfgang Iser (1999 e 1996).

Muitas dessas crianças, na fase da adolescência, acabam por fazer escolhas equivocadas, pelo sentimento de frustração em não atender aos padrões sociais de comportamento e de consumo, impostos por uma mídia voraz, afundam-se em drogas, param de estudar e começam a praticar crimes. Sendo assim, é papel da literatura, principalmente quando falamos de crianças, formar seu espírito crítico e assegurar a humanização (CANDIDO, 1995), que encaminha para a interação ativa em sociedade.

Para mudarmos a sociedade em que vivemos, é preciso primeiro conscientizar as pessoas, formar seu pensamento crítico, por meio da prática de leitura crítica. Entretanto, para que a leitura atinja esse papel humanizador, apregoado por Antonio Candido (1995), é preciso que, pela mediação e pelo diálogo crítico, textos de qualidade estética sejam ofertados em âmbito escolar.

ANÁLISE E RECEPÇÃO DA OBRA

Luisa Aguilar, em *Orelhas de Mariposa* (2008), apresenta a história de Mara, uma doce e inteligente garota que não atende fisicamente ao "padrão" de beleza aceito pelo grupo escolar com que convive. Também suas vestimentas e seu material escolar, símbolos de privação de capital, servem de motivo para que esse grupo reaja de forma irônica em relação à menina. A protagonista tem cabelos crespos, orelhas grandes, usa meias rasgadas, sapatos

ISSN:

velhos, livros usados e roupas quadriculadas; seus amigos criticam sua aparência e seu jeito de encarar o mundo, entretanto, Mara enfrenta todos com muito humor e sabedoria.

A narrativa é breve e se constrói a partir das críticas dos amigos de Mara em relação a sua aparência, por exemplo, eles afirmam: "– Mara tem cabelo de Vassoura!". Como a heroína possui autoestima elevada, ela reage ao *bullying* de forma positiva: "– Não! Meu cabelo é como um arbusto recém-podado" (AGUILAR, 2008, p.11).

As ilustrações, assim como suas cores, são fundamentais para compreender a tensão vivida pela personagem. André Neves utiliza, como pano de fundo, cores intensas, que conotam ausência de tranquilidade, produzindo atmosfera de conflito entre as personagens. Assim, suas cores, verde (p. 4), amarelo (p.11), vermelho (p.12), laranja (p.19) e azul (p.16), aparecem em tons fortes. O próprio azul configura-se em azul-marinho (p. 25). Nota-se, então, que suas ilustrações não atuam como mero apoio ao texto verbal, elas o significam e ampliam seus efeitos, criando vazios que suscitam preenchimentos pelo leitor mirim, por meio da interpretação.

Todos os personagens são importantes, não há personagens secundários, Mara, a única que tem nome, é a protagonista. Suas ilustrações caricaturais atuam de forma metalinguística, pois levam o leitor a refletir sobre a construção imagética em uma obra literária.

Os colegas de escola de Mara, em número de sete, ora aparecem ilustrados em grupo, ora individualmente, um a cada página, com a finalidade de realizar uma crítica à menina. Como o comportamento de todos é sempre igual: agredir verbalmente a protagonista, eles não possuem papéis isolados, o que conota ausência de individualidade e, sobretudo, de autonomia em relação ao grupo social a que pertencem. Pode-se observar que Mara destoa do grupo não só pelas características físicas e pelas vestimentas, e materiais escolares, mas sobretudo pela autonomia, pela individualidade e personalidade autêntica.

Diante do *bullying*, ela busca o aconchego do colo da mãe que se revela muito importante para o fornecimento de apoio e carinho. Justamente, por isto a ilustração dessa mãe ocupa toda a página, conotando que realiza um círculo em volta da filha (p.6). Assim, ao envolvê-la, também, a protege, ofertando seu corpo como espaço em que a menina é acolhida e pode se manifestar livremente.

ISSN:

Figura 1 – Ilustração da mãe da protagonista (2008, p. 6)

Essa mãe busca caracterizar a filha, por meio de definições poéticas que visam a auxiliá-la na autoaceitação. A própria mãe é muito parecida com a filha, o que conota que essa mulher também já deve ter vivido as mesmas situações que a menina.

Apesar de todos traços dos personagens mirins serem caricaturais, os dos colegas de Mara se contrapõem aos dela em duas características: o tamanho das orelhas e da boca, e a forma de apresentar os cabelos. Desse modo, Mara apresenta seus cabelos crespos e volumosos de forma livre, soltos; suas orelhas são grandes e sua boca bem pequena. De seus sete amigos, quatro são meninos; um tem os cabelos raspados, o que conota opção pela exclusão; outro usa um gorro, conotando encobrimento; e os dois últimos mantêm-nos curtos, controlados. As três meninas aparecem de cabelos presos por elásticos, conotando também controle sobre a aparência. As orelhas de todos são pequenas, em contraposição a suas bocas enormes e repletas de dentes também ampliados, que ganham relevo em um sorriso "forçado", conotando ironia, sarcasmo. Desse modo, as ilustrações, durante a leitura, por solicitarem interação com o leitor, estabelecem comunicabilidade.

ISSN:

Figura 2: Mara e seus colegas de escola (2008, p. 21)

Essas características, em diálogo com o texto, evocam que Mara, com suas orelhas ampliadas, ouve muitas críticas, mas sua boca delicada e pequena, assim como seus dentes, não servem para ofender ninguém ou expressarem sarcasmo. Ela não aponta os defeitos de seus colegas. O seu discurso atua, somente, como defesa das acusações de que é vítima. Mesmo seus argumentos são expressos de forma delicada, estruturados conforme as definições poéticas fornecidas por sua mãe.

A linguagem é simples, atraente para o leitor iniciante, pois aproxima de seu linguajar. No enredo, não há preocupações com as categorias de tempo e espaço, os eventos se apresentam presentificados, como se desenvolvessem diante dos olhos do leitor, o que captura sua atenção. Pela tensão da trama, esse pequeno leitor mantém o interesse pela história e acompanha as peripécias da heroína até o seu desenlace.

Justamente, por meio desses recursos da estrutura de apelo da obra (ISER, 1999 e 1996), o leitor, enquanto, atenta para o relato, reflete sobre seu caráter de denúncia social, em que uma menina é discriminada pelo grupo de colegas por não atender suas expectativas. Na mediação, essas denúncias expressas no texto, são destacadas por meio do debate sobre a história, permitindo que a criança reflita sobre comportamentos sociais que discriminam e levam ao sofrimento sujeitos autênticos, inteligentes e dotados de pensamentos libertários.

No primeiro diálogo da narrativa: "Mara tem orelhas de abano" (AGUILAR, 2008, p. 4), quando a personagem é criticada pela primeira vez, a protagonista fica sem reação e corre para os braços da mãe. A mãe vai acalmá-la e dizer que ela não tem orelhas de abano, mas de mariposas que "[...] giram e colorem as coisas feias" (p. 9).

ISSN:

Utilizando o conselho da mãe, de enxergar o lado positivo de sua aparência, Mara começa a confrontar os amigos: "Meu cabelo é como um arbusto recém podado" (p.11). Como ela não se submete aos julgamentos do grupo, a intensidade das críticas aumenta. O que, inicialmente, era um confronto a respeito de "padrões" de beleza, passa a direcionar-se para o fator econômico. A cada vez resposta da personagem às ofensas, nota-se que outras críticas surgem: "Mara se veste com toalha de mesa" (p. 12), "Mara tem meia furada" (p.14), "Mara tem sapatos velhos" (p.17), "Mara não tem mochila nem carteira" (p.19), "Mara só lê livros usados" (p. 20).

A partir dessas ofensas, podemos notar que Mara vem de uma classe social desprestigiada e é criticada por fatores que não pode modificar. Os amigos de Mara se comportam exatamente como a própria sociedade, apontam, condenam e oprimem os desfavorecidos, ao invés de colaborar com o próximo, prestando auxílio e incentivo.

Há uma passagem do texto muito marcante, quando as crianças criticam Mara por ter um estômago que ronca. A personagem rebate dizendo que tem uma orquestra na barriga. A resposta criativa da heroína, justamente pela leveza que se contrapõe à crítica discriminatória leva o jovem leitor a observar a denúncia social. Durante a recepção, as crianças indignaram-se, pois não aceitaram que se ofendesse uma pessoa só por ter um estômago que ronca. Para elas, isso só acontece no Brasil.

Essa resposta surpreendeu, pois, de acordo com a Época (2015), 795 milhões de pessoas passam fome no mundo. Todavia, somente no Brasil, onde, de acordo com o relatório da ONU, a fome diminuiu cerca de 82,1%. (PORTAL BRASIL, 2015), ainda encontramos pessoas que afirmam que mendigos e portadores do Bolsa Família passam fome porque não gostam de trabalhar. De fato, existem muitas crianças como a personagem Maras no Brasil, muitas das que participaram dessa pesquisa vão à escola de barriga vazia, pois não têm o que comer em casa. Para essas Maras, a escola não alimenta só o conhecimento.

A personagem protagonista recebe ofensas até sobre a maneira como anda: "Mara é desengonçada" (p. 25). Ao final da história, quando criticam suas orelhas novamente, ela muda de estratégia e diz: "Não! São grandes mesmo e eu não me importo com isso" (p. 26).

Nota-se que Mara abandona as respostas poéticas que sua mãe lhe fornecia, pois não funcionam com seus colegas e assume argumentos que expressam seu processo de autoaceitação e empoderamento. Ela para de encontrar justificativas para as diferenças e afirma se aceitar do jeito que é, o que desconcerta seus colegas.

ISSN:

Marra percebe que a poeticidade só existe em relações de respeito e afetividade, como a que mantém com a mãe. Ao lado de seus colegas, presos a normas de conduta e padrões rígidos, somente o discurso pragmático funciona. Para apoderar-se dele, precisa primeiro ter segurança de si mesma. Mara, durante todo processo de provações, supera a rejeição e firma-se enquanto indivíduo.

O MÉTODO RECEPCIONAL

O intuito em utilizar o Método Recepcional, preconizado por Bordini e Aguiar (1993), como metodologia para a recepção da obra *Orelhas de Mariposa*, de Luisa Aguilar (2008), justifica-se pela temática da individuação, bem como pela abordagem do *bullying* associado à discriminação proveniente de preconceitos socais. O perfil socioeconômico dos alunos, alvo de nossa pesquisa, é o de crianças que vivem às margens da sociedade, muitas não têm família estruturada e presenciam, com regularidade, situações de alcoolismo, drogas e violência.

Essas crianças são privadas de vivenciar sonhos infantis muito cedo. Justifica-se que os contos de fadas não as atraiam, nem histórias infantis diversas. Gostam de temas mais realistas e de abordagens próximas de seus interesses imediatos. Quando indagadas sobre o futuro, se já pensaram em realizar uma faculdade, em escolher uma profissão, a maioria justifica que "estudar não dá dinheiro", por isso querem exercer funções, por meio das quais "ganhem muito dinheiro", pois o objetivo de vida é "ser rico", sair da miséria.

A fantasia não está presente em seu cotidiano. Cabe à escola assegurar o contato com a efabulação, com o lúdico, na tentativa, de recuperar a infância tão fragilizada e, com isto, a esperança em uma realidade futura mais humanizada. A metodologia proposta por Bordini e Aguiar (1993), pautada nos pressupostos de Iser (1999 e 1996) e Jauss (1994), vem justamente atender aos anseios da mediação em romper com os conceitos prévios dessas crianças e, assim, ampliar seus horizontes de expectativa. Nosso objetivo em assegurar o acesso à cultura, literatura e reflexão crítica, justifica-se, pelo desejo de promover o debate entre as crianças sobre comportamentos sociais, suscitando a reflexão sobre a diversidade, com consequente respeito pelo próximo. Além disso, busca-se a humanização, no sentido de promover o senso crítico, o humor, a tolerância e o desejo de subversão a uma ordem que prioriza o capital em detrimento do indivíduo, de sua criatividade e realização pessoal.

ISSN:

Quando decidimos ler a obra *Orelhas de Mariposa* (2008), acreditamos que as crianças poderiam se identificar com Mara e relacionar os amigos da protagonista com a própria sociedade. Regina Zilberman (1982) acredita que há ordens de convenção constitutiva do horizonte de expectativas. Sendo elas: social, intelectual, ideológica, linguística e literária (apud BORDINI e AGUIAR, 1993).

Inicialmente, quando o sujeito lê/ouve uma história vai relacionar com sua posição hierárquica (social), interpretar de acordo com sua visão de mundo (intelectual), de acordo com os valores circulantes no meio de que se imbui (ideológica), com a educação e o espaço social que está inserida (linguística), e referenciando as leituras que fez (literário) (ZILBERMAN apud BORDINI e AGUIAR, 1993).

Dessa forma, quando realizamos a recepção de uma obra, toda essa estrutura está em constante transformação. Quanto mais se lê, mais se transforma. Buscamos, então, promover a reflexão, quebrar a expectativa das crianças para que se alterem suas percepções sobre a organização social.

Conforme Bordini e Aguiar, "[...] a valorização das obras se dá na medida em que, em termos temáticos e formais, elas produzem alteração ou expansão do horizonte de expectativas do leitor por oporem-se às convenções conhecidas e aceitas por esse." (1993, p. 83).

Em 2008, quando a obra de Luisa Aguilar foi lançada, o tema *bullying* começava a ser discutido nas escolas e em mídias diversas, mas foi apenas em 2013 que a prática passou a ser crime (CÂMARA, 2013). A escolha desse tema tem por objetivo favorecer o entendimento sobre a posição das crianças sobre o assunto e analisar seu comportamento em sala de aula.

Seguindo as etapas do Método Recepcional (BORDINI; AGUIAR, 1993) primeiro determinamos o horizonte de expectativa. Para tanto, fizemos uma roda na sala de aula entre os alunos e os questionamos sobre o que eles leem, de que filmes gostam e quais músicas ouvem. Chegamos à conclusão de que tinham interesse por temas mais realistas, não gostavam de contos de fadas ou de histórias infantis e associavam a leitura de livros a uma atividade aborrecida. Em uma contação de histórias, sempre centravam sua atenção sobre as personagens centrais e gostavam de comentá-las, associando suas características e comportamentos aos seus.

ISSN:

Deduzimos que o livro deveria ser bem colorido e curto, a fim de atraí-los pelo olhar. Também, percebemos que sua temática deveria causar impacto. Além disso, sua protagonista deveria realizar performances que os surpreenderiam e levariam ao questionamento sobre a realidade social.

Em síntese, levantamos o horizonte de expectativas da turma que, conforme Bordini e Aguiar (1993, p. 88), expressa "[...] os valores prezados pelos alunos, em termos de crenças, modismos, estilos de vida, preferências quanto a trabalho e lazer, preconceitos de ordem moral ou social e interesses específicos da área de leitura".

A etapa seguinte consistiu em atender esse horizonte de expectativas. Escolhemos textos literários que correspondessem ao que as crianças gostavam e adotamos procedimentos agradáveis na recepção, que proporcionassem interação entre a obra, aluno e mediador (1993, p. 88). Utilizamos contos de terror, livros ilustrados, músicas, jogos, para que se familiarizem com o significado das cores, expressões de personagens e debate sobre o que foi apresentado.

Notamos que, durante algumas leituras, as crianças perderam a vergonha de falar, questionavam o final das histórias, questionavam as performances das personagens, criticavam as ilustrações. Estavam preparadas para a etapa de ruptura do horizonte de expectativa, que se compõe através da "[...] introdução de textos e atividades de leitura que abalem as certezas e costumes dos alunos, seja em termos de literatura ou de vivência cultural. (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 89).

Nessa etapa, inserimos a obra *Orelhas de Mariposa* (2008). Na recepção, enquanto a história era contada, observávamos as reações dos alunos e percebemos a manutenção do interesse. Ao término na leitura, debatemos sobre a história e o comportamento de cada um dos personagens.

Antes da contação da história, apresentamos a capa do livro e perguntamos por que o título era *Orelhas de Mariposa*. Como esperado, a crianças relacionaram o epíteto com a ilustração da personagem e disseram que "ela é orelhuda", "porque ela tem orelha grande", "ela tem orelhas de abano".

Questionamos se a personagem era bonita, disseram que não, que o cabelo dela era muito "estranho", que a orelha era muito estranha, e que o "desenho" era feio. É curioso que as crianças não usem palavras depreciativas, a maioria usou a palavra "estranho" no lugar de feio ou desagradável. Aparentemente, podemos dizer que elas ficaram incomodadas em julgar a beleza da personagem, as meninas principalmente.

ISSN:

Ocorre que, ao continuarmos a leitura, os alunos foram concordando com o comportamento dos amigos de Mara, riam quando eles falavam do cabelo, das orelhas e da roupa dela. Diziam que, realmente, o cabelo aparentava ser uma vassoura e que sua roupa era uma toalha de mesa.

Entretanto, quando Mara foi julgada por ter uma meia furada, um aluno disse "mas eu também tenho uma meia furada, olha!" e mostrou a meia furada para a turma, os alunos concordaram que todos ali tinham alguma meia que fosse furada e, a partir desse momento, deixaram de achar graça no comportamento dos amigos de Mara. Houve, então, uma identificação com a heroína e sua realidade social. Esta levou-os a rever seus conceitos prévios sobre o que de fato é engraçado: "Mara usa sapatos velhos!", "Mara não tem mochila nem carteira!", "Mara lê livros usados", "Mara tem um estômago que ronca", "Mara é desengonçada". A partir dessas ofensas, as crianças permaneceram em silêncio, chocadas com os amigos da Mara.

Ao término da leitura, perguntamos de qual personagem mais gostaram e de qual menos gostaram, afirmaram que gostaram da Mara, mas não dos seus amigos, pois amigos não tinham aquele comportamento.

Questionamos o porquê de rirem com os amigos da Mara no início, mas depois terem ficado em silêncio. Disseram que no início era engraçado, mas depois passaram a ser chatos. Sendo assim, discutimos o limite entre brincadeira e *bullying*. As crianças chegaram à conclusão de que brincadeira é quando você tem liberdade para fazer comentários leves sobre a pessoa e ambos rirem juntos.

Em seguida, como aprofundamento do debate, questionamos o que eles achavam da aparência de Mara agora que conheciam a história dela. Todos disseram que ela era linda do jeito dela. Perguntamos se concordavam com a alternativa que Mara encontrou para lidar com a situação, os alunos gostaram, pois daquela forma ela não ficou triste e nem brigou com os amigos.

Além disso, eles fizeram comentários sobre os amigos, disseram que não dá para chamarmos de amigos pessoas que têm aquele tipo de comportamento: "[...] porque amigos de verdade, não fazem isso com a gente, eles defendem a gente". Pudemos notar que, durante a narrativa, eles se colocaram no lugar da personagem protagonista e começaram a questionar o comportamento dela. Esse é o objetivo da última etapa do Método Recepcional, ampliar o horizonte de expectativa.

ISSN:

Segundo Bordini e Aguiar é nesse momento que os leitores "[...] percebem que a matéria desenvolvida em sala não é só tarefa escolar, mas uma mudança de como vêem o mundo. [...]. os alunos tomam consciência das alterações e aquisições, obtidas através da experiência com a literatura." (1993, p. 90).

Pedimos para que se colocassem no lugar de Mara e falassem sobre as ofensas que já sofreram e disseram: "Eu odeio quando falam que meu cabelo é de miojo", "meu nariz é muito grande", "tenho orelhas de abano", "que sou quatro olhos", "me chamam de lagartixa, porque sou magrinha", "falam que meu dente é feio", "meu cabelo é ruim de pentear". Um aluno, em especial, enquanto os outros falavam das ofensas, levantou a mão e disse "Acontece que todo mundo tem defeito".

Os alunos refletiram sobre o *bullying*, disseram que já viram amigos passar por isso e eles também já foram vítimas, mas nunca de maneira agressiva, como aconteceu com a Mara. Perguntamos se já praticaram *bullying*, assim como os colegas de Mara fizeram com ela, alguns abaixaram a cabeça e disseram: "Já, mas eu estava brincando, não sabia que a pessoa ia ficar chateada".

Podemos afirmar que, após a leitura da obra de Luisa Aguilar (2008), os alunos não são mais os mesmos, espera-se que essa experiência seja exteriorizada, que apliquem o que foi vivenciado em seu cotidiano pela leitura, pois segundo Bordini e Aguiar "[...] o sujeito é entendido como um ser social, sua transformação implica a alteração do comportamento de todo o grupo, atingindo a escola e a comunidade" (1993, p. 85), pois

> O processo de recepção se completa quando o leitor, tendo comparado a obra emancipatória ou conformadora com a tradição e os elementos de sua cultura e seu tempo, a inclui ou não como componente de seu horizonte de expectativas, mantendo-o como era ou preparando-o para novas leituras de mesma ordem, para novas experiências de ruptura com os esquemas estabelecidos (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 85).

Durante todo o processo de mediação, pudemos notar algumas transformações nos alunos. Um deles ia contrariado para a sala de leitura, não gostava das leituras e das brincadeiras, quando brincava sempre se aborrecia com alguma coisa muito pequena, nos momentos de raiva se retraia e sentava no meio do jogo para impedir que os outros continuassem sem ele. Depois de alguns meses, ele começou a participar das atividades, sentar na frente, sempre dava opiniões e, inclusive, queria dar abraços nos professores.

ISSN:

Outro, que sempre gostou muito de falar e, muitas vezes, levantava a mão sem nem saber o que queria dizer, era bastante criticado pelos amigos por esse comportamento, sendo denominado como "muito burro, [pois] não presta atenção"!, e alertado: "Vê se escuta antes de falar", bem como acusado: "Nossa, você não acerta uma", começou a parar de levantar as mãos. Todavia, depois da leitura de *Orelhas de Mariposa* (2008), os colegas começaram a respeitá-lo e não criticaram mais seu comportamento. Hoje, esse aluno continua falando muito, mas não foi criticado por sua vontade de participar.

Um dos alunos mais participativo, considerado muito inteligente pelos colegas, achava sempre que a sua resposta era a correta, não se permitia errar ou interpretar alguma coisa errada. Quando os amigos não concordavam com ele, achava um absurdo. Depois de algumas semanas, ele passou a ser mais tolerante e descobriu que, na literatura, não há uma resposta exata, há interpretações, começou a argumentar mais, ao invés de ter certeza de tudo.

Sendo assim, podemos observar que a literatura modifica o ser humano e o meio em que está inserido. É preciso que as crianças se utilizem de livros dotados de material estético e emancipatório para que provoquem a mudança de perspectiva. Além disso, deve ser realizada a mediação para que a mensagem do autor seja transmitida de maneira mais eficaz.

CONCLUSÃO

Pelo exposto, chegamos à conclusão de que a obra *Orelhas de Mariposa* (2008), de Luisa Aguilar, com ilustrações de André Neves, tem potencialidades para cativar o leitor, pois, possui ilustrações marcantes em diálogo com o texto, temática atraente e abordagem que leva à reflexão crítica. Além disso, possibilita a identificação entre leitor e personagens.

A obra é dotada de material estético e emancipatório, pois expande o horizonte de expectativas do leitor em formação, que passa a se questionar sobre o *bullying*, a diferença deste com a "brincadeira", os limites de ambos, seu comportamento no grupo a que pertence e toda a organização social.

Observamos que obras, como *Orelhas de mariposa* (2008), podem transformar o indivíduo e, por consequência, o meio em que ele está inserido, mas é necessária a mediação entre livro e leitor. O Método Recepcional, de Bordini e Aguiar (1993), é fundamental para enriquecer a vivência de mundo das crianças, uma vez que a leitura do livro vem acompanhada do acesso à cultura, com consequente transformação.

ISSN:

REFERÊNCIAS:

AGUILAR, Luisa. *Orelhas de mariposa.* Ilustr. André Neves. São Paulo: Callis, 2008.

BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura*: a formação do leitor: alternativas metodológicas. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

CÂMARA. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/DIREITO-E-JUSTICA/457744-COMISSAO-APROVA-INCLUSAO-DO-CRIME-DE-BULLYING-NO-CODIGO-PENAL.html>. Acesso em: 11 dez. 2016.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

ÉPOCA. Disponível em: < http://epoca.globo.com/tempo/noticia/2015/05/795-milhoes-de-pessoas-passam-fome-hoje-mas-o-mundo-ja-foi-pior.html>. Acesso em 11 dez. 2016.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

KALANDRAKA. Disponível em: <http://www.kalandraka.com/pt/autores/detalle/ficha/aguilar/>. Acesso em: 10 dez. 2016.

PORTAL BRASIL. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/05/fome-cai-82-no-brasil-destaca-relatorio-da-onu >. Acesso em: 11 dez. 2016.

UFCG. Disponível em: <http://pedagogiaufcg.blogspot.com.br/2013/08/biografia-do-escritor-e-ilustrador.html >. Acesso em: 10 dez. 2016.

ISSN:

A mediação da biblioteca na literatura de viagem: o exemplo em *Nostra Signora del Mar Dolce*, de Gemma Ferruggia

SANTOS, César Palma dos (UNESP – FCL/Assis)

RESUMO: Partindo da caracterização da literatura de viagem como uma literatura referencial, MONTALBETTI (1997) e SAMOYAULT (2008) destacam a importância da biblioteca na construção de estratégias que resolvam as dificuldades de representar as sensações provadas durante a viagem através da escrita. Para Samoyault, a biblioteca contém a memória da literatura e de toda a produção cultural à qual todos têm acesso, no caso dos viajantes-escritores esse acesso pode possibilitar um elemento importante na elaboração de seu texto e na escolha de suas próprias estratégias. Esse processo é chamado por Montalbetti de mediação da biblioteca, ou seja, como os autores de narrativas de viagem podem se servir de um acervo de obras lidas antes, durante e depois da viagem para criar sua própria narrativa. Nosso trabalho pretende apresentar uma síntese de nossa pesquisa focada na análise do processo de mediação da biblioteca na narrativa de Gemma Ferruggia (1867-1930) '*Nostra Signora del Mar Dolce'* publicada em 1902, identificando suas leituras sobre a Amazônia e sobre o Brasil que exercem uma função importante na arquitetura do texto. Essas leituras podem ser distintas em dois grupos: as narrativas de outros viajantes, como Ermanno Stradelli e Henri Coudreau, e obras de autores brasileiros, como Silvio Romero, Sant'Anna Nery, ligados às pesquisas sobre a cultura popular.
PALAVRAS-CHAVES: viagens; biblioteca; narrativa; Amazônia; italiano.

ABSTRACT: Based on the characterization of travel literature as a reference literature, MONTALBETTI (1997) and SAMOYAULT (2008) emphasize the importance of the library in the construction of strategies that solve the difficulties of representing through writing the sensations provoked during the journey. For Samoyault, the library contains the memory of literature and of all cultural production to which everyone has access, in the case of travelers-writers this access can provide an important element in the elaboration of their texts and in the choice of their own strategies. This process is called mediation of the library by Montalbetti, that is, how the authors of travel narratives can use a collection of works read before, during and after the trip to create their own narrative. Our work intends to present a synthesis of our research focused on the analysis of the process of mediation of the library in the narrative of Gemma Ferruggia (1867-1930) *'Nostra Signora del Mar Dolce'* published in 1902, identifying how her readings about the Amazon and Brazil have an important role in the text architecture. These readings can be distinguished in two groups: the narratives of other travelers, such as Ermanno Stradelli and Henri Coudreau, and works by Brazilian authors, such as Silvio Romero and Sant'Anna Nery, linked to research on popular culture.
KEYWORDS: travels; library; narrative; Amazon; Italian.

A literatura de viagem como objeto de estudo ganhou destaque a partir da década de 1980 no âmbito do desenvolvimento dos estudos culturais e dos estudos pós-coloniais. Antes disso era vista como um subgênero ou gênero menor associado à autobiografia. Em parte, isso ocorreu pela dificuldade de se formular uma definição que auxiliasse em sua classificação

ISSN:

dentro dos padrões tradicionais, mas também pelas diversas formas sob as quais os textos de viagem se apresentam (diários, relatórios, cartas, etc.) produzidos por viajantes de diferentes origens. Graças aos trabalhos de autores como Percy G. Adams, Luigi Monga, Sarah Mills, Fernando Cristóvão e outros, hoje é possível afirmar que a diversidade é uma das principais características dessa literatura e que o ponto comum de seus textos se encontra na experiência de deslocamento e seus efeitos.

As análises dos textos de viagem propiciaram a percepção de que, em grande parte e em diferentes níveis, as narrativas encontradas podem ser consideradas resultados de processos de seleção e elaboração dos encontros dos viajantes com a alteridade em diversas maneiras. Processos que podem ocorrer durante a escrita, por mão do autor, ou na edição final, com a participação dos editores, relativizando o aspecto autobiográfico atribuído a elas. Para Adams (1983) a análise dos textos de viajantes deve considerar questões como o recorte, a memória e a necessidade do autor de se colocar como um personagem de sua narrativa apresentando suas impressões sobre os lugares que visitou e as pessoas que conheceu, além das sensações provocadas pela natureza, pela culinária, etc.

Em termos gerais, como produtos culturais, as narrativas de viagem são um dos primeiros e mais abundantes exemplos de prosa compondo um vasto acervo de textos produzidos em diversas épocas. De fato, constitui-se como uma biblioteca, como um patrimônio cultural à disposição de todos contribuindo para a criação de obras de outros gêneros. Afinal, como ressalta Guagnini (2000, p. 13), "a viagem tem sido – como tema de experiência direta ou como inspiração – um fator essencial na produção de livros. Viajar é uma atividade habitual, nas várias civilizações, assim como escrever sobre viagens."

A imagem da biblioteca se liga a uma percepção de que toda produção cultural e literária está submetida a perspectivas de interpretação, de releituras e hierarquização, até mesmo as narrativas de viagem. Essa ideia é recente e aparece nos trabalhos de Bakhtin e suas teorias sobre polifonia e dialogismo; nas ideias de intertextualidade propostas por Kristeva e no *palimpseste* de Genette. As discussões propostas por esses autores se centram em um mesmo fenômeno: as relações estabelecidas entre as várias produções literárias e suas conexões com outros produtos culturais. Dessas discussões a noção de intertextualidade ganhou corpo sujeita a diferentes interpretações. Para Samoyault (2008, p. 47) intertextualidade é sinônimo de memória, de memória da literatura "que se escreve como lembrança daquilo que é, daquilo que foi". Assim, todo texto pode ser visto (ou lido) como

ISSN:

segundo porque é precedido por outro ou outros que formam o conjunto de obras literárias e artefatos culturais acumulado ao longo da História. Uma "biblioteca" que conserva, além de toda a ficção, as sagas, os mitos fundadores, as fábulas moralizantes, os tratados, os discursos e as narrativas de viagem.

Samoyault baseia seu trabalho nessa noção de biblioteca. Ela procura decifrar como acontecem os processos intertextuais e através de quais práticas partindo da ideia desse depositório da memória da literatura. As práticas intertextuais entram em jogo quando o escritor aciona ou acessa seu próprio conjunto de obras dentro da biblioteca, ou seja, a sua biblioteca pessoal que pode servir como suporte para a sua criação. E o faz através da citação, da referência, da alusão e do plágio.

> Essas práticas de intertextualidade dependem pois da co-presença entre dois ou vários textos, que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual ou, eventualmente, de sua dissimulação. (SAMOYAULT, 2008, p. 48)

Se a biblioteca contém a memória da literatura e de toda produção cultural, ela também pode ser expandida porque contém simultaneamente a memória do mundo: "o universo é uma biblioteca" (SAMOYAULT, p. 123). Assim, de uma maneira ou outra, o universo interfere na produção literária colocando em xeque as convenções que estabelecem a literatura como estanque, sem conexões com o real, que remete a si mesma para buscar referências.

> Pensar bem a noção de intertextualidade permite sair da oposição estanque, que divide os críticos, segundo a qual ou a literatura fala do mundo, ou ela apenas de si mesma; de fato a intertextualidade reúne estas duas propriedades opostas [...] (SAMOYAULT, 2008, p.103)

Uma literatura que fala do mundo é uma definição simples e prática para aqueles textos que estão na biblioteca e não são ficção. Aquelas obras que contêm a experiência humana, sua História, suas descobertas, suas reflexões sobre o mundo e sua organização; todas categorizadas como literatura referencial.

A distinção entre a literatura não referencial (a ficção) e a literatura referencial e o como os processos intertextuais embaralham as duas servem como pontos de partida para a análise que Christine Montalbetti faz das narrativas de viagem. Em *Le Voyage, le Monde et la*

ISSN:

Bibliothèque (1997) Montalbetti ressalta que a diferença entre as duas formas literárias reside na constatação de que a ficção cria um mundo sob medida para atender às exigências do autor, esse mundo é um objeto controlado que cumpre um papel determinado na narrativa. Por sua vez, a literatura referencial se propõe a relatar um objeto (a História, uma vida, o mundo) que foge do controle absoluto porque existe fora dela, é um mundo em desordem que não segue um padrão pré-estabelecido.

Quando a literatura referencial se utiliza dos recursos da ficção em uma tentativa de ordenar o mundo, de fixá-lo, ela deve confrontar uma série de dificuldades. Para Montalbetti, trata-se de contornar as aporias da heterogeneidade, ou seja, resolver como enquadrar o real nos esquemas ficcionais e as práticas intertextuais têm um papel importante nessa operação.

Para exemplificar como as aporias podem ser contornadas a autora escolheu as narrativas de viagem escritas por autores de ficção, entre outros, Chateaubriand, Dumas e Nerval. Sua escolha pode ser justificada pelo fato desses autores terem o domínio da criação literária, mas também porque os textos dos viajantes em sua essência são sempre tentativas de colocar na escrita uma experiência acima de tudo sensorial que, em parte, requer esse domínio.

> A primeira série de aporias às quais se confronta a escrita referencial da Viagem, ou que ela constrói, em seus lugares reflexivos, consiste em tomar consciência da heterogeneidade dos meios da escrita e do objeto que ela propõe-se interpretar. A incompatibilidade das estruturas compromete diferentes níveis do texto (mais largamente, a própria dinâmica da linguagem; mais especificamente, os limites da língua, ou enfim, o estágio de elaboração literária) e também diferentes características de definição do objeto. Estas características serão, pouco a pouco, a textura visual do espaço tal como se oferece ao olhar, sua natureza exótica, a desordem da experiência.
> Então, cada vez o indizível nasce do confronto entre o nível da formulação e uma propriedade do objeto. (MONTALBETTI, 1997, p. 11, trad. nossa)

Nas narrativas de viagem a dificuldade principal se encontra no modo como o viajante-escritor resolve o problema de transpor sua *ópsis*, a experiência visual, para o *graphein*, a escritura. Montalbetti propõe uma reflexão sobre as soluções que podem ser usadas para se fazer esta transposição através dos recursos da ficção.

As soluções destacadas pela autora passam por um processo que ela denomina 'mediação da biblioteca'. Especificamente, no caso das narrativas de viagem, a biblioteca se

ISSN:

apresenta como um conjunto de obras de outros viajantes lidas antes, durante e depois da viagem, além de obras de ficção que têm como cenário o lugar visitado e tratados de geografia. A ideia da mediação encontra consonância nos conceitos de Luigi Monga sobre a literatura de viagem como resultado de processos de seleção: "assim que pegam a caneta, os escritores começam um processo de seleção, organização e reescrita, decifrando o mundo de uma maneira pessoal, e criando, como coloca Réal Ouellet, a própria narração heroicizante." (MONGA, 2003, p. 36, trad. nossa) A mediação pode se apresentar de forma explícita, como a citação, ou de forma implícita colocada no texto como comparação ou referência.

Nos dois casos é possível distinguir dois grupos de soluções: as metafóricas e as literais. As metafóricas constituem-se na forma da fábula através da qual o viajante-escritor procurar tecer ficções de homogeneidade ou de continuidade com o objetivo de reformular e compatibilizar a relação da escrita e do mundo. Esse processo é realizado através de comparações entre a viagem e o mundo que dependem das escolhas de quem escreve e pode provocar problemas como o distanciamento da veracidade.

> A esse ponto, no entanto, nós perdemos a narrativa de viagem para um desenvolvimento ficcional. Mas a ficção está enraizada na Hodepórica, porque todo escritor de viagem, conscientemente ou não, realiza uma *mise-en-intrigue* para sublinhar ou reorganizar elementos que não são sempre essenciais para a viagem factual. O resultado é uma ambivalência crescente entre fatos e ficção, um resultado que embaça a distinção entre a viagem e a narrativa ficcional porque o narrador/testemunha evoluiu lentamente para um personagem/ator, cujo objetivo é tornar-se o centro do interesse. (MONGA, 1996, p. 54, trad. nossa)

As soluções literais acontecem no corpo do texto através de ações como a transformação dos meios, ou seja, na maneira como o escritor usa a língua e a linguagem para descrever o contato com uma nova realidade, como novos costumes, lugares e sabores, enfim, o contato com o "Outro". Quando seu próprio sistema linguístico se mostra insuficiente para relatar sua experiência, ele deve criar soluções com neologismos e empréstimos que acredita serem capazes de suprir sua carência.

Outra solução literal é a visualização com a qual o viajante procura apresentar a nova realidade através de recursos gráficos dentro do próprio texto ou convidando o leitor a buscar informações visuais de outros livros ou gravuras, quando essas não estão em sua obra. Por

ISSN:

fim, a última solução literal é remeter o leitor a outros textos e referências externas à viagem levando-o a consultar a sua biblioteca pessoal.

Nos dois casos a escrita do viajante aparece como um caminho já percorrido, como um refazer os passos de outros porque em ambos acontece a mediação da biblioteca. No entanto, Montalbetti evidencia que a mediação apresenta um obstáculo de natureza dupla para o escritor dependendo do tipo de relação que é estabelecida com ela:

> De uma parte, eu mantenho com a biblioteca uma relação que é da natureza da *repetição*. No meu esforço de constituição de um texto, eu me confronto sem cessar com o risco do "redizer". As formulações prévias do espaço condenam cada novo texto a ser redundante com os precedentes.
> Da outra parte, a biblioteca exerce sobre meu texto um poder de *modelização*. Neste sentido, ela constitui um filtro entre a escrita e o mundo. A grade genérica informa a narração de minha experiência, ela fornece-lhe um desenho *a priori*. A convocação a todo o momento do léxico ou dos esquemas de ficção no interior de uma operação na qual eu me pusesse a dar conta do real é mais perigosa ainda, e conduz-me a amálgamas arriscados, pelos quais eu fico próximo de repetir os erros de Dom Quixote. (MONTALBETTI, 1997, p. 54, trad. nossa)

Desse modo, mesmo apresentando soluções, a biblioteca pode criar uma armadilha para o viajante-escritor. Se ele se prende excessivamente às narrativas de outros, sua própria narrativa se perde e com ela perde-se também a originalidade e a autenticidade da experiência da viagem, não sendo capaz de revelar as próprias sensações e acaba tornando-se um repetidor. Por outro lado, se a ficção contida na biblioteca é usada excessivamente na tentativa de transpor o real para a escrita, o viajante também pode se perder abusando de esquemas ficcionais e, como Dom Quixote, cria um mundo próprio que não condiz com a realidade que os outros vivenciam.

Quando se propõe narrar sua experiência o viajante deve encontrar o equilíbrio entre a repetição e a modelização. Ele deve saber trabalhar com as soluções que a biblioteca lhe oferece para criar um texto viável no qual o pessoal se mescla com o coletivo.

Em nossa tese *Nostra Signora del Mar Dolce: a (re)criação da viagem na narrativa de Gemma Ferruggia* defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da FCL's – UNESP – Assis os conceitos de Montalbetti foram um dos suportes teóricos para a análise da narrativa de uma viagem ao Pará e Amazonas escrita pela autora italiana Gemma Ferruggia

ISSN:

(1867-1930) procurando mostrar como essa obra, como outras do gênero, é também o resultado de um processo de seleção e elaboração através da utilização de recursos da ficção.

A ideia da mediação da biblioteca teve um papel importante nas discussões propostas pela tese. Nosso foco principal foram as soluções metafóricas identificadas no texto de Ferruggia, como ela construiu sua fábula articulando-a em diferentes níveis de literalidade (ligada à questão referencial) e literariedade (remetendo às ferramentas da ficção) buscando a compatibilização entre o real e a escrita. O nível básico é o relato literal da viagem com os detalhes sobre itinerários, os encontros e as situações vividas; em um segundo nível identificamos como a autora recria sua experiência de viagem apresentando a sua narrativa heroicizante que a torna personagem de sua narrativa.

Publicado em 1902 *Nostra Signora del Mar Dolce (Paesaggi e Missioni in Amazzonia)* relata a uma viagem ao Pará e ao Amazonas ocorrida no final de 1898. Acompanhando o marido, a jornalista e romancista visitou algumas experiências de estabelecimento de colonos na região, esteve em contato com um grupo bem restrito de brasileiros, sobretudo ligados ao governador paraense da época, o que não a impediu de criar um texto repleto de referências aos costumes e à cultura dos brasileiros. Para fazê-lo Ferruggia utilizou obras sobre a Amazônia e sobre o Brasil em um processo que mescla a memória com a leitura e que é explicitado no início do texto:

> Revivo aquele período da minha vida claramente: estudos e reflexões completaram a impressão e, aqui e ali, modificaram o julgamento sobre tudo: sentimentos, fatos e pessoas. O sábio tempo pacificador deu a tinta verdadeira, com sua ação de justiceiro igualitário que modera os entusiasmos e poda os pretensos heroísmos. (FERRUGGIA, 1902, p. 12, trad. nossa)

Consideramos que os estudos e as reflexões aludidos pela autora estão ligados à biblioteca que ela tinha a disposição. Na leitura de *Nostra Signora del Mar Dolce* foi possível evidenciar algumas das obras que compõem seu acervo porque aparecem de forma explícita através de citações. É o caso das narrativas de outros viajantes como Ermanno Stradelli (1852-1926), Gaetano Osculati (1808-1894), Henri Coudreau (1859-1899) e Alfred Russell Wallace (1823-1913) que servem como "guias" pelos caminhos da floresta e na compreensão do ambiente visitado. Nesse caso as citações aparecem no corpo do texto com referências bibliográficas e acompanhadas pelas opiniões de Ferruggia algumas vezes em concordância e em outras em discordância.

ISSN:

Ermanno Stradelli se destaca entre os quatro viajantes porque aparece com o maior número de citações. Não fica claro quando ocorreu a leitura de seus relatos, publicados nos *Boletins* da Real Sociedade Geográfica Italiana, mas certamente Stradelli foi muito importante na compreensão de Ferruggia sobre a região amazônica. Em nossa pesquisa identificou trechos de diferentes textos de Stradelli entre os quais *Dal Cucuhy a Manaos*, de 1889; *L' Uapès e gli uapès*, de 1890, e a célebre *Leggenda dell'Jurupary*, também de 1890 que é reproposta pela autora intercalada por seus comentários e interpretações.

Os textos dos viajantes são introduzidos por uma breve menção às suas origens e às viagens feitas na região. A falta de maiores informações nos leva a pensar que eram textos conhecidos do público-leitor de Ferruggia. No caso de Stradelli, por exemplo, há uma apresentação que destaca suas qualidades de observador e de estudioso, além de sua paixão pelos indígenas. Como acontece com os outros autores citados, Stradelli parece ter a função autenticar as impressões e as opiniões da autora, além de completar a narrativa apresentando um panorama maior no qual acontece a viagem, trata-se de criar uma moldura para uma experiência que não foi tão longa como as dos outros viajantes.

Além dos textos dos viajantes foi possível evidenciar na biblioteca de Ferruggia a presença de diversos autores brasileiros. Há autores de ficção como José de Alencar (1829-1877) e Martins Pena (1815-1848), poetas como Acrisio Motta (1886-1907) e Mello de Moraes Filho (1844-1919), além de autores como Couto de Magalhães (1837-1898) e Santana Nery (1848-1901) cujos trabalhos são centrados na etnografia. Nesse caso, a biblioteca teve a função de contribuir para a construção (ou consolidação) dos estereótipos e *topoi* relacionados ao Brasil e ao povo brasileiro. Ao contrário do que acontece com o grupo precedente, em muitos trechos Ferruggia não dá informações sobre algumas obras citadas apresentando-as apenas como exemplos que justificam essa ou aquela impressão do brasileiro em geral, sem levar em consideração o fato de que seu contato foi apenas com alguns paraenses.

Em grande parte, os textos brasileiros aparecem na elaboração da fábula, ou seja, na sua construção da narrativa de viagem. No entanto, dentro desse grupo, há uma série que inserções que não têm explicitadas as autorias, uma biblioteca oculta à qual dedicamos grande parte da pesquisa. Trata-se de modinhas e parlendas ligadas à tradição oral que auxiliam na construção de cenas e de cenários. Por exemplo, no segundo capítulo quando Ferruggia narra sua chegada a Belém do Pará temos a seguinte descrição:

ISSN:

> Nas janelas reabertas mostram-se os pequenos macacos agitados por brincadeiras e pilherias. O ar é atravessado pelos gritos roucos das araras, os periquitos gentis começam seus mexericos e os papagaios repetem com voz gutural a conhecida lenda:
> "Papagaio real,
> "Do rei de Portugal.
> "Quem passa,
> "Meu louro?
> "É o rei
> "Que vai a caça.
> "Toca trombetas.
> "Trir... trir... trir...trir
> (FERRUGGIA, 1902, p. 39, trad. nossa)

Vale ressaltar que o trecho que representa a 'fala' do papagaio, na realidade uma parlenda, no original aparece em língua portuguesa garantindo um tom de exotismo. No processo inicial de análise não foi possível descobrir qual seriam as fontes dessas e de outras manifestações da cultura popular, através da pesquisa atual identificamos que são trechos das obras de Sílvio Romero (1851-1914), principalmente *Os Estudos sobre Poesia Popular*, de 1888 e *Os Cantos Populares do Brasil*, de 1882.

A presença de Romero comprova os estudos de Ferruggia sobre o Brasil como também que ela poderia ter alcançado um bom nível na proficiência do português. Umas das dificuldades que ela ressalta durante sua viagem é o fato de não conhecer a língua e não conseguir se comunicar com alguns brasileiros, no entanto, no decorrer do texto esse obstáculo parece ter sido vencido pelo que se verifica nas traduções que acompanham algumas modinhas e poesias.

Além de realçar a imagem exótica, essa biblioteca brasileira propicia ao leitor uma viagem cultural que parece ter a função de oferecer uma moldura para a viagem factual. O leitor encontra a descrição de um país multifacetado, colorido, com muitas e grandes festas; o mesmo país que apresentava grandes desafios enfrentados pela viajante e pelos imigrantes que ela veio visitar como o clima quente, o transporte precário, as comidas estranhas.

Porém, a viagem cultural que Ferruggia propõe é uma viagem pela sua concepção pessoal daquilo que ela julga ser a cultura brasileira. Uma concepção baseada nas suas leituras e que extrapola o espaço visitado porque é um panorama amplo, não restrito à cultura paraense ou amazônica. De fato, as obras de Romero apresentam uma coleção de textos provenientes de diversas regiões do Brasil e de diferentes origens discutidas por ele, sobretudo nos *Estudos*. A autora não se preocupa ou não tem consciência das especificações

ISSN:

dos trechos que utiliza, oferecendo uma generalização que acentua os estereótipos sobre o Brasil. Contudo, a percepção desse aspecto somente é possível para um leitor moderno, pois, certamente o leitor contemporâneo da escritora-viajante recebia as informações sem questionar, elas já faziam parte do imaginário coletivo sobre o Brasil construído pela própria biblioteca da Literatura de Viagem desde o descobrimento.

O trabalho com a biblioteca na obra de Ferruggia e com as estratégias usadas na sua mediação ainda está em processo de análise, mas já é possível estabelecer algumas considerações. A primeira é que essas estratégias mostram um trabalho de colagem no qual a experiência pessoal da viajante se mescla com a experiência coletiva da viagem evidenciando o aspecto de gênero intertextual da Literatura de Viagem reforçando a ideia de Adams sobre as múltiplas formas e fórmulas.

A segunda consideração diz respeito ao caráter circular da biblioteca. Os textos não estão estanques, eles se comunicam, interagem e constroem uma rede de conhecimento sobre o mundo que se retroalimenta. Por exemplo, Ferruggia se utilizou dos relatos dos viajantes e ao publicar *Nostra Signora del Mar Dolce* acabou inserida na biblioteca, sendo também ela usada posteriormente por outro viajante, o padre Timoteo Zani da Brescia, um capuchinho que visitou o Pará no começo do século XX que cita trechos da autora em sua narrativa *Al Parà, Maranhao e Cearà (Nord del Brasile)*, publicado em 1905. E, por sua vez, ambos se tornaram parte do vasto acervo de narrativas de viagens na Amazônia produzidas desde o século XVI.

REFERÊNCIAS:

ADAMS, Percy G. *Travel literature and the evolution of the novel*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1983.

____. *Travelers and Travel Liars 1660-1800*. New York: Dover Publications, Inc., 1980.

COUDREAU, Henri. *Viagem ao Tapajós* Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1977.

FERRUGGIA, Gemma. *Nostra Signora del Mar Dolce.* (Missioni e Paesaggi di Amazzonia). Milano: L.F. Cogliati, 1902.

GUAGNINI, Elvio. *Viaggi d'inchiostro* - Note su viaggi e letteratura in Italia. Prato, Companotto, 2000.

_____. "Estudar a literatura de viagem (e os guias) hoje" In: CAPRARA, Loredana S. e MORDENTE, Olga Alejandra. *Brasil – Itália*: Viajando entre duas culturas. São Paulo. Lemos Editorial, 2000.

MONGA, Luigi. "The Unavoidable 'Snare of Narrative': Fiction and Creativity in Hodoeporics" In: *Annali d' Italianistica: Hodoeporics Revisited/Ritorno all' Odeporica* Vol.21. p. 7-42. Chapell Hill: University of North Carolina, 2003.

____. "Cycles of Early-Modern Hodoeporics". In: *Annali d' Italianistica – Beginnings/ Endings/Beginnings*. Vol. 18, p. 199-236. Chapell Hill: University of North Carolina, 2000.

____. "Hodoeporics?" In: *Annali d'Italianistica*: L' Odeporica/Hodoeporics: on Travel Literature, vol.14, p. 5. Chapell Hill: University of North Carolina, 1996.

____. "Travel and Travel Writings: an overview of Hodoeporics" In: *Annali d'Italianistica*: L' Odeporica/Hodoeporics: on Travel Literature, vol.14, p. 6-54 Chapell Hill: University of North Carolina, 1996.

MONTALBETTI, Christine. *Le voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

OSCULATI, Gaetano. *Esplorazione delle Regioni Equatoriali lungo il Napo e il fiume delle Amazzoni*. Frammenti di un viaggio fatto nelle due Americhe negli anni 1846-1847-1848. Milano: Fratelli Centenari, 1854.

ROMERO, Silvio. *Bão-ba-la-lão e outras parlendas*. Maria Viana (Org.). São Paulo: Scipione, 2007.

____. *Cantos Populares do Brasil* - Tomo 1. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

____. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTA-ANNA NERY, Barão de. *O País das Amazonas*. Trad. Ana Mazur Spira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979.

SANTOS, Cesar P. *Nostra Signora del Mar Dolce*: a (re)criação da viagem na narrativa de Gemma Ferruggia (Tese Doutorado), Assis: FLC's – UNESP – 2014.

STRADELLI, Ermanno. *Lendas e notas de viagem* - A Amazônia de Ermanno Stradelli. Prefácio de Gordon Brotherson; introdução, seleção, notas e tradução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins, 2009.

ISSN:

Literatura e Psicologia: *O abraço*, de Lygia Bojunga, e *A mulher que matou os peixes*, de Clarice Lispector

MARSON, Cíntia Roberto (UENP-CCP/IC-FA)

RESUMO: Neste trabalho são analisadas as obras *O abraço* (2010), de Lygia Bojunga, e *A mulher que matou os peixes* (1999), de Clarice Lispector, a fim de destacar como os elementos advindos do campo da Psicologia podem contribuir para elucidar os traços das personagens. Busca-se demonstrar a importância das vias simbólicas para a organização do mundo interior da criança e do jovem, a partir das considerações de Lisa França (2008). Além disso, pretende-se apontar a presença do sentimento de culpa, segundo Freud, presente na narradora-protagonista, Clarice Lispector, por meio do estudo de Hamud e Gellis (2009). Portanto, sendo a Psicologia um campo de estudo afinado aos estudos literários, especialmente aqueles dedicados às obras infantis e juvenis, essa aproximação pode elucidar alguns elementos da tessitura narrativa.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Psicologia; Lygia Bojunga e Clarice Lispector; Simbolização.

ABSTRACT: This work analyzes the books *O abraço* (2010), by Lygia Bojunga, e *A mulher que matou os peixes* (1999), by Clarice Lispector, in order to highlight how elements from the field of Psychology can contribute to elucidating characters' traits. It seeks to demonstrate the importance of symbolic ways to the organization of the interior world of children and young adults, taking into consideration Lisa França (2008). Moreover, this paper endeavors to point out the presence of guilt, (based on Freud's theory of guilt), presented in the first-person narrator, Clarice Lispector, grounded in Hamud and Gellis (2009). Therefore, as Psychology is a field of study attached to literary studies, especially the ones aimed at books for children and young adults, this connectedness can elucidate some narrative elements.
KEYWORDS: Literature; Psychology; Lygia Bojunga and Clarice Lispector; Symbolization.

INTRODUÇÃO

Iniciemos este trabalho apresentando algumas considerações feitas por Antonio Candido em A literatura e a formação do homem (2002), essenciais para o desenvolvimento desta análise. O autor comenta que, quando pensamos no papel desempenhado pela literatura, a função psicológica, talvez, seja a primeira particularidade que nos vem à mente. Assim, para ele, literatura responde à "necessidade universal de ficção e fantasia" (CANDIDO, 2002, p. 80), uma vez que tal necessidade se manifesta incessantemente ao longo da vida.

ISSN:

Se necessitamos de ficção e fantasia, logo, as leituras que fazemos atuam sobre nós, consciente ou inconscientemente, re(construindo) nossa personalidade, nosso modo de agir sobre o mundo e a maneira como o enxergamos. Isto é, "as camadas profundas da nossa personalidade podem sofrer um bombardeio poderoso das obras que lemos e que atuam de maneira que não podemos avaliar" (CANDIDO, 2002, p. 82).

Chegamos, então, à afirmação do autor sobre a função formativa da literatura, que não se limita apenas à educação pedagógica, propagando apenas "o Verdadeiro, o Bom, o Belo" (CANDIDO, 2002, p. 83). Pelo contrário, a literatura "age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela – com altos e baixos, luzes e sombras" (CANDIDO, 2002, p. 83). Com isso, Candido ressalta que, longe de tentar doutrinar os indivíduos e fazer com que sigam a ideologia pertencente à classe dominante, a literatura expõe a vida da maneira como ela é ou poderia ter sido, sem tentar escamotear a realidade.

Sendo assim, a literatura "não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver" (CANDIDO, 2002, p. 85, grifos do autor). A literatura, desse modo, possibilita a humanização do homem, no sentindo mais profundo da palavra, fazendo com que ele sinta a pulsão da vida, constituída pelos elementos externos e internos ao homem, que atuam sobre o leitor.

Em meio a tais fatos, surge a importância que o simbólico tem na organização do mundo interior do indivíduo, uma vez que é por meio da literatura que podemos refletir e organizar nossa vida, agindo sobre ela de maneira consciente e crítica. Lisa França aponta, em seu texto "As vias simbólicas para combater o mal-estar na infância e na adolescência" (2008), a necessidade e a importância do simbólico, especialmente para as crianças e adolescentes, a fim de que eles consigam organizar o seu mundo interior.

A linguagem é elemento essencial à constituição dos sujeitos, enquanto seres que pensam, planejam e refletem sobre o mundo em que vivem diariamente. Afinal, somos perpassados pela linguagem desde que nascemos, só há interação e comunicação entre os homens porque a utilizamos. Portanto, "é na palavra, no simbólico, que o homem busca respostas para as perguntas fundamentais que passaram a morar nele desde sua entrada na linguagem. [...] A linguagem deu origem ao homem que somos, seres esculpidos na palavra" (FRANÇA, 2008, p. 12).

ISSN:

A todo momento estamos recorrendo à linguagem, ao simbólico, para a compreensão e apreensão do mundo que nos cerca, das dúvidas em nós instauradas, dos traumas vivenciados que precisam ser superados ou, ao menos, compreendidos. Temos na literatura, no cinema e nas artes, de modo geral, a possibilidade de encontrarmos algum sentido àquilo que vivenciamos. Quando pensamos na criança e no adolescente, o fato torna-se de maior importância, pois

> toda arte traz uma revelação e provoca em nós uma experiência de natureza poética. Isto deveria ser levado em consideração principalmente na arte dita infanto-juvenil. É nessa fase da vida que mais precisamos de consolo, de compaixão. Ainda não organizamos nossas defesas, e a arte teria este condão mágico, esta força de organizar o caos interno, de trazer algum sentido à minha dor. (FRANÇA, 2008, p. 20)

Desse modo, França demonstra a importância da arte para a formação e organização do mundo interior de crianças e jovens. É preciso que esses sujeitos utilizem a simbolização para se desenvolverem nas esferas emocional, intelectual e social, percebendo que o mundo pode ser melhor compreendido se vivenciarem a experiência que o simbólico e a linguagem oferecem na relação com o outro.

A partir do texto de França, podemos perceber como as obras *O abraço* (2010), de Lygia Bojunga, e *A mulher que matou os peixes* (1999), de Clarice Lispector, contribuem para que a criança e o jovem organizem o seu mundo interior. As personagens-narradoras das obras estão inseridas na simbolização por meio da linguagem, e isso corrobora diretamente para o amadurecimento do leitor e de sua compreensão diante do mundo.

METODOLOGIA

Para a análise das obras selecionadas, o material de fonte utilizado foi a pesquisa bibliográfica. Dessa maneira, utilizamos textos teóricos para o estudo entre Literatura e Psicologia, por meio do respaldo de Antonio Candido (2002), Lisa França (2008), Dante Moreira Leite (1979) e Hamud e Gellis (2009). Portanto, o método de pesquisa utilizado foi o da análise qualitativa de texto literário.

ANÁLISE E DISCUSSÃO

ISSN:

O enredo da obra *O abraço* (2010), de Lygia Bojunga, consiste no desabafo de Cristina, narradora-protagonista, sobre a violência sexual que sofrera, numa fazenda em Minas Gerais, quando tinha apenas oito anos de idade. Em consequência do ato tão violento, cometido pelo Homem da Água, a identidade de Cristina torna-se fragmentada e ela vivencia uma crise de identidade. Tempos depois, quando a personagem tem dezenove anos de idade, ela conhece uma mulher, a Mulher Mascarada, e no instante em que esta personagem a abraça, Cristina sente que o abraço é o mesmo de sua amiga de infância, Clarice, que desaparecera quando criança. A partir deste momento, inicia-se uma busca constante pela Mulher Mascarada, a fim de descobrir se ela é ou não Clarice.

Certo dia, quando Cristina está no circo, com seus amigos, ao entrar o terceiro palhaço, para o espetáculo que se iniciaria, o episódio na fazenda de Minas Gerais é despertado dentro da personagem e ela tem fortes indícios de que aquele palhaço é o homem que a violentou na infância. Depois de comprovar suas afirmações, ao contrário do que o leitor possa esperar, Cristina começa a nutrir um sentimento de desejo por seu próprio algoz. Ao final da narrativa, quando a protagonista aceita o convite para ir a uma festa na casa da Mulher Mascarada, afinal, precisava saber se ela era sua amiga, Cristina se depara com o Homem da Água, ainda caracterizado de palhaço. Tragicamente, a protagonista é arrastada pelo palhaço para o fundo do jardim e é violentada, novamente. Por fim, o desfecho da obra se dá quando o seu algoz a sufoca com uma gravata.

Ao pensarmos no desfecho da narrativa, é válida a colocação de Leite (1979) em *O amor romântico e outros temas*, sobre as qualidades dramáticas do triângulo nas relações interpessoais, uma vez que ele "contém os germes de sua destruição. Ou os três conseguem um novo membro para o grupo (caso em que se formariam dois pares) ou um dos membros do triângulo será expulso" (LEITE, 1979, p. 15). A assertiva do autor permite pensar o triângulo formado por Cristina, Mulher Mascarada e Homem da Água, o qual apresenta trágicas consequências, como a exclusão de Cristina do triângulo, culminando em sua morte.

Cristina, ao contar o que lhe ocorreu, utiliza-se do simbólico para representar a crise existencial que vivencia e reconstruir sua identidade. Percebemos que a obra pode se configurar como um monólogo interior, pois a narrativa parece oscilar entre diferentes narradores, mas sempre retornando a indagações próprias da personagem central: a todo momento Cristina está se questionando sobre o drama que vive; e as personagens são

ISSN:

ambíguas e colocam em xeque sua existência. É notório que, na obra em questão, a vida se apresenta com suas contradições, função psicológica da literatura que:

> [...] pode, então, contribuir na formação do sentimento de identidade de leitores, notadamente, crianças e adolescentes, humanizando-os, no sentido mais amplo da palavra, ainda que, por vezes, as experiências das personagens pareçam estar distantes daquelas vividas pelos jovens em seu ambiente real. (MARTHA, 2008, p. 16)

Assim, por meio do desabafo, Cristina recorre ao simbólico e narra a sua trágica história: "Eu preciso te contar. Não dá mais para ficar trancando essa coisa toda dentro de mim. Por mais que eu tenha resolvido não falar disso com ninguém, não dá mais para ficar quieta depois do que aconteceu ontem à noite". (BOJUNGA, 2010, p. 9).

França (2008), como se vê, ressalta em seu texto a importância do simbólico na representação do mundo, possibilitando aos indivíduos que encontrem a si mesmos e elaborem seus próprios caminhos frente aos temores e problemáticas presentes em sua vida. Notoriamente, Cristina recorre ao simbólico e por meio da linguagem encena a sua vida para si mesma, como se estivesse frente a um espelho, em um jogo metalinguístico, no qual a própria narrativa que simboliza o mundo para o leitor, discute, por meio de metáforas, a representação do mundo: o abraço é a metáfora para a violência sexual, e em outros momentos, para a morte; a Mulher Mascarada é a metáfora, também, para a morte.

Se retomarmos as afirmações de Candido (2002) e França (2008), percebemos que a obra de Bojunga contribui para que o leitor consiga organizar o seu mundo interior, refletindo sobre o final trágico apresentado.

Ao leitor é oferecida a possibilidade de amadurecer frente à história que se apresenta. É por meio da obra de Bojunga que o leitor adentrará o universo simbólico para refletir sobre a história que acabara de ler, pois, ao mesmo tempo que o texto da escritora sinaliza a importância do simbólico, ele também possibilita que o leitor viva e tome para si a experiência do simbólico, elemento essencial para a formação do indivíduo.

Em *A mulher que matou os peixes* (1999), a narradora-protagonista autodiegética, Clarice Lispector, demonstra ao leitor o erro cometido, a morte dos peixes vermelhinhos, não intencionalmente, expondo, a todo momento, que durante sua vida realizou boas ações, ao adotar animais, comprá-los e amá-los como se fossem sua família. Além disso, a narradora

ISSN:

utiliza-se da íntima e afetuosa conversa com o leitor, com o objetivo de que ele possa compreender o que ocorreu e, talvez, perdoá-la. Clarice, antes de explicar como ocorreu a fatalidade, apresenta ao leitor a história que teve com diversos animais: aqueles que ela não convidou nem comprou, portanto, bichos naturais, e aqueles que convidou e comprou, portanto, bichos convidados.

Clarice se mostra carinhosa com o leitor infantil ao manter com ele uma conversa repleta de afeto e sinceridade, colocando-se muito próxima ao interlocutor. Apesar da narradora-protagonista narrar histórias com finais tristes, pois vários dos seus animais morrem, isso é apresentado ao leitor sutilmente, possibilitando que ele compreenda que a morte, temática principal da narrativa, é aspecto integrante da vida: "[...] no começo e no meio vou contar algumas histórias de bichos que eu tive, só para vocês verem que eu só poderia ter matado os peixinhos sem querer" (LISPECTOR, 1999, s/p).

Ao apresentar diversas situações conflituosas que já vivenciou com seus animais, a personagem possibilita que o leitor infantil consiga organizar seus pensamentos e compreender que acidentes acontecem, assim como a morte dos peixes vermelhinhos, da macaca Lisete e do cachorro Bruno. A função psicológica e humanizadora da literatura, abordada por Candido (2002), está fortemente marcada na obra de Clarice Lispector, uma vez que, ao simbolizar o mundo para o leitor infantil, este terá a oportunidade de refletir sobre as histórias que lhes são apresentadas e de formar, aos poucos, a concepção do que é o mundo com suas complexidades. A obra da escritora, longe de tentar pedagogizar o texto aos leitores, expõe a vida em seus altos e baixos, não por meio de um texto moralizante, mas oferecendo uma leitura que permite à criança vivenciar as situações abordadas, se colocando, até mesmo, no lugar das personagens (animais) que compõem a narrativa. Os episódios, embora abordem temas que possam deixar o leitor momentaneamente triste, também o consolam ao demonstrar momentos felizes, por meio da mediação de Clarice que marca suas histórias com certa ternura.

Além disso, encontramos o sentimento de culpa presente na personagem Clarice, pois ao longo da narrativa a protagonista busca o perdão do leitor, devido à morte dos "vermelhinhos" que não foram alimentados e não tiveram água limpa em seu aquário. Assim, "A culpa é compreendida, portanto, como sendo a forma pela qual o eu percebe a crítica do supereu" (HAMUD; GELLIS, 2010, p. 642), isto é, Clarice vivencia a crítica que recebe do supereu, alertando-a de que cometeu um erro, e, em consequência disso, a personagem

ISSN:

começa a narrar histórias de seus animais a fim de que o leitor perceba a sua bondade. "Ao chamar a atenção para o fato de uma sensação de culpa ter em si muito da natureza da angústia, Freud descreve essa sensação como um 'pavor da consciência'" (HAMUD; GELLIS, 2010, p. 646). Consequentemente, Clarice encontra-se angustiada pela morte dos peixinhos, o que resulta em tal "pavor da consciência", pois conscientemente sabe que cometeu um erro e, por isso, precisa se justificar perante o leitor.

Não poderíamos esquecer de ressaltar o tema abordado pelas autoras: a morte. Sabemos que este tema é considerado um tema de fronteira, e ao permitir que crianças e jovens tenham contato com esta temática, os leitores têm a oportunidade de encará-la e até mesmo vivenciá-la, na medida em que as personagens protagonistas lidam com a morte a todo momento.

Por muito tempo, temas como a morte e abuso sexual foram considerados tabus para a literatura infantil e juvenil, portanto camuflados. No entanto, esse aspecto se modificou e os jovens leitores têm a liberdade de vivenciar os mais variados sentimentos e experiências que somente a literatura pode oferecer.

Desse modo, a literatura de Lygia Bojunga e Clarice Lispector confirma as palavras de Umberto Eco (2003, p. 21): "Creio que esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura".

CONCLUSÃO

Procuramos demonstrar como a Psicologia está presente nas obras de Lygia Bojunga e Clarice Lispector, por meio do arranjo literário que ambas constroem em suas obras. É por meio da literatura que crianças e jovens podem amadurecer e organizar seu mundo interior, buscando seus próprios caminhos. Notamos, então, que as escritoras trabalham originalmente com a linguagem, permitindo que a narrativa acomode em si elementos pertencentes à psicanálise, como a atribuição de causalidade, e salientem, por meio de suas personagens, a importância do simbólico na vida do ser humano. Assim, a leitura das obras colaboram na formação identitária e psicológica dos leitores, permitindo que temas áridos como a morte passem a fazer parte das discussões com leitores mais jovens.

ISSN:

REFERÊNCIAS:

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, Vinicius. *Textos de intervenção.* São Paulo: Editora 34, 2002.

ECO, Humberto. Sobre algumas funções da literatura**.** In: _____. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 9-21.

FRANÇA, Lisa. As vias simbólicas para combater o mal-estar na infância e na adolescência. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteado. (Org.). *Heróis contra a parede*: estudos de literatura infantil e juvenil. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2010.

GELLIS, André; HAMUD, Maria Isabel. Sentimento de culpa na obra freudiana: universal e inconsciente. *Psicologia*, São Paulo, v. 22, n. 3, p. 635-653, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642011000300011>. Acesso em: 10 jun. 2016.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Edusp, 1979.

LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. A literatura infantil e juvenil: produção brasileira contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 9-16, abr./jun. 2008. Disponível em: < http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4744>. Acesso: 10 out. 2015.

NUNES, Lygia Bojunga. *O abraço*. 6. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2010.

ISSN:

Cartas D´África e Alguma Poesia: "Entre as margens do Atlântico"

CRUZ, Clauber (UNESP – FCL/Assis)

RESUMO**:** Durante os anos de 1950 em Florianópolis, Santa Catarina, a história literária brasileira registrou a atuação do Grupo Sul como um polo de atividades culturais em várias áreas artísticas capitaneadas pela literatura. O espaço era dirigido por jovens que publicavam seus materiais na Revista *Sul*. Entre os membros-chave do Grupo estavam Marques Rebelo e Salim Miguel, responsáveis pela extensa correspondência com escritores africanos das então colônias portuguesas em África, a exemplo de António Jacinto, Jorge Barbosa, Augusto dos Santos Abranches, Orlando Mendes, Viriato da Cruz, Francisco José Tenreiro, entre outros. No ano de 2005, Salim Miguel reuniu parte deste material e publicou-o no livro *Cartas D' África e Alguma Poesia*, tornando-se, por sua vez, em um documento relevante para a história das relações literárias entre Brasil e África travadas em meados do século XX. Para tanto, este artigo tem o objetivo de apresentar parte das redes literárias tecidas entre estas duas margens do Atlântico, apresentando algumas das primeiras produções epistolares e poéticas africanas no Brasil.
PALAVRAS-CHAVE: *Cartas D' África e Alguma Poesia;* História Literária; Revista *Sul*; Salim Miguel.

ABSTRACT: During the 1950's in Florianópolis, Santa Catarina, the literary history of Brazil had the participation of *Grupo Sul* as a center of cultural activities developed in many areas, such as the literature. The place was directed by a young group which published its production in the magazine *Sul*. Among the members were Marques Rebelo and Salim Miguel, the responsibles for the letters exchanged among the African writers, such as: António Jacinto, Jorge Barbosa, Augusto dos Santos Abranches, Orlando Mendes, Viriato da Cruz, Francisco José Tenreiro, and others. In 2005, Salim Miguel joined part of these letters and launched them in the book called *Cartas D' África e Alguma Poesia,* which became a relevant document to the history of the literary relationships between Brazil and Africa during the second half of the XX century. Thus, this paper aims to present some literary connections which happened between the two parts of the Atlantic Ocean, introducing some of the first epistolary and poetic African productions that arrived in Brazil.
KEYWORDS: *Cartas D' África e Alguma Poesia*; Literary history; *Sul* magazine; Salim Miguel.

Com base no livro *Cartas D'África e Alguma Poesia* (2005) – cartas coligidas e selecionadas por Salim Miguel, seguidas de *Conversa Carioca*, de Marques Rebelo –, faremos uma breve apresentação das correspondências trocadas entre Salim Miguel e diversos escritores africanos, demostrando o trânsito literário realizado entre as duas margens do Atlântico. Ademais, almejamos destacar algumas das produções literárias lançadas na revista *Sul* e no Jornal *O Estado de Santa Catarina*.

ISSN:

Esta história começou por volta de 1948, em Florianópolis, Santa Catarina, através da formação e atuação do Grupo Sul, que tinha o objetivo de sair do isolamento cultural no qual estava inserido. Este Grupo era integrado por jovens que atuaram com dinamismo no trabalho com a literatura, tal como na publicação da Revista *Sul*, que alcançou cerca de 40 volumes. Ademais, outras áreas artísticas eram exploradas, como o cinema, o teatro e as artes plásticas.

Entre as ações pioneiras do Grupo, temos a fundação do primeiro cineclube da cidade de Florianópolis, a montagem de peças de teatro e o primeiro Museus de Arte Moderna do país, que proporcionou uma exposição de Arte Contemporânea à cidade.

Essas atividades ocorreram com a ajuda de Marques Rebelo, haja vista que tomara conhecimento do esforço desses jovens. Com isso, tornara-se numa espécie de mentor do Grupo:

> [...] Marques Rebelo foi o guia e o mestre, o intelectual mais velho (um velho de quarenta anos, costuma recordar Salim, agora, na juventude dos seus oitenta) que em algumas viagens a Florianópolis fecundou a atividade cultural do Grupo. Ao apoiá-los e estimulá-los com palestras públicas, conversas em círculos íntimos e entrevistas aos jornais, levou-os ao conhecimento de um admirável mundo novo ainda obscuro para muitos deles. A aprovação e o estímulo de um autor já consagrado nacionalmente deu-lhes o respaldo necessário para que continuassem no trabalho de tirar a então cidade da modorra cultural em que se encontrava. (SANDRONI, 2005, orelha de página)

Foi pelo intermédio de Marques Rebelo que os membros do Grupo começaram a trocar correspondências com escritores e agitadores culturais africanos, especialmente os dos países de língua portuguesa, como Moçambique, Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau. O escritor e ensaísta Augusto dos Santos Abranches foi o primeiro contato de Moçambique, por meio do qual um espaço fecundo de trocas culturais foi erigido.

A maior parte das cartas foi trocada com Salim Miguel, visto que era o editor-chefe da Revista *Sul*. E este se tornara em um espaço de grande interesse dos autores africanos, que tanto encaminhavam produções próprias e de colegas para publicação no periódico, quanto solicitavam materiais de leitura acerca dos autores brasileiros, uma vez que tinham muita dificuldade para encontrá-los em seus respectivos países. Deste modo, nesta região do país um fecundo ambiente foi semeado, aproximando os interlocutores ativos envolvidos nos intercâmbios de ideias.

ISSN:

Com o lançamento de *Cartas D' África*, Salim reuniu mais de meio século de relatos e histórias esquecidas pelo tempo. Essas correspondências circularam entre Florianópolis e Rio de Janeiro e sofreram diversos extravios devido à censura colonial portuguesa que imperava nos países colonizados. Além do que, os pacotes com os materiais solicitados eram violados e, por isso, precisavam de um cuidado especial com o envio:

> A meu ver, o melhor exemplo da repressão em Portugal e suas colônias é uma carta cujo conteúdo não posso esquecer. Ela não tinha data e assinatura era um rabisco, embora tenha quase certeza ser de António Jacinto. O remetente queria manual de economia política. Dizia: "se não for encontrado em Florianópolis, veja se me consegue um exemplar em Porto Alegre ou em Montevidéu", pois sabia que a Livraria Monteiro Lobato, de Montevidéu, distribuía a Sul. Concluía: "Caso consiga o livro, não pode mandá-lo como o recebeu. Terá de retirar a capa, a folha de rosto com o título, separar o miolo de cem em cem páginas, embrulhá-las em jornais ou revistas de variedades e despachar cada pacote em separado, porque só assim poderemos ter a sorte de receber o livro." (MIGUEL, 2005, p. 10)

No primeiro bloco de cartas do volume, há as correspondências dos escritores angolanos, começando por António Jacinto do Amaral Martins, em cujas inúmeras informações, constam-se trocas de materiais próprios e de jovens autores angolanos. As cartas de Jacinto datam de 1952 a 1955. António Jacinto também enviou exemplares da revista angolana *Cultura* e *Mensagem*, com o intuito de divulgá-las no Brasil.

Percebemos ao longo das cartas que há uma espécie de exercício crítico literário em desenvolvimento, pois Jacinto fez uma leitura/análise da obra *Velhice*, de Salim. E possível identificar que esta prática foi um procedimento recorrente entre outros autores que se corresponderam com Salim também. Portanto, além da permuta cultural, foi construído um frutífero local para o trabalho com a crítica literária.

Salim demonstrou uma capacidade notável com relação ao atendimento dos inúmeros pedidos, pois as respostas encaminhadas a diferentes remetentes evidenciam este esforço, haja vista que almejava aproximar-se dos autores em África gradativamente. Um dos mecanismos de vínculo mais permanente foi através da Revista *Sul*, ao passo que alguns correspondentes se tornaram assinantes e ajudaram a dispersar este material pelos cantos do continente africano. Deste modo, a *Sul* tornou-se um elo cultural de divulgação das produções feitas em duas vias: a brasileira e a africana.

ISSN:

Assim, remessas da revista foram encaminhadas a Jacinto e também houve uma troca de livros constante entre os dois, além do envio de poemas de colegas, tal como da escritora angolana Alda do Espírito Santo. Enfim, o interesse das duas partes manteve-se constante, tanto que Salim foi convidado por Jacinto para a transmissão semanal de uma emissora de rádio para palestrar sobre a moderna poesia brasileira, sobre a qual era manifestado um grande interesse. A seguir, acompanharemos como este pedido foi feito:

> Um pedido: quererá V. escrever uma série de trabalhos sobre a moderna poesia brasileira? Claro a Eglê pode colaborar. E também outros nomes. Basta que cada trabalho preencha três folhas datilografadas a dois espaços. Leitura para dez minutos. Trata-se de preencher dez minutos semanais, com palestras numa emissora radiofônica. Poderíamos começar com uma série de meia dúzia de palestras ou mais, do mesmo autor, ou de autores diversos, subordinadas a um mesmo tema, com sequência. Sugiro: como tema a "moderna poesia brasileira". Mas outros assuntos podem ser tratados. Artes Plásticas por exemplo. Quererá fazer o favor de me conseguir uma série de trabalhos no gênero? Era um grande favor. (MIGUEL, 2005, p. 23)

Outro correspondente de Salim foi o escritor Luandino Vieira, que na época ainda não tinha alcançado renome internacional, ao passo que suas cartas são endereçadas com o remetente de José Graça. As transcrições das correspondências de Luandino feitas para este volume vão de 1956 a 1957. Assim como António Jacinto, Luandino teve interesse em tornar-se assinante da *Sul*; realizou trocas e pedidos de materiais; encaminhou contribuições de jovens autores angolanos e relatou sobre a dificuldade de publicação no seu país em virtude da falta de recursos e da censura.

Entre os materiais enviados, destacamos o primeiro caderno de contos que continham os textos do livro *A Cidade e a Infância*, sendo este o primeiro de uma série de dois cadernos. Todavia, em decorrência da censura, Luandino não conseguiu enviar mais exemplares, pois a edição foi apreendida. Salientamos que este livro foi publicado no Brasil pela Companhia das Letras no início dos anos 2000.

Por meio dos relatos, percebemos uma movimentação cultural expressiva em Luanda, onde houve a organização de cadernos de literatura, de contos e ensaios, nos quais os jovens autores representavam "o cantar de sua terra". No entanto, devido à repressão, o espaço foi condicionado ao silêncio cultural. Houve, também, outros entraves que

ISSN:

prejudicaram as publicações, como edições caras e medidas de autorização para lançamento dos livros. Assim como bem evidencia Luandino:

> [...] De maneira que nos encontramos num beco sem saída. Possibilidades econômicas de publicação quase nulas, devido ao elevado preço dos trabalhos gráficos, censura mais que partilhada, lei de imprensa sem janelas abertas, enfim, se conseguirmos publicar 3 cadernos (mas têm de ser sem caracter de movimento cultural nem de identidade de temas) teremos muita sorte. Temos contudo a vontade para não desistir. (MIGUEL, 2005, p. 30-31)

Outros dois contatos de Angola que manifestaram interesse pela *Sul* foram Américo de Carvalho e Mário Lopes Guerra, ambos ficaram impressionados com a qualidade da revista e tornaram-se assinantes. Américo descreveu o seu empenho na montagem de uma delegação de jornais e revistas literárias; já Mário, pediu permissão para enviar contos de sua autoria para publicação na revista brasileira.

O empenho de Salim e Marques Rebelo tornaram-se peças fundamentais nas trocas de ideias e materiais que percorreram o período em que estiveram em contato com os escritores e agitadores culturais africanos. Este trabalho fortaleceu laços e corroborou para o intercâmbio literário entre Brasil e África, compondo-se em uma frutífera fase da história da literatura.

Viriato da Cruz, outro correspondente, também exerceu a prática da crítica literária nas obras encaminhadas por Salim, tal como no romance *Velhice* e mesmo com o conteúdo da Revista *Sul*. Viriato também pediu o envio de livros de Jorge Amado, entre eles o romance *Subterrâneos da Liberdade*. Jorge Amado, assim como Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Manuel Bandeira, e outros, foram/são escritores apreciados por parte dos escritores africanos dos países de língua comum.

Assim como os demais, Viriato encaminhou materiais, como a coleção *Cultura*, poemas de Noémia de Souza e Mário António. Com relação aos materiais que solicitou a Salim, pediu cuidado com o envio dos títulos, uma vez que também relatou acerca da dificuldade no recebimento dos pacotes encaminhados, no entanto, quando recebidos, havia uma nítida comoção: "Meu Caro Salim, acuso recebidos e agradeço os livros e as revistas. Calcule minha alegria. Subo as noites com eles debaixo dos olhos. Uma festa!" (MIGUEL, 2005, p. 46).

ISSN:

Ainda entre as correspondências com os angolanos, temos Garibaldino de Andrade entre os anos de 1963 e 1964. Garibaldino destacou a publicação da edição da *Coleção Imbondeiro*, que também apresentava as produções de autores brasileiros, como: Lygia Fagundes Telles e Ricardo Ramos.

Outra dificuldade enfrentada pela produção de material é evidenciada na carta de Garibaldino de 04/10/1963, na qual solicitou o envio de materiais pedagógicos brasileiros para Angola, os quais eram basicamente inexistentes no país, tal como ilustra em sua fala: "[...] Vai abrir, ainda este mês, uma Escola do Magistério Primário aqui, e estamos sem nada. Da sua boa camaradagem espero atenda este pedido." (MIGUEL, 2005, p. 51).

O primeiro contato de Marques Rebelo e Salim com os africanos ocorreu com Augusto dos Santos Abranches. E foi desta maneira que as cartas dos moçambicanos começam a ser apresentadas na *Sul*. A troca de correspondência entre Abranches e Salim é a de maior destaque, são 28 transcrições presentes no livro, enquanto as outras chegam no máximo a 4 cartas. Este fato nos demonstra uma maior proximidade de Salim com Abranches, diríamos até com um certo grau de intimidade, visto o conteúdo e o tom de coloquialidade das cartas. Rebelo também tinha uma cordialidade para com Abranches, tanto que após a sua morte fez uma homenagem ao bravo moçambicano.

Com cartas de Nampula e da antiga Lourenço Marques, atual Maputo, Abranches construiu uma rica rede de troca de informações e materiais, sendo mais um espaço profícuo para a prática intercultural da crítica literária. Abranches demonstrava conhecimento de alguns escritores brasileiros, alegando que não reduzia o seu entendimento somente à obra machadiana, mas também às de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Lima, Raul Bopp, Mário de Andrade e Cecília Meireles.

Em muitas produções que encaminhou a Salim, solicitava a opinião crítica do autor, deste modo, as trocas entre os dois tornaram-se cada vez mais interconectadas, haja vista que discutiam sobre arte, trocavam sugestões de leitura, como jornais, revistas e obras literárias, inclusive as de Portugal.

A *Sul* foi outro material apreciado por Abranches, que, inclusive, fez com que outros articuladores culturais tivessem acesso, bem como António Jacinto, que na época já havia tomado conhecimento do assunto. Entre os materiais encaminhados por Abranches, havia

ISSN:

alguns livros de Castro Soromenho, que à época residia no Brasil e havia publicado um de seus romances no país, bem como veremos no relato de Abranches a seguir:

> Aí vão mais três livros (dois deles bastante velhos, mas foi como os consegui nesta aldeia com vaidades de capital...). Mas note que *Calenga*, de Castro Soromenho (deste diabo não conheço o romance que ele publicou aí no Brasil), já aparece no mercado como estando esgotado, pois que a casa editora faliu, estando agora a servir de capa e edições de autores, salvo erro [...]. (MIGUEL, 2005, p. 70-71)

Possivelmente, Abranches fazia menção ao romance *Terra Morta*, de Soromenho, publicado pela Casa do Estudante do Brasil, em 1949, já que a carta de Abranches é de 1952. No período de 1937 e 1949, Soromenho esteve no Brasil pela primeira vez. Com o seu retorno em 1966, lançou mais dois títulos: *A Viragem*, pela Arquimedes Edições, em 1967; e *A chaga*, pela Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro, em 1970.

Abranches foi um evidente articular cultural, além de esforço na promoção de produções no campo editorial, o incansável moçambicano decidiu percorrer diversos países africanos para realizar palestras acerca da literatura e da arte.

Num segundo momento, pretendia realizar o mesmo procedimento em alguns países na Europa e na América: "Como já lhe comuniquei na minha última carta, vou percorrer a África toda com o meu velho amigo Domingos de Azevedo, de que lhe envio uma reportagem publicada na edição da manhã do Notícias [...]". (MIGUEL, 2005, p. 84). Todavia, por motivos financeiros, precisou desistir da empreitada.

Um dos desejos de Abranches era vir ao Brasil e conhecer Salim e Rebelo pessoalmente. Esta vontade realizou-se parcialmente, em 1955 conseguiu vir a São Paulo, com ofertas de empregos na *Manchete*, *Jornal de Letras*, *O Estado de S. Paulo*, no rádio e na TV. Neste período, trocou algumas cartas com o escritor carioca e com Salim. E mesmo muito atarefado na capital paulista, Abranches não parou de ajudar na distribuição da *Sul*.

Antes de continuar com as cartas de Abranches, Salim apresenta mais quatro autores moçambicanos com os quais se correspondia, são eles: Orlando Mendes, Manuel F. de M. Coutinho, Domingos de Azevedo e Domingos R. Silveira.

Orlando Mendes agradeceu a publicação de seus poemas na *Sul* número 15 e solicitou a envio do exemplar – Mendes teve o seu romance *Portagem* lançado pela Ática em 1981, na Coleção "Autores Africanos". Já Manuel foi outro autor que exercitou a prática da

ISSN:

discussão literária, tal como a avaliação que fez do romance *Rede*, de Salim. Ademais, expressou o desejo de ter seu livro, *As mãos do Homem*, publicado no Brasil.

Em sequência, o volume retoma as cartas de Abranches que, como já citado, estava residindo em São Paulo. É possível observar que Abranches não teve uma situação muito fácil na cidade brasileira: foi atropelado, perdeu emprego mais de uma vez, enfrentou problemas financeiros etc. Um de seus desejos era visitar Salim em Florianópolis, mas a falta de recursos o impediu. Porém, o empenho incontestável de Abranches era a sua marca registrada: embora a situação se mostrasse contrária, ainda chegou a projetar palestras, caso conseguisse ir a Santa Catarina.

Trabalhou no jornal *Piá* e pelo fato de receber pouco, ficou insatisfeito. Como resultado, decidiu ir para o Rio de Janeiro. Exerceu atividade na livraria Francisco Alves como propagandista, mas ainda continuou muito infeliz. É bastante notável o fato de que mesmo ter passado por muitas situações adversas, Abranches não deixava de produzir, escrevia livros de poemas, contos e fazia críticas sobre arte.

Com a recorrência de problemas de saúde, Abranches faleceu em 1963, no hospital São Luiz, de problemas cardíacos. A sua esposa, Dulce Santos, encaminhou uma carta para Salim avisando do ocorrido. E com mais uma prova de que Abranches era um homem muito comprometido com a produção das letras, no seu leito de morte compôs o *Poema do Hospital São Luiz*:

POEMA DO HOSPITAL SÃO LUIZ
Augusto dos Santos Abranches

Forma e peso se avolumam qual uma sombra (e não é sombra),
talvez mais pesada e ameaçadora que uma nuvem,
assaltando de tempestades o temporal desencadeado
na hora em que a aflição nos estrangula
(ah! e não é nuvem)
ou como onda rebentando dentro e fora do naufrágio
quando tudo já soçobrou, (e não é onda sequer...)
mas, forma e peso se avolumam bem dentro de nós
em volta de nós mesmos, fonte e manto ao mesmo tempo
pondo-nos grilhetas, torturando as carnes, esmagando os ossos
- forma e peso que são um existir só
nasce de dentro para fora e de fora para dentro, contínuo
permanente, implacável,
e as garras dos seus não-dedos rasgam-nos os nervos
os seus não-dentes de boca que nunca existiu
mastigam (esfomeados) as nossas veias... não há nada naquilo

ISSN:

> que seja concreto,
> real, claro e tangível como uma pedra ou uma maçã,
> compreensível como um raciocínio transposto
> (para a palavra escrita ou falada, em nada importa)
> com o fim de apresentar uma solução ou campo de controvérsia.
> E nasce. Cresce, forma e peso. [...] (MIGUEL, 2005, p. 132)

Na sequência do livro há a seleção de somente uma carta de São Tomé e Príncipe, de Fernando Reis, de 1956. Assim como as demais, Fernando recebeu material do Brasil, tal como o livro *Alguma Gente*, de Salim; importou exemplares da *Sul* e ainda relatou sobre a direção de uma página literária em um semanário no seu país.

Quase ao fim das correspondências selecionadas, chegamos à seção de cartas avulsas, iniciando-a com a transcrição de um e-mail da pesquisadora Juliana Santil, de 2005, na época doutoranda da Universidade de Bordeaux, na França. Pelo fato de Juliana desenvolver uma tese sobre as representações do Brasil em Angola, sua orientadora sugeriu que viesse ao Brasil para analisar as cartas recebidas por Salim e a própria revista *Sul*, visto que ambas foram um canal de ligação entre os países.

O e-mail encaminhado por Juliana efetiva a já importante rede de contatos desenvolvida entre os países africanos e o Brasil bilateralmente, ou seja: as trocas eram realizadas em um formato de compartilhamento de informações mútuas. Deste modo, a via cultural também funcionou como uma espécie de ação política, já que as produções davam visibilidade ao sistema colonial, a situação dos colonos e as movimentações políticas/culturais contra o colonialismo.

Também em 2005, Salim recebeu uma carta de Luandino Vieira, rememorando o período de contato dos dois nos anos de 1950, deixando clara a emoção que era, *furando todos os silêncios e censuras*, receber os exemplares da *Sul*. O escritor angolano também agradeceu o envio do romance *Mare Nostrum*, com dedicatória do próprio Salim; Luandino agradeceu o gesto do mesmo modo:

> Peço-lhe que aceite, como objecto-presença dessa vivência de tantas décadas, o livro que lhe envio com a canhestra dedicatória, mas o sentido e sincero autógrafo, testemunho do que os séculos construíram por sobre o Atlântico e nós tivemos a felicidade de ser átomo nesse universo de solidariedade e fraternidade. (MIGUEL, 2005, p. 114)

ISSN:

Com as transcrições feitas do jornal *Última Hora* de 1963, Salim reproduziu a homenagem feita por Marques Rebelo a Augusto dos Santos Abranches, na seção *Conversa Carioca*. Com um relato em tom emotivo, observamos uma frutífera troca de livros, revistas, jornais, catálogos, cartazes e impressos de toda espécie entre os dois, ressaltando a incansável vontade de Abranches em suas atividades, com destaque a qualidade de seus Suplementos Literários feitos mesmo sob o regime Salazarista.

Rebelo ajudou Abranches a estabelecer contato com vários de seus amigos brasileiros, sobretudo com os membros do Grupo Sul. O autor carioca elogiou a propaganda que Abranches fazia dos escritores brasileiros, entre elas há uma análise apreciadíssima sobre uma das obras de Érico Veríssimo.

A seguir, veremos uma das impressões de Rebelo acerca de Abranches:

> Se a vida no febril São Paulo não foi para Augusto dos Santos Abranches sem dificuldades, sem apertos, sem altos e baixos, e até mais baixos do que altos, se muita das vezes não recebeu o prêmio que o seu mérito merecia, foi livre – dizia o que queria, escrevia o que queria, pensava em voz alta, nada embaraçava a ação dos seus passos [...] (MIGUEL, 2005, p. 114)

E para encerrar a parte das transcrições epistolares, Salim apresenta um artigo de própria autoria, *Marques Rebelo e Florianópolis*, sobre a sua convivência com Marques Rebelo, publicado em *O Estado de Santa Catarina*, em Florianópolis, em 28/08/1983. A matéria acentua o início da história, em 1948, quando Rebelo o ajudou na organização das movimentações culturais na capital de Santa Catarina, trazendo debates, exposições e mesmo a concepção da revista *Sul*.

Deste modo, com a publicação *Cartas D' África*, percebemos a rica rede de relações culturais estabelecidas entre Brasil e África durante meados do século XX, tendo em vista a visibilidade que o livro lançou sobre este período silenciado pela história. Com isso, as duas margens do Atlântico cruzam suas histórias que, neste vai e vem de ondas, ora nos aproximam ora nos distanciam.

Na tabela abaixo, veremos as publicações que foram lançadas nas páginas literárias do jornal *O Estado de Santa Catarina* e na *Sul*, selecionadas por Salim. Posteriormente, acompanharemos uma leitura de um poema de Bertina Lopes, que foi transcrito na seção *Alguma Poesia*:

ISSN:

Autor	País	Título	Local de Publicação	Data
Tomaz Martins	Guiné-Bissau	*Junto ao Mar*	*O Estado de Santa Catarina*	05/03/1950
Jorge Barbosa	Cabo Verde	*Poema do Mar*	*O Estado de Santa Catarina*	03/01/1950
Orlando Mendes	Moçambique	*Madrugada*	Revista Sul nº. 15	1952
Augusto S. Abranches	Moçambique	*Uma Carta para Longe*	Revista Sul nº. 16	1952
Bertina Lopes	Moçambique	*Poema*	Revista Sul nº. 17	1952
António Jacinto	Angola (Luanda)	*Quero Cantar e Cantarei*	Revista Sul nº. 17	1952
Noémia de Souza	Lourenço Marques (Moçambique)	*Cais*	Revista Sul nº. 18	1952
Humberto da Sylvan	Nampula (Moçambique)	*Justiça*	Revista Sul nº. 18	1952
Viriato da Cruz	Nova Lisboa (Angola)	*Na Encruzilhada*	Revista Sul nº. 19	1953
Francisco J. Tenreiro	São Tomé e Príncipe	*1619*	Revista Sul nº. 19	1953
Ermelinda Pereira Xavier	Angola	*Hora*	Revista Sul nº. 21	1953
Mário António Fernandes de Oliveira	Luanda (Angola)	*Tropa Negra*	Revista Sul nº. 25	1955
Manuel Filipe de Moura Coutinho	Lourenço Marques (Moçambique)	*Canto para o Pereira Gomes*	Revista Sul nº. 26	1956
Augusto dos Santos Abranches		*Poema*		Natal de 1959
José Graça – José Luandino Vieira	Luanda (Angola)	*O Homem e a Terra (conto)*	Revista Sul nº. 30	1957

Nesta seleção de textos literários, observamos uma variedade de autores que mantiveram contato com o Grupo Sul, o que reforça a rede de contatos estabelecida com o diretor Salim Miguel e mesmo o interesse dos escritores africanos em publicar seus trabalhos

ISSN:

para o público brasileiro. Novamente, salientamos o êxito no empenho de Salim em manter ativo este espaço de intercâmbio.

Já na parte dos poemas selecionados neste volume por Salim, destacaremos o da moçambicana Bertina Lopes, visto que nos chamou atenção tanto pela expressividade dos versos, quanto pela relevância no que tange à escrita literária em busca de sua identidade:

> Poema
>
> Chegou a noite
> E as estrelas baixaram do céu.
>
> Terrível momento de angústia...
> O que procuro, nem sei.
> Quero ver-me e não me vejo,
> Quero ter-me e não me tenho.
> Só o calor dum beijo tão distante,
> O furioso delírio de receios que tive,
> O frêmito de meu corpo ardente
> Implorando carnes que não quis!
>
> ...Hoje, a noite sou eu. (MIGUEL, 2005, p. 169)

Inicialmente, a noite apresenta-se como uma parte integrante das indagações do eu-lírico, compondo-se como um momento de angústia, pois o que procura, não sabe; quer ver-se e não consegue reconhecer-se. Há uma transfiguração do sentimento angustiante para algo ainda indefinido.

Paralelamente, nos parece que a saudade de um beijo, de um amor, seria a chave para quebrar esta decepção pela vida, *visto o frêmito do corpo ardente implorando carnes que não quis*. Há uma espécie de arrependimento que, impossibilitado de reverter-se, aumenta ainda mais a sensação de solidão angustiante. Tanto que, ao final, a noite que chegava para *as estrelas baixarem do céu*, na verdade transforma-se na própria representação da voz poética: sozinha e angustiada.

Se pensarmos no título, podemos remetê-lo também à angústia do fazer poético, haja vista que, contextualmente, a produção foi feita em pleno período colonial, no qual a noite poderia ser comparada ao colonialismo, que atuaria no desmantelamento das identidades e na repressão de ideias: *um poema nascia do chão da censura.* Por isso a dificuldade do eu-poético em reconhecer-se. Seguindo nesta esteira de ideias, ao fim, a própria representante da

ISSN:

noite/colonialismo, converte-se no eu-poético/colono, mostrando as transformações possíveis neste espaço de fricções.

Por fim, entre as outras poesias do volume, é também possível perceber o tom contestatório das produções, que buscam, conjuntamente, uma identidade literária e ideológica que melhor traduzisse o sentimento do momento vivido.

Este livro de Salim reconstrói as várias peripécias realizadas entre as duas costas do Atlântico, sobre as quais muitas redes de contato foram tecidas ao longo da história. Neste caso, as cartas destacam-se como elementos fundamentais para refletirmos acerca da produção literária que percorreu os mares levando um sentimento de esperança e também de angustia, porque a espera de notícias, que ora chegava rapidamente, ora tardava, aumentava a sensação de ansiedade. Todavia, essa possibilidade alimentou novas parcerias que foram o combustível necessário para a realização de projetos considerados na época como improváveis.

Assim sendo, esta publicação é um documento muito importante para o estudo das relações literárias e históricas entre Brasil e África, visto que fortalece a compreensão das movimentações socioculturais realizadas no período. Com isso, *Cartas D'África* entra para o rol de livros que auxiliam na reconstrução de momentos imprecisos da história, uma vez que lança luz sobre uma parte que fora esquecida ou mal interpretada. Por fim, com esta contribuição de Salim, outras revelações podem ser (re)descobertas e/ou aprofundadas, ampliando o espaço de inter-relações e (re)aproximando Brasil e África.

REFERÊNCIAS:

MIGUEL, Salim. *Cartas d' África e alguma poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

ISSN:

Realismo animista e representação da identidade negra em *Histórias de leves enganos e parecenças*, de Conceição Evaristo

PONCE, Eduardo Souza (UEL)

RESUMO: Um dos nomes mais representativos da literatura afro-brasileira contemporânea, a autora mineira Conceição Evaristo marca sua produção literária pela *escrevivência*, encontro das vivências com a escrita, incorporando, dessa forma, uma voz que retoma a ancestralidade negra na medida em que trata de temáticas ligadas ao individual e ao coletivo dessa parcela da população. No presente trabalho objetivou-se compreender de que maneira a escritora agrega a esse traço específico de sua produção literária alguns aspectos do realismo animista nas narrativas de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016). Considerando as proposições de Sueli Saraiva (2007), para quem o realismo animista abarca aquilo que é tido como sobrenatural não pela racionalidade ocidental, conforme fazem as teorias do fantástico, mas enquanto aspecto cultural e identitário de uma realidade sociocultural animista, buscou-se observar de que forma a construção das personagens aponta para uma ressignificação do corpo negro, cujo enfoque é dado à beleza e à força. Ao verificar a maneira pela qual as personagens são apresentadas, foram destacadas as descrições permeadas pelo sopro poético característico da autora. No que diz respeito à presença do realismo animista, os acontecimentos tidos como sobrenaturais presentes nas narrativas foram observados enquanto estratégia de representação de uma identidade negra que se contrapõe aos estereótipos difundidos pelos discursos hegemônicos.
PALAVRAS-CHAVE: narrativa; literatura afro-brasileira; identidade negra; ancestralidade; realismo animista.

ABSTRACT: One of the most representative names in afro-brazilian literature, the Minas Gerais author Conceição Evaristo sets her work apart by a notorious trait: "escrevivência", the unison of her life experience and the act of writing itself, which incorporates a voice that goes back to black ancestry as it brings up topics related to both individual and plural matters of that group. This work aims to comprehend in what way that characteristic of her literary production and certain aspects of animist realism in the Histórias de leves enganos e parecenças stories (2016). Considering Sueli Saraiva's propositions (2007), to whom the animist realism involves all that's seen as supernatural – not by the occidental rationality, as do the theories about Fantastic Literature, but as an aspect related to the identity and culture of a socially and culturally animist reality – one of this work's purposes was to observe how the structuring of characters points to the creation of a new meaning regarding the black body, whose focus is directed to beauty and strength. By verifying the way through which the characters are presented, descriptions marked by the author's distinctive poetic breath were highlighted. As to the presence of animist realism, the narrative's events taken as supernatural were seen as a representation strategy to a black identity which opposes the stereotypes spread by hegemonic speeches.
KEY WORDS: narrative; afro-brazilian literature; black identity; ancestry; animist realism.

ISSN:

INTRODUÇÃO

Publicado em 2016, *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) dá continuidade ao projeto literário de Conceição Evaristo. Se nas obras anteriores a *escrevivência* alinhava à tessitura das narrativas da escritora mineira o sopro poético característico de sua escrita a uma nova forma de representação da identidade negra, que se contrapõe aos estereótipos reforçados ao longo dos séculos pelos discursos hegemônicos, nesse novo passo da produção literária de Evaristo, une-se à *escrevivência* traços do realismo animista, estética recorrente nas literaturas africanas. No presente trabalho, buscar-se-á, de maneira breve, delinear de que maneira a escritora mineira utiliza-se de traços de uma compreensão animista de mundo em sua literatura, fazendo desse recurso meio de retomada da ancestralidade africana que se conjuga à escrita poética por meio da *escrevivência*. Para tal, serão necessárias algumas reflexões sobre o conceito de *escrevivência*, assim como apresentar uma breve definição do realismo animista enquanto estética literária a partir de alguns críticos e teóricos que se debruçaram sobre o assunto. Por fim, partindo de fragmentos das narrativas de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), serão analisadas as estratégias pelas quais a escrita de Conceição Evaristo incorpora o elemento imprevisível, conforme nomeia Assunção de Maria Sousa e Silva (2016) ao buscar uma definição melhor para os acontecimentos que possam ser lidos como sobrenaturais nas narrativas de Evaristo, para a concepção de uma nova representação da identidade negra na literatura, traçando paralelos entre os elementos advindos de uma concepção animista e a representação do corpo.

A *ESCREVIVÊNCIA* NO PROJETO LITERÁRIO DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Em "Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita", Conceição Evaristo reflete acerca da origem de sua criação literária. A autora relembra que:

> Talvez, o primeiro sinal gráfico que me foi apresentado como escrita tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdade aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro: o lápis era um grave, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente às suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a

ISSN:

> saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. [...] Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo o corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se se deslocava no espaço acompanhando os passes de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. [...]
> Na composição daqueles traços, na arquitetura daqueles símbolos, alegoricamente ela imprimia todo o seu desespero. Minha mãe não desenha, não escrevia somente um sol, ela chamava por ele, assim como os artistas das culturas tradicionais africanas sabem que as suas máscaras não *representam* uma entidade, elas *são* as entidades esculpidas e nomeadas por eles. (EVARISTO, 2007, p. 16-17)

Nas palavras iniciais de Evaristo percebe-se a maneira pela qual a escritora compreende a escrita como elo com a ancestralidade, performance e resistência. Retoma a ancestralidade por se tratar de ensinamentos transmitidos, carrega consigo conhecimentos ancestrais que são perpetuados ao passar de geração para geração. É performance enquanto movimento, ato de coletividade. A escrita para Evaristo não é considerada de maneira isolada, trata-se de uma construção que abarca vozes do presente, da coletividade e da ancestralidade. A escrita, assim como as máscaras das culturas tradicionais africanas, torna-se aquilo que representa. A escrita evaristiana é viva. É reação por tornar presente o que mimetiza. Assim como o sol desenhado por sua mãe clama pelo sol da realidade com urgência e desespero, as palavras de Evaristo reagem às imposições dos discursos hegemônicos. Em sua escrita está a concepção de uma nova maneira de representar a identidade na literatura. Trata-se de um projeto literário de representação identitária a partir do olhar afro-feminino, conforme pontuam Maria Consuelo Cunha Campos e Eduardo de Assis Duarte (2011).

Em outro momento a autora afirma que "a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que eu ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências" (EVARISTO, 2007, p. 19). Não se entende, neste trabalho, essa gênese como uma escrita que tende a se limitar às histórias ouvidas, transcrevendo-as. Conforme a autora pontua na apresentação de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), há um fosso entre aquilo que se ouve e o que se escreve, e nesse espaço está a criação literária. A ficcionalização, a criação sem pudor sobre a qual Evaristo fala na apresentação da obra, é o cerne da *escrevivência*: uma escrita que surge a partir da experiência, transformando-a, tornando-a ficção e espaço de uma nova representação da identidade negra. A *escrevivência* é aqui compreendida em seu duplo aspecto: parte das vivências para se tornar uma experiência

ISSN:

de escrita. No ensaio, a autora relata que "foi do tempo/espaço que aprendi desde criança a colher as palavras (EVARISTO, 2007, p. 20). Nesse sentido, as palavras colhidas são transformadas em sua escrita. Do tempo/espaço são retiradas possibilidades de histórias que, uma vez ficcionalizadas, tornam-se experiências literárias. Experiência essa compreendida pela autora como forma de insubmissão:

> [...] Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o fato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção de vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. (EVARISTO, 2007, p. 20-21)

A escrita, no projeto literário de Conceição Evaristo, vai além do ato de apreender o mundo a sua volta. A auto-inscrição mencionada pela autora pode ser compreendida pelo ato de representar a si mesmo, desconstruir estereótipos e se firmar enquanto identidade legítima. Nesse sentido, reforça-se a ideia da *escrevivência* enquanto experiência literária de insubordinação por criar uma nova forma de representação. Evaristo afirma: "A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para 'ninar os da casa-grande' e sim para incomodá-los em seus sonos injustos" (EVARISTO, 2007, p. 21). Desse modo conclui-se que a *escrevivência* é vivência e escrita, mas também é experiência literária e resistência.

O REALISMO ANIMISTA EM CONCEIÇÃO EVARISTO

Compreende-se que em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) Conceição Evaristo não se utiliza do realismo animista tal qual se manifesta nas literaturas africanas, especificamente nas de língua portuguesa. Porém, é possível pensar que na prosa evaristiana manifestam-se alguns traços que remetem a essa estética literária, e esses traços partem da incorporação do elemento lido como sobrenatural em uma tradição ocidental europeia.

Para melhor apreensão do que venha a ser o realismo animista, faz-se necessário, partindo de Garuba (2012), refletir acerca do que seria uma compreensão animista de mundo. Em "Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana" (2012), o autor atenta para o fato de que a existência de um realismo

ISSN:

animista requer uma visão animista de mundo, traço que aproxima diversas religiões existentes no continente africano. Nesse sentido, é importante ressaltar que essa concepção de animismo não tende a apagar as especificidades das diferentes culturas e religiões africanas, mas de buscar traços que se manifestam nessa heterogeneidade religiosa e cultural. Nesse sentido, o autor afirma que:

> Ao contrário do Cristianismo e do Islamismo, por exemplo, que se referem a religiões particulares, o animismo não indica nenhuma religião em específico. Mais do que isso é uma designação mais abrangente para um modo de consciência religiosa, que na maioria das vezes é tão elástica quanto a necessidade que o usuário tenha de alongá-la. (GARUBA, 2012, p. 239)

A compreensão do animismo como uma consciência religiosa que se manifesta de forma elástica indica que essa postura não se limita; ao contrário, ela se estende, como afirma o autor, de acordo com a necessidade do usuário. Dessa forma, é possível pensar que, no texto literário, a apreensão de aspectos dessa concepção animista possa se dar de diversas formas de acordo com a necessidade do escritor. Ainda sobre a visão animista de mundo, é preciso compreendê-la como uma postura ampla que não se enquadra à visão europeia presa a uma lógica cartesiana, conforme atenta Sueli Saraiva (2007). Assim, o que em uma concepção animista é compreendido como possível, por conta da tradição religiosa e cultural, quando visto pela lógica europeia ganha contornos de sobrenatural e exótico. Por isso, é necessário compreender que devido à visão animista de mundo, o realismo animista se difere das vertentes teóricas do insólito na narrativa: não há um elemento sobrenatural ou mágico que irrompe quebrando as regras da realidade; o imprevisível surpreende, mas não foge à ordem que rege o mundo. Pois, de acordo com Paradiso (2015, p. 274):

> No mundo religioso africano, homens são deuses, deuses são homens, objetos são vivos, humanos viram animais, e as fontes que contêm toda essas assertivas estão nos mais variados mitos, contos, lendas, rezas e oraturas das populações negras africanas.

Compreendido em sua elasticidade, o animismo percebe a anima além dos seres vivos, abarca objetos e elementos da natureza. O que para a visão do colonizador europeu foge às normas da realidade, na tradição animista trata-se de uma manifestação possível nesse mundo em que deuses e homens estão em um mesmo plano. O elemento imprevisível não

ISSN:

rompe com as leis racionais que regem o mundo, pois, nessa concepção, as leis de uma racionalidade cartesiana não são compreendidas como norma a ser seguida, é a tradição, cultural e religiosa, que rege as regras do mundo. O elemento imprevisível, no animismo, está em consonância com a lógica advinda dessa tradição cultural e religiosa.

Desse modo, o animismo manifesta-se na literatura pela presença de uma tradição que abarca uma concepção animista de mundo, trazendo para as narrativas os acontecimentos imprevisíveis. Paradiso (2015), ao refletir sobre o realismo animista nas literaturas africanas de língua portuguesa, considera a africanidade dessas narrativas um traço distintivo. Para o autor, esses escritores, mesmo quando inseridos na tradição literária do ocidente europeu, incorporam em suas narrativas especificidades das tradições culturais e religiosas dos países africanos colonizados por Portugal, e essa africanidade presente no texto revela-se uma característica articuladora de um projeto de descolonização literária. Em outras palavras, pode-se dizer que, ao inserir a visão animista de mundo, esses escritores colocam a tradição em lugar de destaque, opondo-se a lógica cartesiana imposta pela colonização. Nesse sentido, olhar para as literaturas perpassadas pela estética animista partindo das teorias do fantástico é assumir uma postura colonizadora para textos que se articulam em um projeto de descolonização cultural.

É a partir das concepções de visão animista de mundo e descolonização literária que se fundamenta, neste trabalho, a apreensão de traços do realismo animista em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) de Conceição Evaristo.

A autora mineira, em obras anteriores, insere em seu texto vozes que retomam uma ancestralidade africana. Nesse sentido, é possível pensar que a presença dos acontecimentos imprevisíveis nas narrativas de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) seja, de certa forma, uma maneira pela qual essa ancestralidade é evocada na tessitura da narrativa. É valido considerar que na prosa de Conceição Evaristo o realismo animista não se manifesta da mesma forma que nas narrativas das literaturas africanas de língua portuguesa. A escritora afro-brasileira está inserida em um contexto diferente, que apresenta especificidades culturais e religiosas que, embora passíveis de aproximações com as religiões africanas, mantém suas especificidades. Nesse caso, pode-se pensar que o texto literário de Conceição Evaristo se aproxima da ideia de descolonização literária apresentada por Paradiso (2015) na medida em que sua literatura apresenta uma representação da identidade negra que se contrapõe aos estereótipos difundidos pelos discursos hegemônicos. Sendo assim, a *escrevivência*

ISSN:

evaristiana, apresentada anteriormente, revela-se um componente essencial para se pensar na apropriação de traços do realismo animista na prosa da escritora mineira. Se no texto de Conceição Evaristo a ancestralidade africana e a ideia de uma nova experiência literária e de representação identitária articulam-se, é possível afirmar que a *escrevivênca*, essa convergência entre escritura e experiência, é o elemento que possibilita que esses diversos fios sejam alinhavados na tessitura da narrativa. Assunção de Maria Sousa e Silva, no prefácio de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016, p. 8), relaciona a *escrevivência* e compreensão animista de mundo à resistência, ou descolonização literária: "Esse modo de apreensão dos mitos, rituais e valores ancestrais tende a recusar uma nova colonização e validar um modo de ser e existir revigorado no ato da 'escrevivência' evaristiana". Assim, é possível pensar em *Histórias de leves enganos e parecença* (2016) como um novo passo do projeto literário de Conceição Evaristo. Nessa nova empreitada, a ancestralidade africana manifesta-se em mais um fio que se alinhava à narrativa pela presença de aspectos do realismo animista.

Na voz da narradora da novela "Sabela", narrativa que encerra o livro, tecer uma diversidade de fios é uma atividade laboriosa, mas, assim como a narradora recolhe relatos e vozes para o seu narrar, alinhavando-os como uma aranha, Conceição Evaristo, por meio de sua prosa poética, tece sua narrativa com os mais diversos fios:

> Como uma laboriosa aranha, tento tecer essa diversidade de fios. Não, meu labor é menor, os fios já me foram dados, me falta somente entretecê-los, cruzá-los e assim chegar à teia final. Tento apreender a história e seus sentidos. O sentido primeiro veio de Sabela, pois com mamãe, vivi o evento. (EVARISTO, 2016, p. 103)

IDENTIDADES E O ELEMENTO IMPREVISÍVEL: O CORPO GANHA SIGNIFICADOS

Pensar sobre a representação da identidade negra na prosa evaristiana atenta para a importância da representação na construção da identidade. Em "A construção social da identidade e da diferença", Tomaz Tadeu da Silva (2005) atenta para a importância da representação para a constituição das identidades:

> [...] identidade e diferença são estreitamente dependentes de representação. É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a

ISSN:

> diferença adquirem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: 'essa é a identidade', 'a identidade é isso' (SILVA, 2005, p. 91).

Nesse sentido, a produção literária de Conceição Evaristo, e a literatura afro-brasileira de um modo geral, destaca-se pelo papel de resgate da identidade negra, contrapondo-se aos discursos que a condicionam para o lugar da diferença. É possível perceber um duplo apagamento da literatura afro-feminina, que se dá tanto na instância do gênero quanto da etnia. Estabelecer-se como lugar outro de representação literária, discurso que se contrapõe à hegemonia, é uma das características fundamentais da literatura afro-brasileira. Trata-se da passagem do lugar da diferença para o estatuto de identidade, retomada de voz, descolonização literária. Essa consideração permite pensar a relação dos elementos do realismo animista com a representação de uma nova identidade negra que coloca o corpo como lugar de destaque, dando novo significado. Sendo assim, de que forma o corpo recebe tratamento nas narrativas de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) de Conceição Evaristo? Pode-se pensar, incialmente, em algumas especificidades no tratamento dado ao corpo nas narrativas. Assim, para se pensar no processo de significação, buscou-se identificar maneiras pelas quais o corpo é ressignificado: pela arte, pela resistência, pela sobrevivência e pela beleza.

No conto "Os pés do dançarino", por exemplo, o corpo é arte. A narrativa conta a história de Davenir, jovem com talento para a dança. O protagonista, que transita entre os mais diversos ritmos e estilos de maneira surpreendente, apresenta a dança como elemento de destaque em cada parte de seu corpo, conforme aponta o fragmento a seguir:

> [...] Dizendo melhor sobre Davenir, é preciso afirmar que no moço não era só a competência nos pés que fazia dele, quem ele era, mas o corpo todo. Tudo nele era habilidade para dança. O corpo e todas as minúcias. O olho, a boca, o cabelo lindamente crespo em desalinho (EVARISTO, 2016, p. 41).

O dançarino da narrativa possui a dança como dom artístico que dá significado ao seu corpo. Beleza e arte manifestam-se dos pés ao "cabelo lindamente crespo" do bailarino. Vale ressaltar a maneira pela qual Conceição Evaristo faz do cabelo crespo um signo de beleza. O cabelo também manifesta a dança. O elemento imprevisível, nessa narrativa, aparece quando, ao desprezar as anciãs por se considerar superior aos moradores de sua

ISSN:

cidade natal, o protagonista vê seus pés desaparecem junto de seu dom para a dança. A personagem é alertada de que recuperará seus pés e seu dom quando reatar laços com seu povo. Desse modo, seu dom só voltará a se manifestar quando se conectar novamente com sua ancestralidade, simbolizada pelas anciãs. A arte precisa estar em consonância com as suas raízes, suas origens, para que a sua identidade possa se manifestar plenamente por meio da dança. O imprevisível, como se pôde perceber, está alinhavado, na tessitura do texto, à identidade e ao corpo.

Em "O sagrado pão dos filhos", o corpo é signo de sobrevivência, de amor e de resistência. A maternidade, tema caro à literatura afro-feminina, aparece como elemento principal da narrativa. O conto centra-se em Andina, funcionária de uma família de muito poder aquisitivo e pouca solidariedade, que encontra em seu corpo um meio de levar a subsistência para casa:

> [...] Andina aparentemente obedecia, mas à medida que comia, deixava alguns pedaços, farelitos cair no peito, entre os seis por debaixo da blusa. E todos os dias, a mãe levava o pão sagrado para os filhos. Farelos, casquinhas, ínfimos pedacinhos saíam engrandecidos e fartos dos entresseios de Andina Magnólia. Dela, do corpo dela o pão sagrado para os filhos (EVARISTO, 2016, p. 39).

O corpo de Andina é o lugar do milagre, da multiplicação dos farelos de pão. O conto estabelece diálogo com a *Bíblia* (1993) ao fazer referência ao milagre da multiplicação dos pães por Jesus Cristo. Assim como na passagem bíblica, a protagonista alimenta muitos a partir do pouco que tem. O milagre dá-se pelo corpo. O imprevisível, nessa narrativa, transforma o corpo de Andina em milagre para garantir a subsistência de sua família. Trata-se da representação do corpo enquanto meio de sobrevivência e resistência.

Em "Rosa Maria Rosa", o corpo é a beleza representada pelo perfume e suavidade das pétalas de flores. A narrativa apresenta o mistério construído ao redor da protagonista, cujo nome dá título ao conto. O sopro poético característico da prosa evaristiana manifesta-se na descrição de Rosa Maria Rosa e na revelação de seu mistério. O corpo é convertido em poesia:

> [...] Contavam também que o aconchego de Rosa era tão doce, que uma vez abraçados por ela, quando se achavam no regaço da moça, o sentimento de

ISSN:

> torpor era tão intenso que ficava esquecido do desejo de olhar para o corpo dela. [...] A cada gota de suar que pingava das axilas de Rosa, pétalas de flores voavam ao vento. Foi descoberto o seu segredo (EVARISTO, 2016, p. 17-18).

O segredo de Rosa remete a um imaginário de acolhimento espiritual. A suavidade das pétalas de flores destaca a poeticidade da escrita de Conceição Evaristo e a aura onírica da presença da protagonista. O torpor do abraço de Rosa Maria Rosa é perfume; poesia que brota a cada gota de suor que pinga das axilas da protagonista.

Por fim, em "Sabela", o corpo é sobrevivência. Para a mãe da protagonista, é pelo corpo que se dá o presságio. Sabela passa a ter a expressão úmida ao pressentir a grande tempestade. Anuncia o dilúvio e se entrega às orações para proteger a si mesma e sua família. Mas não é apenas na figura de Sabela que o corpo aparece como símbolo de sobrevivência. Os corpos daqueles que foram excluídos socialmente são os que se destacam para narrar suas histórias de sobrevivência. Madrepia, Rouxinol e o seminarista Buono são algumas das personagens que sobrevivem ao temporal pela resistência de seus corpos.

Madrepia, expulsa da família, salva-se graças à bacia de porcelana, sua única herança, e à Serena, serpente que se aninha em seu coração. O elemento imprevisível, a serpente que a acompanha como única companheira, também é signo de salvação. O seminarista Buono, rompendo com os padrões do clero, salva-se ao se livrar das roupas; despir-se de um sentimento de vergonha em relação ao próprio corpo, libertar-se de preconceitos ligados a ele. O imprevisível permeia os corpos dessas personagens e de tantas outras. São esses corpos símbolos de sobrevivência. Não estão ligados restritamente à identidade negra, abarcam grande diversidade de grupos marginalizados por gênero, etnia e pela aparência, como é o caso de Rouxinol. Excluído socialmente por ter os lábios rasgados e pela voz excêntrica que incomoda os demais moradores da cidade, a personagem ganha lugar de destaque na narrativa por ser uma das vozes que melhor apreendeu os fatos referentes ao dilúvio. De seus lábios e sua voz estigmatizados brotam as palavras que asseguram o registro poético da narrativa. Diferente das outras crianças de sua idade, Rouxinol não perde a fala, e suas palavras tornam-se o canto que conta os fatos. Os traços pelos quais era marginalizado tornam-se poesia ao narrar para Sabela filha a história do dilúvio. A tempestade, que torna presente o elemento imprevisível do realismo animista assim como norteia toda a narrativa, traz à tona a transformação das personagens. Após a tempestade aqueles que foram

ISSN:

marginalizados exercem a tomada de voz. Na novela "Sabela", os marginalizados pelos discursos hegemônicos empoderam-se, tomam a voz narrativa e dão novos significados aos seus corpos e suas próprias histórias, transmitindo vivências que se convertem, pela escrita de Conceição Evaristo, em uma nova experiência literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se demonstrar de que maneira o elemento imprevisível, do qual fala Assunção de Maria Sousa e Silva (2016), manifesta-se nas narrativas de *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) dando novo significado aos corpos. Esse elemento foi considerado, no presente trabalho, como mais uma forma de retomada de uma ancestralidade africana que se faz presente na prosa de Conceição Evaristo. No decorrer do trabalho procurou-se demonstrar de que maneira a autora faz de sua escrita, tão fortemente marcada pela *escrevivência*, espaço de um novo modo de representação da identidade negra no texto literário: uma identidade que que se manifesta no ato de escrever e na representação das personagens. A poeticidade da autora mineira foi contemplada como mais um fio que se entrelaça na tessitura de seu texto.

REFERÊNCIAS:

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada.* 2. ed. Tradução por João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha; DUARTE, Eduardo de Assis. "Conceição Evaristo". In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil:* antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 2.

EVARISTO, Conceição. "Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras:* teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

_____. *Insubmissas lágrimas de mulheres.* Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

_____. *Histórias de leves enganos e parecenças.* Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada Letras em Revista.* Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235- 256, 2012.

PARADISO, Silvio Ruiz. Religiosidade na literatura africana: a estética do realismo animista. *Estação Literária.* Londrina, Volume 13, p. 268-281, jan. 2015.

SARAIVA, S. da S. O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de Língua Portuguesa. In: *Anais do Encontro Regional da ABRALIC*. Literaturas, Artes, Saberes, 23 a 25 de julho de 2007. São Paulo: USP, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In:_____. (Org). *Identidade e diferença:* a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2005.

SILVA, Assunção de Maria Sousa. "A fortuna de Conceição". In: EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

ISSN:

Viagem: um romancista brasileiro em países comunistas

LIMA, Elaine Aparecida (UNILA)

RESUMO: Escrito a partir das estadias de Graciliano Ramos, durante o ano de 1952 por financiamento do Partido Comunista, na Tchecoslováquia e na União Soviética, *Viagem* foi um livro publicado postumamente em 1954. Desde sua publicação, tem sido alvo de raras menções críticas, as quais, quando ocorrem, limitam-se a vê-lo como objeto inacabado e destoante de toda a produção literária do escritor. Remando contra a maré, o trabalho proposto compreenderá que, conforme sugestão de Antonio Candido (1992) para as demais produções do autor, *Viagem* compõe parte da trajetória autoral entre a ficcionalização e o registro de fatos vividos, entre a literatura e a confissão autobiográfica. Leremos o relato comparativamente às demais obras do alagoano e às descrições de viagens a países comunistas realizadas por intelectuais contemporâneos a ele. Destacaremos o quanto as posições políticas e sociais que emanam da narrativa refletem a ideologia de seu tempo e influenciam sua literatura. Igualmente, analisaremos a forma pela qual as características literárias de outros escritos de Ramos, sobretudo os tons memorialístico e social, permanecem em *Viagem*. O intento é compreender como realidade e literatura se fundem em seu relato de viagem, colaborando, concomitantemente, para a figuração do outro e para que, diferentemente de seus contemporâneos, tenha-se um resultado não doutrinário.
PALAVRAS-CHAVE: *Viagem*; Graciliano Ramos; literatura; relatos de viagens.

RESUMEN: Escrito desde la estancia de Graciliano Ramos, durante el año 1952, por la financiación del Partido Comunista, en la Checoslovaquia y en la Unión Soviética, lo libro *Viagem* fue publicado póstumamente en 1954. Desde su publicación, ha sido objeto de críticas raras que, cuando se producen, se limitan a entenderlo como objeto inacabado y discordante de toda la producción literaria del escritor. Nadando contra la corriente, el trabajo propuesto entenderá que, como sugerido por Antonio Candido (1992), para las otras producciones do autor, *Viagem* compone parte de la trayectoria de Graciliano entre la ficción y el registro de los hechos vividos, entre la literatura y la confesión autobiográfica. Leeremos lo relato en comparación con otras obras del alagoano y con las descripciones de viajes a países comunistas realizadas por intelectuales contemporáneos. Pondremos en relieve como las posiciones políticas y sociales que emanan de la narrativa reflejan la ideología de su tiempo e influyen en su literatura. Igualmente, analizaremos como las formas de otros escritos de Ramos, especialmente los tonos memorialístico y sociales, permanecen en *Viagem*. Lo intento es comprender como la realidad y literatura se funden en su relato de viaje, colaborando, de una sola vez, para la figuración de lo otro e para que, diferente de sus contemporáneos, hay un resultado no doctrinario.
PALABRAS-CLAVE: *Viagem*; Graciliano Ramos; literatura; relatos de viajes.

Entre o final da década de 1940 até o fim do decênio de 1960, o Partido Comunista, em todo o mundo, financiou viagens aos países que adotaram o regime socialista,

ISSN:

especialmente à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS, berço da Revolução de 1917. No caso do Partido Comunista Brasileiro – PCB, tratou-se da retomada de financiamentos interrompidos pelo controle estatal. Tais financiamentos, como ocorria nos demais países, tinham por escopo a propaganda do regime político instalado nos locais visitados. Nas palavras de Edvaldo Sotana, buscava-se "encantar as pessoas com as realizações que eram apresentadas como fruto do regime soviético. Esse mecanismo poderia possibilitar novas adesões ao PCB no retorno ao Brasil ou apenas levar os viajantes a divulgarem impressões positivas sobre a União Soviética" (SOTANA, 2006, p. 124)

Em 1948, Jorge Amado e Zélia Gattai estiveram na URSS. Em 1950, Josué Guimarães, escritor gaúcho, visitou a União Soviética e a China. No ano de 1952, uma comitiva de filiados ao Partido Comunista Brasileiro, formada por Graciliano Ramos, Dalcídio Jurandir, Abel Chermont, Sinval Palmeira, Geraldo Irineu Joffily e Arnaldo Estrela foi enviada para assistir às comemorações do dia do trabalhador na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Viagem, livro de Graciliano Ramos, publicado postumamente em 1954, registra a passagem do autor pela Tchecoslováquia e sua estadia na URSS para as comemorações do dia primeiro de maio de 1952. Por este viés, não é obra original, pois muitos outros relatos sobre presenças em solos socialistas surgiram no Brasil do século XX, a ponto de podermos pensar na existência de um subgênero da literatura de viagem brasileira daquele período. São exemplos: *O mundo da paz*, de Jorge Amado, no ano de 1951; *Viagem à União Soviética*, de Branca Fialho, no ano de 1952; *Moscou, ida e volta*, de Edmar Morél, no ano de 1952; *Moscou, Varsóvia e Berlim*, de José Guilherme Mendes, de 1956; *Cortina de Ferro*, de Marcos Rebello, em 1956; e, dentre outros, *As muralhas de Jericó*, de Josué Guimarães, escrito em 1950. Por outro prisma, sua narração ganha ares diferenciados. Ramos foge ao tom panfletário das demais obras e, neste contexto, parece obter como produto final uma narrativa que se enquadra no processo evolutivo de toda sua produção literária, qual seja a passagem do ficcional ao relato de experiências vividas.

Foi Antonio Candido, em "Ficção e Confissão", quem primeiro percebeu o processo supracitado da obra de Graciliano Ramos. Contudo, ao elaborar tal percurso, o crítico, curiosamente, colocou *Viagem* a mercê da trajetória do autor. No ensaio, Candido, ao ver *Caetés* como uma obra de ficção ainda não madura, *São Bernardo* como uma produção ficcional amadurecida, *Angústia* como obra de ficção com laivos autobiográficos, *Vidas secas*

ISSN:

como ficção que marca uma pausa na linha evolutiva traçada, *Infância* como uma obra autobiográfica com aspectos ficcionais e *Memórias do cárcere* como uma autobiografia caracterizada pelo testemunho histórico, funda um modelo de avaliação crítica de *Viagem* que será repetido até a contemporaneidade, qual seja, seu apartamento do conjunto da produção de Ramos por considerá-lo um livro "inacabado", marcado pelo abandono dos "[...] problemas pessoais" e restrito "[...] à informação" (CANDIDO, 1992, p. 64). Como já dito, a visão de *Viagem* como documento informativo parece não condizer com a caracterização da narrativa póstuma de Ramos, pois esconde o tom confessional da produção, aproxima-a dos relatos panfletários financiados pelo PCB e não verifica o quanto a obra traz de similar em relação às demais produções do autor, especialmente no que tange à linguagem e à tentativa de compreensão da realidade.

Em uma trajetória que se iniciou com a representação da região Nordeste, passou pelo nacional e alcançou, em *Viagem*, o exterior, suas produções sempre mantiveram a tentativa de compreensão de sua época, fazendo-o por um viés cada vez mais confessional, o qual, talvez, possa ser compreendido a partir de sua percepção de que a vida do artista, o momento histórico-social-político e a modulação estética da arte estão inter-relacionados. Em suas palavras, no ano de 1944: "Não há arte fora da vida, não acredito em romance estratosférico. O escritor está dentro de tudo o que se passa, e se ele está assim, como poderia esquivar-se de influências?" (RAMOS *apud* MORAES, 2006, p. 04). Em seus ditos, em 1949: "Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. [...]. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos" (RAMOS *apud* MORAES, 2006, p. 04).

Com narradores que observam um mundo desordenado, Ramos sempre buscou compreender os principais problemas que afetavam a realidade. Em *Infância* e *Vidas secas* seu olhar se voltou à compreensão da pobreza e da ignorância nordestinas, em *Memórias do cárcere* e *Angústia* sua busca de entendimento esteve dirigida à situação política do Brasil de 1930. Em *Viagem*, sua narrativa se voltou à apreensão da situação político-social do mundo, incluindo-se, aí, uma comparação com o Brasil. Ao questionar sobre a existência ou não de indenizações aos proprietários que tiveram suas terras confiscadas, ao insistir em saber por quais motivos não existiam obras de Fiódor Dostoiévski na biblioteca da Geórgia, ao se mostrar atônito com a louvação a Stalin, ao versar que os americanos não eram de todo desprezíveis, ao ironizar pelo fato de não ter sido literalmente devorado ao pisar em solo

ISSN:

socialista, o narrador de *Viagem*, não somente constituiu um relato que discordou de algumas atitudes do regime político da URSS, fugindo à doutrinação, como também pareceu deixar claro seu afã por entender a situação político-social do mundo, com respeito a todas as partes. O trecho, no qual avalia o culto ao estadista soviético, deixa claro que seu processo de compreensão ultrapassava os limites da URSS e que era realizado com grande respeito ao outro. Ao ouvir um de seus companheiros de viagem julgar que "a demonstração de solidariedade irrestrita não impressionava o exterior", tratou logo, embora concordasse, de ponderar sobre a necessidade de "antes de arriscar opinião, investigar-lhe a causa" (RAMOS, 2007, p. 53). Igual clareza parece ocorrer no seguinte excerto, no qual diverge em relação à posição dos soviéticos sobre os norte-americanos: "Nem toda gente da América deseja aniquilar a humanidade com bombas atômicas e bactérias. Não vamos responsabilizar duzentos milhões de indivíduos [...] porque um oficial de um instinto ruim tentou furtar uma estatueta no hotel Savoy" (RAMOS, 2007, p. 72-73). Situação similar, lê-se na construção irônica em torno dos discursos correntes na imprensa brasileira: "[...] distingui em redor vários dos seres que a imprensa do meu país considera monstruosos, sanguinários. Essas horríveis criaturas não me comeram. Faltava-lhes na verdade o aspecto canibalesco[...]" (RAMOS, 2007, p. 57).

Com o tom descrito, seu texto parece se afastar, por exemplo, da produção de mesma estirpe de Jorge Amado. O escritor baiano, já no título de sua obra, *Mundo da paz*, assume a posição de defensor do regime socialista, segundo ele mal julgado pela imprensa nacional defensora do capitalismo. A posição assumida, a leitura da URSS como baluarte da paz mundial, conjugada ao seu intento de homenagear Stalin em seus setenta anos, gerará um texto que, em lugar da reflexão imparcial em torno da URSS e, com ela, sobre a Guerra Fria e a situação mundial revelará um narrador parcial que, no escopo de propagandear o regime socialista aos brasileiros não questionará nenhum aspecto da realidade visitada e terá a confessa pretensão de instrumentalizar seus compatriotas para a luta contra o imperialismo norte-americano:

> Escrevi estas páginas pensando no meu povo brasileiro, sobre a qual uma imprensa reacionária e vendida ao imperialismo ianque vomita, quotidianamente, infâmias e calúnias sobre a URSS e as democracias populares. O povo brasileiro não deseja a guerra e luta contra os que a querem provocar. Escrevendo este livro, anotações sobre a vida dos povos soviéticos e dos povos das democracias populares – pretendi colaborar para

ISSN:

> o restabelecimento da verdade e para mostrar como o trabalho construtivo da URSS e das democracias populares interessa ao mundo inteiro, é fator essencial na defesa da paz. Sentir-me-ei alegre se este meu livro for útil à luta do povo brasileiro contra o imperialismo ianque, pela sua libertação nacional e pela paz. Como uma contribuição à luta pela paz eu o escrevi e como homenagem de um escritor brasileiro ao camarada Stálin, no seu 70º aniversário, sábio dirigente dos povos do mundo na luta pela felicidade do homem sobre a terra. (AMADO, 1951, p. 10)

Comparado ao texto de Josué Guimarães, *Viagem* continua a se destacar por sua maior imparcialidade: "Pretendo ser objetivo, não derramar-me em elogios, não insinuar que [...] a revolução de outubro haja criado o paraíso" (RAMOS, 2007, p. 11). No texto do autor gaúcho não se vê descontentamentos em relação aos países que visitou, o que imputa à *As muralhas de Jericó* uma visão ingênua sobre aquelas nações. Provavelmente, tal distinção seja calcada nas diferentes pretensões dadas aos textos por seus autores. Enquanto Graciliano Ramos vê sua obra como um registro íntimo de suas "impressões, algumas nítidas", narradas "honestamente" (RAMOS, 2007, p. 09), Guimarães impõe a si mesmo a missão de iniciar a conciliação entre o Brasil e os países comunistas o que implica em um relato pedagógico inexistente no registro pessoal/confessional do autor alagoano:

> Este livro não tem a pretensão de derrubar as muralhas que separam, praticamente, o Ocidente do Oriente, fazendo deste mundo um só. Para tanto faltam engenho e arte. Porém, se não tiver a força e a magia das trombetas do Profeta, se não for capaz de destruir as muralhas simbólicas que hoje têm o nome de Cortina de Ferro, que pelo menos sirva para tirar deste muro de indiferença uma única pedra. Só isso justificaria a veleidade de publicá-lo. Pois a fresta assim aberta daria para que duas mãos se apertassem, fraternalmente, iniciando uma era de compreensão e boa vontade, únicos sentimentos que ainda poderão devolver a Paz aos homens. (GUIMARÃES, 2000, p. 08)

Destarte, se em Josué Guimarães e Amado o pacto com o leitor é dado pela pretensão de esclarecê-lo, ensinar-lhe o caminho para a paz, demonstrando como "tudo aquilo que lê, ouve ou vê acerca deste lado, está sempre um dedo qualquer interessado em mentir, em criar barreiras, em torcer os fatos" (GUIMARÃES, 2000, p. 23), em Ramos o pacto está no desejo de apresentar impressões estimuladas pelo contato pessoal com "viventes" que lhe "entraram na alma" (RAMOS, 2007, p. 09-10). A mutação do pactuado, rompe com o tom documental e a pretensão de verdade, substitui a vocação professoral pela reflexão subjetiva, particularizada, cuja presença gera um texto despreocupado com a opinião do leitor e, neste

ISSN:

aspecto, próximo aos textos literários do autor alagoano. A confissão de Graciliano Ramos de que jamais, ao produzir seus textos, curvou-se "às exigências do público", reconhecendo, porém, a ele o "direito de recusar a mercadoria" (RAMOS, 2007, p. 64) exposta, parece, portanto, aplicável à narrativa em comento.

O texto de Graciliano Ramos traz à baila as recordações acerca de um passado da vida do autor, o que lhe confere um tom testemunhal e um ponto de vista individual sobre os países visitados. O olhar particular a tal ponto é defendido pelo narrador que faz questão de frisar sua independência: "Ninguém me encomendou a tarefa (de escrita das Memórias)" (RAMOS, 2007, p. 09). É interessante lembrar que Graciliano Ramos, pouco antes de sua morte, recebeu a visita de membros do Partido Comunista, interessados na leitura do manuscrito de sua obra. Na ocasião, mesmo com a produção completa, negou seu término e não disponibilizou o manuscrito, o qual, desta forma, pôde ser publicado postumamente sem nenhuma intervenção por compromissos com um grupo ou outro.

A conceituação de literatura, por Ramos, como produção engajada em seu tempo, mas filtrada pelo olhar subjetivo do autor, traz a lume o desenvolvimento de narrativas nas quais estão entrelaçadas a descrição da paisagem física, a exposição de comentários subjetivados, por vezes irônicos, e as lembranças do narrador. A modelo de *Memórias do cárcere*, destaca-se em *Viagem* um narrador em primeira pessoa que, desprovido de quaisquer palavras catequizantes, busca assimilar o mundo a seu redor de maneira fruitiva, agradável. No testemunho a respeito de sua prisão, por exemplo, ao apresentar a descrição do cenário da Ilha Grande, o faz por meio de uma anedota contada pelo diretor da casa de correção, dando um tom cômico ao texto. Já na exposição sobre sua estadia em terras soviéticas e sua passagem pela Tchecoslováquia, suas avaliações, por variadas vezes, estão estruturadas com um tom de graça ora em relação à própria figura do narrador, como quando de modo turrão defende a localização geográfica da Geórgia na Europa frente a seus companheiros de viagem, como quando confessa, um tanto irônico, sua ignorância geográfica quanto à localização de Sukhumi, ou quando, também ironicamente, questiona a farsa da ausência de analfabetos em terras comunistas e a felicidade, o poder de mando dos analfabetos brasileiros. Vejam-se os textos de Ramos:

> O diretor, baixo, gordinho, atirando passos curtos nas pranchas desconchavadas, ofereceu-nos um trocadilho de caserna, pilhéria de sal

ISSN:

> grosso. Um sujeito se referira à ilha e às plantas: É a terra onde a pita abunda. Percebendo a cacofonia, emendara:"É a terra onde abunda apita." Uma hilaridade cortês e cocha acolheu a anedota. (RAMOS, 1969, p. 184-185)

> Diante de minha insistência, falou baixo [o redator de *Tempos Novos*] a um sujeito de propósitos conciliáveis: geograficamente a Geórgia estava na Ásia; politicamente na Europa. Não me conformei, resmunguei:
>
> - Desse jeito vocês acabam pondo a Sibéria na Europa.
>
> A minha geografia de princípio do século tinha para mim grande valor: não deviam mexer nela. Descida em Sukhumi, capital da Abkhasia. Esses nomes entravam-me nas orelhas duros - confessei humilhado que meus conhecimentos não chegavam aí. (RAMOS, 2007, p. 94-95)

> Lá dentro, biblioteca larga, a abundância de literatura que nos surge em toda a parte. [...] Trezentas e cinqüenta mil bibliotecas do Estado, com setecentos milhões de volumes. [...]. Para que tanta letra? [...] Não acharemos neste país nenhum analfabeto? Saudades da nossa terra simples, onde os analfabetos engordam, proliferam, sobem, mandam na graça de Deus. (RAMOS, 2007, p. 99)

Em *Viagem*, outras características parecem ser fruto da opção estética de Ramos. O ar galhofeiro com que pinta a si mesmo rompe, mais uma vez, com o relato sisudo e com a possibilidade de leitura da narrativa como documento sociológico, cuja marca seria a pretensão de verdade. As personagens, neste mesmo contexto e com o mesmo escopo, parecem próximas à caricatura. A atendente de uma ótica é descrita como "velhinha magra e bicuda" (RAMOS, 2007, p. 60), Stalin é visto como "gordo e curvo" (RAMOS, 2007, p. 57). São personagens que, miradas com olhar de estranhamento, no fluir da imaginação do narrador, passam a conviver com figuras fictícias saídas de livros da literatura russa lidos pelo alagoano: "[...] ao cabo de meia hora encontrava-me longe [...] com a esperança de encontrar uma figura de Tolstoi. [...] Ainda existiria essa gente na sociedade nova? Com certeza. [...]" (RAMOS, 2007, p. 76) e, com mortos célebres, como Lenin, que a criação solta das amarras realistas revive, vendo-o "ler pela segunda vez as teses lidas em 1917 [...], as mãos poderosas mover-se, fabricar um mundo" (RAMOS, 2007, p. 71).

O olhar de estranhamento de Ramos não é capaz de solidificar o deslumbramento ou desprezo em relação ao outro, servindo como instrumento para a formatação estética de seu

ISSN:

texto e aproximando-o de produções literárias e não documentais. Aliás, a ausência de uma construção argumentativa, própria de escritos não literários, também pode ser localizada em trechos de *Viagem* marcados pela mesma aridez, pelo mesmo encadeamento de frases curtas presentes em outras obras do autor. Se na construção póstuma de Ramos não podemos deixar de ver, em tais excertos, a proximidade com as anotações confessamente realizadas pelo autor durante suas andanças, isto não impede a aproximação com um estilo mantido pelo alagoano em toda sua carreira de escritor:

> Uma desgraça não sabermos etnografia. Paciência. Trono de marfim, assento de Ivan o Terrível. Trono persa, de ouro e turquesas, presente do xá a Boris Gudunov. Trono de ouro e prata lavrada, com marchetaria de brilhantes. Naquele trono duplo sentavam-se dois czares miúdos [...]. (RAMOS, 2007, p. 90).

Por outro lado, o mesmo estranhamento, responsável por desencadear reflexões do narrador, amplia, a um só tempo, a condescendência do mesmo para com as diferenças, o rompimento com o maniqueísmo e a subjetivação da narrativa, uma vez que, quase sempre, substitui a reprovação do outro pela autoanálise do narrador. Ao questionar, em uma ótica, um cliente sobre a guerra e vê-lo irritado pela pergunta, o narrador pondera sobre seu atrevimento e perscruta os motivos da aversão da personagem, concluindo que as marcas da guerra traumatizaram aquele homem, não sendo ele exemplo de um povo pouco amigável. Ao visitar amigos e ver um vizinho mutilado, pergunta sobre o assunto e, diante do constrangimento dos anfitriões, novamente sente-se impertinente. Ao realizar visitas a monumentos e colocar em xeque a importância dos mesmos, sente-se incomodado por não conseguir modalizar seu olhar de exotismo sobre o outro.

Em todos os casos, o respeito ao distinto ganha forças e parece similar ao incômodo expresso logo ao início do livro quando verbaliza sua insatisfação em ser sustentado com suor alheio: "[...] era doloroso achar-me a causa do dano a estrangeiros solícitos. Não me consentiam pagar um cálice de vodca, um maço de cigarros. A fumar e a beber, julgava-me um parasita: na lavoura e na fábrica pessoas mourejavam para sustentar-me o ócio inútil" (RAMOS, 2007, p. 36-37). Aqui, como em todos os outros momentos de avaliação negativa sobre o visto ou vivido, a condenação não recai aos habitantes da URSS, mas ao regime político adotado, corroborando, novamente, com o discurso não doutrinário e expondo as

ISSN:

contradições de um regime que prega a igualdade, porém, por exemplo, separa, em hotéis distintos, visitantes intelectuais e operários.

REFERÊNCIAS:

AMADO, Jorge. *O mundo da paz*: União Soviética e democracias populares. Rio de Janeiro: Vitória, 1951.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUIMARÃES, Josué. *As muralhas de Jericó*. Porto Alegre: L & PM, 2000.

MORAES, Denis de. Graciliano, literatura e engajamento. Disponível em: http://www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=558. Acesso em 01 de outubro de 2016.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Martins, 1969.

_____. *Viagem*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SOTANA, Edvaldo Correa. *Relatos de viagens à URSS em tempos de Guerra Fria*: uma prática de militantes comunistas brasileiros. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2006.

ISSN:

Aporias da fidelidade: a adaptação cinematográfica de *O Tambor* de Günter Grass

PEDRO, Elisandra de Souza (FFLCH-USP)

RESUMO: A discussão sobre adaptações de obras literárias em realizações cinematográficas já passou do campo moralista da fidelidade ou traição à obra literária para uma discussão menos valorativa. Isso significou uma focalização no estudo da intertextualidade entre a adaptação cinematográfica e a obra literária, tendo como pontos de observação o tipo de seleção feita no processo da realização fílmica, a concretização visual do texto literário, a atualização de determinados temas abordados na obra e o foco narrativo, por exemplo. Com base na obra de Robert Stam *A literatura através do cinema* (2008), na qual o autor procura mostrar que "da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações" (STAM, 2008, p. 21), seguindo a vertente de que o "dialogismo intertextual" auxiliaria a transcender as "aporias da fidelidade", nesta comunicação apresentaremos pequena análise a respeito da adaptação cinematográfica do romance *O tambor* (*Die Blechtrommel*), 1959, de Günter Grass por Volker Schlöndorff, 1979, observando a forma como o autor articula a construção complexa de seu foco narrativo e como o cineasta trabalha essa estrutura em seu filme, o que resulta em diferentes formas de perceber e interpretar tanto o narrador-personagem quanto o universo no qual está inserido.
PALAVRAS-CHAVE: adaptação; intertextualidade; literatura alemã; cinema alemão.

ABSTRACT: Debates on the adaptation of literary works to the cinema have already surpassed moral judgments related to fidelity and treason, finding a more objective approach. It implies, for example, the comparison between the movie adaptation and the original work focusing on intertextuality and using, as points for analysis, the selection of literary material made during the filmic realization process, the visual achievement of the literary text, the update of some of the themes brought out by the writer and the narrative focus, among others. Based on Robert Stam's *Literatura através do cinema* (2008), in which the author seeks to show that "just as any literary text can generate a multitude of readings, so any novel can generate a series of adaptations" (STAM, 2008, p.21), since "intertextual dialogism" would help to transcend the "*aporias* of fidelity", this work aims a short analysis of Günter Grass' novel *The Tin Drum* (*Die Blechtrommel, 1959*) and Volker Schlöndorff's homonymous movie by observing the complex articulation of Grass' narrative focus and the director's rendering of that structure, which results in different ways of perceiving and interpreting both the narrating character and the universe he is placed in.
KEYWORDS: adaptation; intertextuality; German Literature; German Cinema.

INTRODUÇÃO

Günter Grass em entrevista para a revista *Filmfaust* de 1979, na ocasião do lançamento do filme *O tambor* (*Die Blechtrommel*), quando questionado sobre como o autor

ISSN:

entendia as modificações apresentadas na adaptação cinematográfica de seu romance realizada por Volker Schlöndroff e como ele interpretava tais modificações, cortes ou adaptações, Grass respondeu ao jornalista que "em um filme, o literário é sacrificado" ("Im Filmbild bleibt das Literarische auf der Strecke". *Filmafaust,* 1979, p. 25), deixando a entender que a partir do momento que o diretor/roteirista se propõe a adaptar sua obra, ela se torna de certa forma independente da obra que deu origem.

Podemos aproximar essa afirmação do autor com o que apresenta Robert Stam em *A literatura através do cinema* (2008). O autor procura por meio dos exemplos utilizados, mostrar que "da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações" (STAM, 2008, p. 21). A principal vertente que Stam segue é a de que o "dialogismo intertextual" auxiliaria a transcender as "aporias da fidelidade", esta última palavra que assombra a relação entre literatura e cinema.

Observando a colocação de Grass feita em 1979, o autor refere-se à utilização de processos e meios distintos para contar suas histórias. No entanto, ao mesmo tempo em que podemos considerar que esse distanciamento seria necessário para avaliar as duas obras como independentes, a aproximação das duas se faz necessária e é quase que imprescindível para o entendimento do diálogo entre ambas.

Essa aproximação que promove não só o diálogo, mas também, em alguns casos, inevitavelmente o choque entre as duas obras resulta em produtivas discussões a respeito da estrutura de cada uma, reavaliação e discussão a respeito de conteúdos presentes nelas e também do contexto de suas produções.

O ROMANCE

O tambor (*Die Blechtrommel*) é o primeiro romance de Günter Grass, lançado em 1959, é o que inaugura a intitulada trilogia de Danzig, da qual fazem parte duas outras obras, *Katz und Maus* e *Hundejahre*, e é entendida pela crítica como narrativas da demonização do período nacional socialista. O romance tem como narrador Oskar Matzerath, o tocador de tambor de voz vitricida, dotado de consciência crítica desde seu nascimento e que decide parar de crescer aos três anos de idade. Ele tem como objetivo narrar com exatidão sua vida e a história de sua família na primeira metade do século XX em um recorte que compreende os

ISSN:

anos de 1889 a 1954, a partir de um hospício, onde está internado. A moldura do hospício promove o distanciamento necessário para tratar da história individual e da história coletiva de seu tempo e também para tratar de elemento crucial para a narrativa: a culpa, tanto em dimensão individual, que é construída de forma complexa principalmente por conta de sua condição de narrador interno do hospício, e de sua dimensão coletiva, que é questionada de forma incisiva pelo autor já que uma das propostas de Grass com a obra é tratar da responsabilidade de cada indivíduo quanto aos crimes praticados ao longo da segunda guerra.

A narrativa apresenta a pequena burguesia da cidade de Danzig e expõe o processo de expansão e consolidação do nacional socialismo, deixando a mostra a compactuação da população com o terror político, além de tratar do pós-guerra e a necessidade dessa sociedade de recalcar os crimes e a história pregressa.

A culpa é um elemento que permeia toda a narrativa de *O tambor* e que também tem grande importância na obra de Grass. O autor, em texto sobre a gênese do romance, afirma que a culpabilidade de Oskar, construída a partir de suas ações descritas na narrativa, oscila entre a culpabilidade verdadeira e uma culpa fingida, acompanhada pela deformação física e moral da personagem. Perceberemos que a complexidade narrativa criada por Grass será transformada na narrativa fílmica. O objetivo aqui é apresentar de forma condensada como a instância narrativa é trabalhada e construída nesse meio e quais são as consequências sofridas, que acabam resultando em percepções diferentes da obra, em razão também das escolhas realizadas pelo diretor e roteirista em parceria com o escritor, pelo contexto histórico-social da época da adaptação que se refletem na montagem, caracterização do ambiente, do enredo e das personagens, principalmente, Oskar Matzerath.

A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

É possível entender que o fato de Volker Schlöndorff ter escolhido essa obra como base para seu filme no final dos anos 70 tenha sido para que o conteúdo presente na narrativa fosse reavaliado e discutido por aquela geração. Principalmente em um momento da história em que se refletia a respeito dos acontecimentos apresentados na narrativa sob outra perspectiva, quando se podia ter uma visão mais definida de tendências que se iniciaram nos primeiros anos do pós-guerra, trazendo à tona debates a respeito do momento histórico ilustrado na obra e também no recorte do cineasta, limitado aos dois primeiros livros do

ISSN:

romance, que abordam o período de 1889 a 1945. Tal adaptação rendeu o Oscar de melhor filme estrangeiro (1980) e a Palma de Ouro do Festival de Cannes (1979) de melhor filme, prêmio dividido com *Apocalipse Now*, de Francis Ford Copolla, que também apresenta como tema assunto caro à memória de outro país: a Guerra do Vietnã.

Pensando na viabilidade de transposição do texto e suas consequências, a posição do interno do hospício teve de ser descartada, optando por não adotar a mesma perspectiva, Schlöndorff faz o recorte temporal, apresentando a narrativa de Oskar de 1889 a 1945, o que corresponde aos dois primeiros livros do romance, concentrando-se em narrar os acontecimentos relacionados à Segunda Guerra Mundial.

As críticas na época do lançamento do filme se concentraram principalmente nos inícios narrativos. Enquanto o romance é iniciado pela confissão: "Confesso: sou interno de um hospício" (GRASS, 1992, p.11), o filme tem início com uma tomada de um campo aberto, mais especificamente um campo de batatas, plano no qual se vê ao longe uma mulher e, em seguida, o espectador é surpreendido com uma voz *off* : "Ich beginne weit vor mir." (Vou começar bem antes de mim.) (GRASS; SCHLÖNDORFF, 1979, p.18).

Com a escolha desse mecanismo, a narração em voz *off*, o diretor transforma a narrativa cinematográfica em um imenso *flashback*, em um presente narrativo não datado dessa voz, que o espectador identifica pertencer a uma criança, diferentemente do que ocorre no romance, sem uma localização espacial ou temporal do narrador. Podemos afirmar isso baseados no fato de a primeira referência visual que temos desse narrador, ao qual atribuímos a voz *off*, é a criança Oskar Matzerath.

Toda a tensão propiciada pelo ambiente do hospício se perde na transposição desse narrador. A contextualização histórica que o ponto de partida da narração de Oskar oferece em 1954 também se perde. O que temos, em um primeiro momento, é o olhar de um narrador que pretende narrar sua história e a de sua família. Ele não suscita no espectador as dúvidas, a perseguição de uma explicação do porquê de tal perspectiva narrativa. Nesse caso, a voz *off* se tornou apenas a condutora da narrativa.

A perspectiva adotada pelo narrador do filme, assim como o do livro, deixa claro que há um domínio sobre a matéria que será narrada.Também será por meio desse olhar que o espectador terá contato com o modo como os acontecimentos históricos são vistos por essa personagem.

ISSN:

Schlöndorff, em entrevista a Inge Becker-Grüll, afirma que a perspectiva de mundo desse narrador é a da criança. Essa declaração pode dar margem a algumas possibilidades interpretativas. Oskar se configura como um ser humano fora dos padrões, decide não crescer e, assim, ir contra os valores estabelecidos pela sociedade na qual está inserido. Schlöndorff, ao retirar a moldura do interno do hospício, também retira a deformação física e moral que essa personagem apresenta, toda a negatividade de uma época que ele simboliza, restando a visão de uma criança, ainda assim extraordinária que vive a experiência da guerra tocando seu tambor e utilizando sabiamente sua voz vitricida.

Schlöndorff salienta que não procurou fazer da história de Oskar uma parábola, não procurou criar um símbolo, procurou, sim, criar uma biografia real de um menino que decide não mais crescer. Não queria transformar Oskar em um "anão alegórico."

OS DOIS OSKAR MATZERATH

A negatividade, que parece ser intrínseca a Oskar Matzerath e que é configurada principalmente por sua condição física e psicológica, é apresentada ao leitor desde o momento da primeira incursão com a confissão do interno do hospício, passando pela recusa do crescimento até a deformidade, quando em 1945, após a morte de seu pai, decide crescer, o que lhe rende alguns centímetros a mais e uma corcunda. Essa deformidade permeia a narrativa e contamina todas as personagens e a estrutura do romance, determinando esse foco também "deformado", plasmando a configuração histórica de uma época.

Observando as duas obras em questão, chegamos à conclusão de que se trata de dois Oskar distintos, tanto por conta da diferença de perspectiva da narrativa nas duas obras, quanto, principalmente, pelo choque que a imagem objetiva de Oskar no filme causa no espectador.

Günter Grass ao construir essa personagem, utiliza ferramentas para deixar sempre em suspenso para o leitor quem é Oskar, não só quanto à condição psicológica, mas também em relação à condição física. A ideia mais plástica de quem seria Oskar, só surge no final do segundo livro, quando a palavra, a voz narrativa, é cedida ao enfermeiro Bruno, que descreve como seria Oskar. É importante notar que a imagem de Oskar sempre é descrita por um terceiro, não pelo narrador, e sempre está associada à ideia de deformidade.

ISSN:

Já no filme, o espectador tem inicialmente a mesma dúvida que acompanha o leitor no livro, mas o choque acontece quando nos é apresentado o protagonista como uma criança que é identificada com a voz off, o ator David Bennent. Esse choque é o principal elemento que movimenta a disparidade entre os dois Oskar, e ele não vem do fato da dúvida, mas, sim, da objetividade. Há efetivamente uma criança em cena, e não uma possibilidade: é uma criança praticando atos que, em alguns momentos não são compatíveis com ela.

Volker Neuhaus (1992) em seu estudo interpretativo a respeito do romance, dedica um capítulo à adaptação cinematográfica da obra. O crítico comenta que o fato de o diretor ter optado por retirar a moldura do hospício, deslocar o narrador daquele universo, rendeu um início que ele caracteriza como otimista, diferentemente daquele apresentado no romance, que deixa o leitor com inúmeras suspeitas e com uma impressão nada otimista a respeito de Oskar Matzerath.

A objetivação da imagem da criança faz com que o espectador acompanhe as ações e reações do menino, interpretando-as como ações e reações comuns de uma criança ao que acontece a sua volta: a descoberta da traição da mãe e o acidente que implicaria em sua decisão de não mais crescer, a tentativa de aprender a ler e a escrever, a recusa de ir à escola, as traquinagens no consultório médico ao quebrar todos os vidros com sua voz vitricida, tornando-se celebridade do mundo científico ou sendo perseguido pelas crianças do bairro que o obrigam a tomar uma sopa com ingredientes nada apetitosos.

O Oskar presente no romance está grande parte do tempo em diálogo com o leitor, naquele universo e com sua onisciência de hospício e, ao mesmo tempo, mantendo um distanciamento necessário para a contemplação da matéria narrada. No filme, não. Estamos colados ao olhar do narrador, mesmo sabendo que obedecemos as suas escolhas, muitas vezes não temos a sensação do distanciamento necessário para a contemplação da narrativa.

A presença constante do narrador no livro nos faz construir e agregar elementos a Oskar a todo instante, diferentemente do filme, no qual a imagem do que é Oskar está ali projetada e definida pelo olhar da câmera e a voz do narrador em *off*.

Talvez o único aspecto que o filme, em sua independência em relação ao romance não tenha conseguido resolver em sua narrativa seja a dubieade provocada pelo fato de Oskar, conforme a progressão temporal, tornar-se um homem em um corpo de criança. Não há uma preparação da narrativa para que o espectador consiga encarar Oskar como um homem em corpo de criança, ou comentários em *off* que levem o espectador a entender isso. Diante disso

ISSN:

percebemos que não é possível que o espectador mantenha um distanciamento adequado da personagem para poder encará-la como um adulto. A dubiedade que está presente no menino Oskar do romance, que dá a ele a postura irônica, não está presente no filme. Seu envolvimento com o teatro do front ligado ao ministério da propaganda nazista, as relações sexuais com a atriz anã Roswitha, sua madrasta Maria e a mulher do verdureiro Lina Greff, causam estranhamento por sua imagem projetada ser a de uma criança.

Nas sequências finais do filme, depois da volta de Oskar de uma longa viagem com o teatro do *front*, há o retorno ao lar e à sua condição de criança problema, sem que haja esclarecimentos a respeito do tempo durante o qual ele havia sumido de casa. A partir desse momento, há o desenlace da situação social e histórica que estava ocorrendo na Europa, com o incêndio e a invasão da cidade de Danzig pelos russos, a situação histórica colocada como pano de fundo para as ações inconsequentes da criança que, por exemplo, coloca seu pai, Alfred, em situação delicada diante do exército russo, que o leva ao fuzilamento por conta de uma atitude que podemos considerar ironicamente infantil: a briga entre duas crianças por um broche. A reação de Oskar diante de tal situação é a de uma criança normal, soltando gritos e parecendo não entender o que estava ocorrendo.

O sentimento de culpa, questionada e levantada por Oskar ao longo do romance é trabalhado de outra maneira no filme. Como vimos, esse elemento está relacionado ao que é denominado de culpa coletiva o que leva a uma reflexão mais complexa a respeito da culpa individual de cada indivíduo da sociedade pequeno burguesa retratada por Grass.

Ao tratar da culpa no filme, temos a impressão de que o que está sendo discutido são apenas as consequências dos atos de Oskar, sem que elas tenham relação com os acontecimentos históricos, sem que o objetivo de sua narrativa tenha um significado maior, que não apenas contar parte da história de sua família que ocorreu na primeira metade do século XX. A culpa à qual se refere o narrador *off* em alguns momentos, está ligada às consequências diretas aos atos de Oskar.

Podemos perceber, ao final do filme, que o intuito de Schlöndorff de apresentar uma narrativa independente foi cumprido, pois seu principal elemento, Oskar Matzerath, conduz o espectador em sua trajetória sobre os horrores da guerra a partir de sua perspectiva de criança extraordinária. É nos oferecida uma narrativa sobre a guerra, sem maiores reflexões ou nuances sobre o ocorrido. Ao observarmos a indústria da época, talvez fosse o limite que Schllondorff dentro da cultura alemã pudesse discutir a esse respeito. Comparado com seu

ISSN:

contemporâneo, *Apocalipse Now*, certamente poderia ter promovido outras reflexões a respeito da Segunda Guerra Mundial.

REFERÊNCIAS:

BARUDIO, Günter. "Günter Grass: In Filmbild bleibt das Literarische auf der Strecke." In: *Filmfaust 14*. Berlim, p. 19-27, Jun. /Jul, 1979.

GRASS, Günter. *Die Blechtrommel* Frankfurt a. M: Fischer Bücherei, 1960.

_____. ; SCHLÖNDORFF, Volker. *Die Blechtrommel als Film.* Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1979.

_____ . "Rückblick auf *Die Blechtrommel* oder der Autors als Fragwürdiger Zeuge". In: SCHLÖNDORFF, Volker. "*Die Blechtrommel"Tagebuch einer Verfilmung*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1979.

_____. *O tambor*. Tradução de Lúcio Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
NEUHAUS, Volker. *Günter Grass, Die Blechtrommel*: interpretation. München: Oldenbourg, 1992.

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

Filme

DIE BLECHTROMMEL. Direção: Volker Schlöndorff. Produção: Anatole Daumane e Franz Seitz. Intérpretes: Mario Adorf, Angela Winkler, David Bennent, Daniel Olbrychski, Katharina Thalbach, Charles Aznavour, Tina Engel, Berta Drews, Fritz Hakl, Mariella Oliveri e outros. Roteiro: Volker Schlöndorff, Franz Seitz e Jean-Claude Carriere. Música: Maurice Jarre. Alemanha / França / Polônia / Iuguslávia: Bioskop Film, 1978. 1 DVD (136 min.), son., leg., color.

ISSN:

Claudia Roquette-Pinto: manifestações poéticas através de entrevistas

MARANI, Eloiza Fernanda (UFMS)
RODRIGUES, Kelcilene Grácia (UFMS)

RESUMO: Uma das fortes vozes da poesia brasileira contemporânea, Claudia Roquette-Pinto, autora de sete livros – *Os dias gagos* (1991), *Saxifraga* (1993), *Zona de sombra* (1997), *Corola* (2000), *Margem de manobra* (2005), *Botoque e Jaguar: a origem do fogo* (2009) e *Entre lobo e cão* (2014) – revela em sua escrita a voz feminina que evidencia, através de recursos da Botânica, o processo criativo e, imbricado nesta metalinguagem, toda consciência de seu tempo, no intuído de ressignificar o mundo que a cerca. Dessa forma, vislumbramos a correlação entre poema, poeta, leitor, em um movimento de intensa reflexão sobre a linguagem, o ser e o tempo na poesia. O presente trabalho tem como propósito apresentar a construção poética da escritora Claudia Roquette-Pinto, através das entrevistas que compõem sua fortuna crítica, as quais resultam panoramicamente o processo criativo da autora. No intuito de ilustrar a metapoesia analisamos o poema "minimamoralia", pertencente à obra *Saxifraga*, ressaltando a utilização de elementos da natureza na composição e revelação do traço criativo da escritora, primordialmente ao que se designa à individualidade na carpintaria poética. Para fomentar nossas discussões e análise, nos baseamos em Eliot (1991), Haroldo de Campos (1992), Ivety Walty (1999), entre outros, no que concerne a metalinguagem.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea; Discurso poético; Fortuna crítica; Metapoesia; Individualidade poética.

ABSTRACT: One of the strong voices of contemporary Brazilian poetry, Claudia Roquette-Pinto, author of seven books – *Os dias gagos* (1991), *Saxifraga* (1993), *Zona de sombra* (1997), *Corola* (2000), *Margem de manobra* (2005), *Botoque e Jaguar: a origem do fogo* (2009) and *Entre lobo e cão* (2014) - reveals in her writing the feminine voice that evidences, through Botany resources, the creative process and, imbricated in this metalanguage, all consciousness of its time, In the sense of re-signifying the world around him. Thus, we glimpse the correlation between poem, poet, reader, in a movement of intense reflection on language, being and time in poetry. The present work aims to present the poetic construction of the writer Claudia Roquette-Pinto, from the inter views that makeupher critical fortune, which, panoramically result the creative process of the author. In order to illustrate the metapoesia, we analyze the poem "minimamoralia", belonging to *Saxifraga*, emphasizing the use of elements of nature in the composition and revelation of the creative trait of the writer, primarily to what is designated to individuality in the poetic carpentry. To promote our discussions and analysis, werelyon Eliot (1991), Haroldo de Campos (1992), Ivety Walty (1999), in regard to metalanguage.
KEYWORDS: Brazilian Contemporary Literature; Poetic discourse; Critical Fortune; Metapoetry; Poetic individuality.

ISSN:

INTRODUÇÃO

Ao tratarmos de algo tão complexo como a Poesia, e ao mesmo tempo tão fascinante, fica fácil entendermos a quantidade de metapoemas que existem pelo mundo afora. A poesia metalinguística é aquela que vai falar sobre o poeta ou o fazer poético, seu ou de sua época. Essa tentativa de ilustrar em versos o difícil caminho percorrido pelo artista para encontrar a poesia, também, é discutida por diversos estudioso da área.

Parece que todo poeta já escreveu ou pensou em escrever sobre a poesia. E ler poemas metalinguísticos é uma forma de aprendermos, de lermos uma crítica atemporal, generalizante, sobre poesia que muitas vezes nos ajuda a entender melhor o fazer poético.

Na 'confecção artesanal' de um poema, o artista reflete as três vozes que o integram, as quais, de acordo com Elliot (1991, p. 122) são:

> A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em verso, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem, que dialoga com outros seres imaginários.

Elliot revela a importância da junção e a reflexão dessas três vozes na criação poética, fazendo com que o poeta se apresente ao leitor como criador e crítico de sua obra.

A natureza da metalinguagem é usada na descrição de si mesma. No processo de comunicação, o autor e o leitor criam um processo interacional. O papel do poema é questionado assim como o do poeta no seu meio. É um recurso artístico fazendo com que a leitura do poema se torne crítica e ativa.

Dessa forma, é essencial que haja um experimentalismo poético para, então, chegar-se ao produto pronto, o poema. Sobre esse assunto Haroldo de Campos (1992, p. 19) afirma que:

> [...] o experimentalismo na linguagem e na expressão caracteriza grande ala da poesia e da prosa contemporânea [...] arrastada também para as investigações linguísticas no justo desejo de armar-se para corresponder às exigências de interpretação da literatura moderna. .

ISSN:

Este embate metodológico perfaz muitos anos, desde a arte tradicional até os dias atuais, pois o poeta trava dentro de sua criação questionamentos sobre a linguagem que usa e que o expressa enquanto ser pertencente a um grupo.

A construção poética, para Claudia Roquette-Pinto, é notoriamente, banhada pela metalinguagem, pois é marcada pelo instante e pelo desconhecido, cujos versos necessitam retratar um mundo particular, suspenso ao real, onde tudo é possível de acontecer.

Autora de sete livros – *Os dias gagos* (1991), *Saxífraga* (1993), *Zona de sombra* (1997), *Corola* (2000), *Margem de manobra* (2005), *Botoque e Jaguar: a origem do fogo* (2009) e *Entre lobo e cão* (2014) – Claudia Roquette-Pinto sempre criou jogos lúdicos com a linguagem. O processo de construção de seus poemas se dá a partir dos seguintes motivadores: o poema, o poeta e o leitor. As relações criadas entre esses elementos determinam o uso da metalinguagem em seus poemas. Até mesmo em seus poemas em prosa se percebe o uso da metalinguagem, em que, a poeta se torna, assim, crítica de sua própria obra. A poesia, para ela, é um espaço aberto onde o poeta nos ensina a ver.

Considerando os estudos sobre a metalinguagem e a relevância poética de Claudia Roquette-Pinto no âmbito da literatura brasileira contemporânea, é objetivo deste trabalho utilizar as entrevistas cedidas pela escritora e traçar um panorama sobre seu processo criativo, além de analisar um de seus diversos poemas, ressaltando em suas composições a persistência da metapoesia que se instaura como reflexão sobre a linguagem, o ser e o tempo que o permeiam.

PROCESSOS DA FORMAÇÃO POÉTICA DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

A leitura e análise da fortuna crítica de escritores, renomados ou não, revelam muito sobre o seu processo de criação. Dentre os inúmeros gêneros que compõem uma fortuna crítica, temos as entrevistas, as quais são relatos cedidos pelo próprio artista e tem a utilidade de aproximar o público do entrevistado, pois suas ideias e preferências passam a ser conhecidas e compartilhadas.

As entrevistas de Claudia Roquette-Pinto mostram-se reveladora e esclarecedora, pois apresentam sua formação e influências literárias, preferência por determinados temas, reflexões sobre acontecimentos do mundo, entre muitas outras características que preenchem sua ‘arquitetura poética’.

ISSN:

Em suas entrevistas, um aspecto recorrente é a importância que a autora demonstra com a construção da escrita preocupada em exercer a função de um escritor, retratando a sociedade e seus problemas. Essa preocupação é retratada no fragmento a seguir, o qual diz:

> O poeta tem uma função social? Acho que sim. A função do poeta é falar sobre os assuntos universais, mas se aprimorar enquanto instrumento de uma fala que vai tocar, vai varar os outros; mas isso é função de todo artista, não só do poeta. É uma função transformadora, do microcosmo para o macrocosmo. Se eu falei de Saravejo, do menino que levou um tiro (no poema Sítio), foi porque essas coisas me inquietaram, me tiraram o sono, me deixaram perplexa, me tocaram primeiro para depois eu falar. Se fossem poemas ruins, de nada ia adiantar eu falar sobre os assuntos. Acho que no caso da poesia, o importante é o "como", não o "quê". (VIRIATO; MORAES, 2013, p. 1).

Para a autora, o poeta deve muito mais do que apenas escrever, deve sentir e refletir o que está a sua volta e transfigurar e imortalizar esses sentimentos em palavras, poemas.

Roquette-Pinto, também, se apresenta com uma dura e forte crítica de sua própria obra, relatando suas experiências de leituras e vida, como podemos ver no fragmento a seguir:

> Na minha trajetória de trabalho, venho, realmente, submetendo a poesia que faço a diversas recusas, que decorrem, naturalmente, da necessidade de não ficar me repetindo até a náusea. Assim, cada nova "recusa" brotou de um movimento legítimo de busca do novo, daquilo que, no momento - e a partir do que havia sido descoberto, experimentado ou "ganho" (ou gasto) por mim no livro anterior - estava no momento presente me interessando. Do primeiro livro, formalmente mais estruturado em cima de rima, métrica, etc. - reflexo dos autores que frequentei nas minhas leituras infanto-juvenis - "pulei" para uma poesia exageradamente fragmentária, em débito com a poesia concreta e com outros experimentalismos formais que me fascinavam na época - e daí surgiu *Saxífraga*. Depois, foi a vez da virada na direção de um "hermetismo crepuscular", consequência do meu apaixonamento pela poesia de Georg Trakl, Hölderlin e Paul Celan - e, sem sombra de dúvida, de certas questões particulares que já me habitavam -, e o resultado disso foi uma *Zona de sombra*. Por fim, no deságue de várias experiências de vida dolorosas - entre elas o sequestro da minha única irmã (felizmente, com a volta dela, "na íntegra", tanto física quanto mentalmente) e depois de um período de "retiro" de quatro meses numa fazenda fora do Rio -, pude me arriscar com mais coragem na direção de uma voz mais independente, mais verdadeiramente minha – muito embora, acredito, sem com isso abrir mão de certas características que vêm me acompanhando de livro em livro: a musicalidade dos versos, a escolha de imagens muito plásticas, um certo, inarredável, "hermetismo" - e a tão mencionada "sensualidade" que alguns críticos atribuem ao meu texto. (SANDMANN, 2004, p. 1-2).

ISSN:

Para uma escrita madura e crescente é necessário que o artista alimente suas leituras, no intuito de absorver e/ou resgatar vestígios e características despercebidas ou perdidas. Claudia Roquette-Pinto fala sobre sua frequente leitura de poesias:

> A leitura de poesia para mim, a cada dia mais, é algo que procuro fazer guiada apenas pelo "instinto". Ou pelo acaso, este amigo no qual aprendi a confiar. Está certo que, na época da faculdade de Letras (sou formada em tradução literária pela PUC-RJ), e no início da busca pela minha própria poesia, as leituras precisavam ser, necessariamente, mais estruturadas, planejadas - algo assim como uma tentativa (válida, porém risível) de "dar conta" de um certo cânone, etc. Com o tempo, fui é me dando conta da pretensão (e, até certo ponto, da inutilidade) dessa tarefa juvenil e passei a seguir cada vez mais a minha intuição. Assim, vou lendo a poesia que "me cai nas mãos" (seja passeando a esmo numa livraria, vasculhando uma biblioteca, ou recebendo um livro de algum autor que não conhecia antes), confiando que a coisa acontece assim mesmo. E leio aqueles autores em que vou "tropeçando" a partir de outras leituras. Como se estivesse seguindo as pegadas de alguém que já passou por aquela trilha antes.Tenho uma coisa engraçada: uma mania de achar (ou saber) que o livro que estou precisando ler vai chegar às minhas mãos no momento exato. Não é incomum eu entrar numa livraria (qualquer uma, até de aeroporto) e dizer mentalmente "me mostre o livro que eu preciso ler agora". Ou "quero ler um livro que vai mudar a minha vida" (Mais ou menos como aquele chavão de filme de ficção científica: "Leve-me ao seu líder!") E olha que sempre dá certo! (SANDMANN, 2004, p. 2).

Podemos observar e constatar que a leitura de poesias para a escritora é prazerosa e instantânea, hábito que faz questão de cultivar, ganhando como consequência o aprimoramento de sua escrita.

Um dos relatos mais significativos cedidos por Roquette-Pinto sobre o processo de encontro e construção do poema diz:

> Você perguntou sobre a construção do poema... A minha sensação, ao tentar escrever um poema, é sempre a de uma "caçada", uma aproximação. Quando a ideia do poema aparece na minha mente, procuro me pôr em total disponibilidade (infelizmente nem sempre isso é possível), e fazer o menor "ruído", o menor movimento possível, digamos assim, para não espantar o bicho. Já usei algumas vezes a comparação com uma cena do Mogli, o desenho animado da Disney, para me referir ao poema. Na cena em que o tigre é apresentado, quando ele entra na história, não é visto logo por inteiro, mas através de uma floresta de bambus. O que vemos primeiro, então, são aquelas listras amarelas e pretas se movendo, sorrateiramente, no meio do bambuzal. Só depois é que o tigre, em toda a sua plenitude, aparece. Pois escrever o poema, para mim, é exatamente isso: ver as listras passando por

ISSN:

> entre os bambus e tentar, a partir delas, enxergar (e dar a ver) o tigre inteiro – já sabendo de antemão que o poema será tão-somente o resultado fugaz e aproximado deste relance. (FERRAZ, s/d, p. 2).

Ludicamente, a autora equipara sua experiência poética a um desenho animado, constatando que sua escolha e captura do poema ocorre, muitas vezes, de forma inesperada, como um "susto".

Após a "caçada" e "captura" do tema poético, inicia-se o árduo trabalho da seleção das palavras, quando há poemas que nascem prontos, sem necessidade de revisão, e poemas que necessitam ser revisados.

Sobre esse aspecto de produção poética, temos o fragmento a seguir:

> Quanto à palavra surgir exata – bem, pode acontecer de tudo. Às vezes, devido a um golpe de felicidade, a alguma sincronicidade que a gente nem sabe bem o que fez para merecer, o poema já nasce quase pronto, com uma pequena necessidade de revisão. Em outras (a maioria), a reescritura é obrigatória para que aquilo possa ser chamado de poema. E não necessariamente devido à exatidão das palavras em traduzir a ideia em si, mas também por uma questão de sonoridade, ou de ritmo. (FERRAZ, s/d, p. 2).

Todas as entrevistas de Claudia Roquette-Pinto, desvendam um pouco dos recursos utilizados pela mesma no momento de sua produção poética.

Um dos pontos que mais marcam sua poesia é, exatamente, o método da poesia versar sobre a poesia, um processo de metapoema. Dessa forma, podemos induzir que a escritora utiliza desse recurso, frequentemente, para a construção de seus poemas.

O INDIVIDUAL DA POESIA

Saxifraga, segunda obra de poesia lançada por Claudia Roquette-Pinto, enfatiza seu viés poético voltado a elementos da natureza, mais especificamente de jardins. De acordo com a botânica, saxifraga é o nome popular de uma planta da família das Saxifragáceas, a qual cresce e sobrevive em fendas de rochas e é uma planta muito resistente.

Mas, como Carlito Azevedo (1993) diz na orelha deste livro "ao intitular saxifraga, o seu segundo livro de poemas, Claudia Roquette-Pinto nos traz à mente, é inevitável, o famoso verso de William Carlos Williams: Saxifraga é minha flor que fende / as rochas", afirmando a

ISSN:

apropriação da autora do termo literal da palavra, para uma (re) significação mais ampla e diversificada.

Obra constituída por 30 poemas subdivididos em 4 blocos: "saxifraga"; "o olho armado"; "ele" e "cartografia". Em todos os blocos notamos a presença constante de uma das características da poética de Roquette-Pinto, a apropriação de imagens e termos da botânica e da natureza em seus versos, em uma "valsa" de significados que permeiam o processo criativo e a importância da poesia para um escritor.

Essa importância da poesia e o metapoema estão retratados em "minimamoralia", parte integrante do primeiro bloco dessa obra. Vejamos o poema:

Minimamoralia

só a pétala mais rara
carna-
dura estriada
sem transparência de luz
só a pétala folheada
de água
onde mora (aguarda)
o sim de uma floresta
pulsação dos fluidos da floresta
quando o tímpano estala
(ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 07)

Um fator que, também, se destaca no estudo da poética de Claudia Roquette-Pinto é a nítida relação com diversas influências artísticas, como literárias, artes plásticas, músicas, etc. Influências que a autora viveu e que, de certa forma, são homenageadas e citadas – mesmo que, às vezes, de forma velada – em sua poesia.

No poema em análise temos uma referência literária desde seu título – "minimamoralia" – que nos direciona ao texto de Theodor W. Adorno, com o seguinte título *MinimaMoralia: Reflections From Damaged Life* (1951). Nessa Teoria Crítica adorniana encontramos uma leitura filosófica do indivíduo diante da vida e os acontecimentos que o cercam, em uma reflexão de que a fragmentação subjetiva é necessária e primordial para a formação do ser humano.

A formação de um indivíduo é preenchida pelo todo, pela sociedade, de um modo que o impede de dar conta de sua heterogeneidade e, o que talvez seja pior, reforçe nele a ilusão de identidade consigo mesmo. E é exatamente sobre esse viés, da individualidade, que

ISSN:

trata o poema em análise, como podemos perceber em seus primeiros versos, transcritos a seguir:

> só a pétala mais rara
> carna-
> dura estriada
> sem transparência de luz [...]
> (ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 07)

No reforço da individualidade no momento do processo criativo, temos a *pétala* isolada do restante da flor, metaforizando a palavra, cada palavra utilizada na formação do poema. Esse eu lírico na seleção das palavras leva em consideração que – de alguma forma – encontra-se estagnada, obsoleta, pois "só a pétala mais rara / carna- / dura estriada", ou seja, a beleza dos significados e a riqueza da poesia estão onde ninguém vê, nos enigmas e minuciosidades da vida, até mesmo nas palavras cristalizadas.

A *pétala* isolada carrega consigo somente seu significado literal, "sem transparência de luz", não pronuncia a "luz", o conhecimento necessário, como quando somada a outras palavras. Mas, antes de criar novos cosmos com a junção das palavras, é necessário o (re) conhecer solitário de cada uma delas.

Na "carpintaria poética" o autor após selecionar as palavras começa a prepará-las para uni-las a outras que também se encontram, até então, isoladas. Essa interação das palavras se ramifica em diversos significados, dando vida e corpo ao poema:

> [...] só a pétala folheada
> de água
> onde mora (aguarda)
> o sim de uma floresta [...]
> (ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 07)

No trecho acima temos o substantivo "folheada", que de acordo com o Dicionário Digital Aulete (2011, p. 669), é o revestimento de uma matéria por outra mais preciosa, e/ou também, a ação de virar, manusear as folhas de um livro.

Dessa forma, temos "a pétala folheada / de água", em que o componente "água" carrega como simbologia a fertilidade, pureza, sabedoria, graça e virtude, elemento da regeneração corporal e espiritual.

ISSN:

O eu lírico, na sua composição poética, lapida a palavra e a reveste com sabedoria para então colocá-la em diálogo com as outras, onde juntas exercerão a função primordial da poesia, dizer o indizível e humanizar o que não possui vida.

Toda essa labuta em moldar as palavras para a construção poética só se concretiza quando o eu lírico escuta e percebe "o sim de uma floresta", nesse caso o substantivo floresta emprega-se como metáfora de poesia, a qual é a junção de todas as pétalas, árvores, arbustos, animais, etc., na materialização do poema.

As formações sintáticas e semânticas, inconscientemente, começam a se formar em constantes pulsações, "[...] pulsação dos fluidos da floresta / quando o tímpano estala" (ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 07). Os aspectos sensoriais são muito fortes na poética de Roquette-Pinto, principalmente a audição e visão. Nos últimos versos deste poema temos, claramente, a utilização desse sentido humano, a audição. Em que o eu lírico, após todo árduo trabalho de selecionar, moldar, lapidar e (re) significar a palavra certa para a construção de seu poema, começa a visualizar a "pulsação dos fluidos da floresta", a movimentação fluente da poesia em seu âmago.

E então "o tímpano estala" em um ato involuntário – mesmo que já esperado – no processo da escrita, da materialização de ideias e lampejos, que até então, eram abstratos, concretizam-se em uma superfície e ganham vida.

O poema de Claudia Roquette-Pinto, "minimamoralia", desde seu título já subjaz a individualidade, perfaz – novamente – o processo de criação de um escritor. Desenhando uma metodologia paradoxalmente estática, mas que na verdade se revela e se encontra versátil, de acordo com o tema, lugar e maneira que são escritos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho traça um breve panorama sobre as influências e metodologias de produção poética da autora carioca Claudia Roquette-Pinto, enfatizando a relevância da apropriação de termos da botânica para a poesia, desenhando e consolidando um fazer poético pautado na metapoesia.

Para tanto, nos baseamos em algumas entrevistas dentre os anos de 1991 a 2014, cedidas pela autora no decorrer e/ou publicação de suas sete obras. Esses textos divulgam o trabalho da escritora e, sobretudo, o difícil crescimento e amadurecimento poético da artista.

ISSN:

Diante o exposto, a análise de um dos poemas que compõem a bibliografia de Roquette-Pinto, tenta ilustrar e exemplificar o estudo exposto, voltado a metapoesia.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. *Minimamoralia*: reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bica. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

AULETE, Caldas. *Novíssimo dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Org. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva. 1992.

ELLIOT, T.S. *De poesias e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERRAZ, Heitor. Claudia Roquette-Pinto. *Trópico*, s/l, s/d. Disponível em: http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html. Acesso em: 25 de outubro de 2013.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Saxifraga*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993, p. 07.

SANDMANN, Marcelo. Das coisas de dentro do dia-a-dia. *Oroboro***.** Paraná, 2004. Disponível em: http://www.claudiaroquettepinto.com.br/entrevistas.html. Acesso em: 30 de setembro de 2013.

VIRIATO, Lucas; MORAES, Marilena. Poesia é a tecnologia de ponta da língua. *Plástico Bolha*, Rio de Janeiro, setembro de 2006. Disponível em: http://www.jornalplasticobolha.com.br/downloads/pb7.pdf. Acesso em: 20 de abril de 2013.

ISSN:

O cinema nacional como dichavador do gênero e da heteronormalização dos corpos

NANTES, Flávio Adriano (UFMS/UNESP)

RESUMO: O presente trabalho tratará de discutir como a produção cinematográfica nacional contemporânea tem fomentado discussões que tratem acerca dos Estudos de Gênero (*Gender Studies*), desfazendo estereotipias cultural e histórica, socialmente perpetuadas por séculos. Para tal, lançaremos mão das produções fílmicas *Flores raras*, de Bruno Barreto, 2013; *Praia do futuro*, de Karim Aïnouz, 2014; *Hoje eu quero voltar sozinho*, de Daniel Ribeiro, 2014. As três produções apareceram no mercado cultural entre 2013/2014, e a aproximação das datas faz-nos pensar sobre os constantes ataques aos homossexuais e a outros sujeitos que possuem um corpo dissidente. Talvez esses filmes tenham surgido como uma forma de "alfabetização", entre outros, sobre corpos, violência de gênero, direitos humanos. Para entender essas narrativas a partir dos Estudos de Gênero, utilizaremos, principalmente, as proposições de Judith Butler. Demonstraremos, ademais, como os engendramentos ou a prática homossexual figuram no interior da sociedade e, por conseguinte, da cultura, em diferentes perspectivas, pois tratam de relações homoafetivas entre três mulheres, dois homens e dois adolescentes.
PALAVRAS-CHAVE: Estudos de Gênero; Narrativas cinematográficas; *Flores raras*; *Hoje eu quero voltar sozinho*; *Praia do futuro*.

RESUMEN: El trabajo que sigue tratará de discutir cómo la producción cinematográfica nacional contemporánea está construyendo discusiones que tratan acerca de los Estudios de Género (*Gender Studies*), deshaciendo estereotipos cultural histórica y socialmente establecidos por siglos. Para ello, echaremos mano de las producciones fílmicas *Flores raras*, de Bruno Barreto, 2013; *Praia do futuro*, de Karim Aïnouz, 2014; *Hoje eu quero voltar sozinho*, de Daniel Ribeiro, 2014. Las tres producciones figuraron en el mercado cultural entre el 2013/2014, y la aproximación de las fechas nos hace pensar acerca de los constantes ataques a los homosexuales y otros sujetos que poseen un cuerpo disidente. Tal vez esas películas hayan surgido como una manera de "alfabetización", entre otros, acerca de cuerpos, violencia de género, derechos humanos. Para entender esas narraciones a partir de los Estudios de Género, utilizaremos, principalmente, las proposiciones de Judith Butler. Demostraremos, además, cómo los engendramientos o la práctica homosexual figuran en el interior de la sociedad y, por consiguiente, de la cultura por distintas perspectivas, pues tratan de relaciones homoafectivas entre tres mujeres, dos hombres y dos adolescentes.
PALABRAS-CLAVE: Estudios de Género; Narrativas cinematográficas; *Flores raras*; *Hoje eu quero voltar sozinho*; *Praia do futuro*.

Perdi-me do nome
Hoje podes chamar-me de tua
Dancei em palácios
Hoje danço na rua

Vesti-me de sonhos
Hoje visto as bermas da estrada
De que serve voltar
Quando se volta para o nada

ISSN:

Eu não sei se um Anjo me chama
Eu não sei dos mil homens na cama
E o céu não pode esperar
Eu não sei se a noite me leva
Eu não ouço o meu grito na treva
O fim quer me buscar

Sambei na avenida
No escuro fui porta-estandarte
Apagaram-se as luzes
É o futuro que parte

Escrevi o desejo
Corações que já esqueci
Com sedas matei
E com ferros morri
[...]
Trouxe pouco
Levo menos
A distância até o fundo é tão pequena
No fundo, é tão pequena
A queda

E o amor é tão longe
O amor é tão longe
O amor é tão longe
O amor é tão longe
(*Balada de Gisberta*, Pedro Abrunhosa)

INTRODUÇÃO

Há exatos dez anos, em 2006, uma transmulher brasileira, Gisberta, foi presa, mantida em cativeiro, torturada e assassinada na cidade do Porto, Portugal, por adolescentes entre 12 e 16 anos, que a agrediram com pedras, a queimaram com cigarros, a violaram, introduzindo paus em seu ânus, conforme disposto na autopsia. Transcorridos esses anos, todos os jovens que a assassinaram estão livres, na realidade, somente um foi condenado e ficou recluso apenas um ano e meio.

O juiz responsável pelo caso afirmou que o ocorrido fora brincadeira de mau gosto que escapou ao controle[43], demonstrando qual é o pensamento que quase todo o conjunto social tem acerca dos sujeitos que pertencem a uma orientação sexual mais vigiada (Bhabha, 1998), em outras palavras, sujeitos/corpos dissidentes. Gisberta possuía um corpo carregado de

[43] Essas informações acerca de Gisberta foram retiradas do blog Panteras Rosa, Movimento português de combate à lesbigaytransfobia: http://panterasrosa.blogspot.com.br/

ISSN:

dissidências: travesti, prostituta, imigrante ilegal, sem-teto, soropositiva – "uma cidadã" abjeta para quem as leis protetivas e humanitárias não são aplicadas efetivamente.

O caso da brasileira em questão ganhou repercussão na mídia devido à pressão exercida por movimentos sociais, entre eles o Panteras Rosa e foram criados em homenagem a ela um documentário, uma peça de teatro e a música de Pedro Abrunhosa, *Balda de Gisberta* (2007), difundida entre nós pela voz de Maria Bethânia, epígrafe que abre meu texto.

Por que trato de Gisberta neste trabalho? Primeiramente porque gostaria que ela nunca fosse esquecida, não se tornasse apenas um dado a mais nas estatísticas dessa tipologia criminal e que ficasse numa espécie de memória coletiva, indicando em forma de protesto que sujeitos como ela têm direito à vida e à dignidade. Ademais, para indicar que por trás de assassinatos lesbigaytransfóbicos[44] há uma sociedade alocada numa rígida ditadura heteronormativa, que endossa e consente a eliminação dos corpos dissidentes – aqueles que não podem circular democraticamente em todos os ambientes sociais –, vide o discurso do juiz português em relação ao assassinato da travesti.

O cinema, enquanto veículo de divulgação de saberes, pode, na contra mão da cultura compulsória heteronormativa, disseminar informações acerca dos LGBTQs, democratizar saberes sobre esses sujeitos, corpos (e seus usos). Quero pensar em algo como cinematografia didática, isto é, o cinema (tomo de empréstimo aqui o título do artigo de Teresa Lauretis) enquanto tecnologia de gênero para o desenvolvimento de práticas que visibilizem um público que, embora esteja lutando por direitos que antes pertenciam apenas aos heterossexuais, ainda, em muitas ocasiões, se encontra silenciado.

Nesse sentido meu texto está atravessado pelas concepções dos *Gender Studies* que tratarão de colocar um pouco de luz sobre as produções nacionais das quais lanço mão, que vieram a público entre os anos 2013-2014: *Hoje eu quero voltar sozinho* (direção de Daniel Ribeiro, 2014); *Flores Raras* (de Bruno Barreto, 2013); *Praia do futuro* (direção de Karim Aïnouz, 2014). Essas são algumas das produções fílmicas brasileiras mais recentes que detêm uma estética *queer*, isto é, que problematizam as práticas e vivências das personagens homossexuais; além destas, outras narrativas fílmicas com o tema em questão figuraram recentemente no cenário nacional; acredito que são uma resposta aos constantes ataques

[44] O termo incorpora lésbicas, bissexuais, gays e todos os sujeitos trans.

ISSN:

discriminatórios aos LGBTQs: assédio, violência física, simbólica e às vezes a eliminação do corpo.

A escolha dessas três produções fílmicas deu-se pelo fato de tratar de três perspectivas distintas sobre a homossexualidade. Os sujeitos-personagens que desejam/se inclinam (orientação) a um corpo igual ao seu são, em *Hoje eu quero voltar sozinho*, dois adolescentes, descobrindo-se gays e vivenciando uma série de conflitos internos, ademais, de enfrentarem a resistência social dos que estão próximos; em *Flores raras* duas mulheres mantêm um relacionamento amoroso e, logo, outro sujeito começa a fazer parte do relacionamento, originando daí um triângulo amoroso entre Lota, Mary e a poeta Elizabeth Bishop; em *Praia do futuro* fica evidente o posicionamento da personagem Donato (Wagner Moura) em não falar acerca de seu desejo e para "vivenciar" sua homossexualidade abandona tudo no Brasil em direção à Alemanha acompanhado de seu parceiro Konrad (Clemens Schick). O que me interessa, então, na escolha dos filmes é que os temas perpassam pela descoberta gay entre adolescentes, relacionamento entre homens adultos que preferem optar por não vivenciar socialmente tal prática, até a união entre três mulheres.

HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO

Hoje eu quero voltar sozinho, produção cinematográfica nacional de Daniel Ribeiro, 2014, estruturada a partir do curta-metragem *Eu não quero voltar sozinho*, do mesmo diretor, 2010, com o mesmo tema e personagens, inunda a tela com elementos delicados, poéticos, imagens sensíveis, metáforas inteligentes, para tratar sobre os sujeitos-personagens que pertencem a uma orientação sexual mais vigiada (termo bastante irônico proposto por Homi Bhabha, em seu *O local da cultura*, 1998, para designar os homossexuais. Irônico porque todos querem observar, vigiar, saber se alguém é ou não é...), atraindo e convidando o espectador para a temática que está perpassada pela perspectiva do olhar adolescente de Leonardo (Guilherme Lobo), Gabriel (Fabio Audi) e Giovana (Tess Amorim).

O que mais me chama a atenção na narrativa fílmica é o fato de Leonardo ser cego, nunca ter visto um corpo de uma mulher ou de um homem e, de repente, ao entrar em contato com um corpo (sexo) igual ao seu, apaixona-se imediatamente. Como é possível apaixonar-se ou se inclinar em direção a algo que se desconhece, nunca viu, apenas sugerido, imaginado?

ISSN:

Não existem respostas categóricas para o tema. Mas é possível pensar sobre o fator genético que perpassa a questão.

O cinema, nesse sentido, funciona de modo a representar essas personagens-sujeitos que também existem/circulam nas sociedades ao redor do mundo, demonstrando como elas são tratadas, violentadas, vitimadas, assediadas por não responder "adequadamente" as normas sociais da linearidade sexo-gênero-desejo (homem/mulher-masculino/feminina-orientação sexual) e isso se dá porque "A ordem pode ser negada, desviada. A sequência desliza, escapa. Ela é desafiada e subvertida" (LOURO, 2004, p. 81). Os adolescentes Leonardo e Gabriel desestabilizam essa linearidade, mais especificamente, com o desejo/orientação sexual, pois desejam um corpo semelhante.

A narrativa fílmica demonstra que essas personagens (também sujeitos inseridos em nosso contexto social) não são aberrações, ou anormais, podem viver uma vida vivível, circular democraticamente em todos os espaços sociais, público ou privado. O espectador, diante do filme, tem condições de criar para si outras subjetividades, instaurar em seu imaginário as vivências e as práticas do outro, sem deixar de ser ele: "Eu não vou perder esse 'eu' que sou; mais bem, quem quer que eu seja será transformada pelas minhas conexões com outras pessoas [...]" (BUTLER, 2016, p. 38). *Hoje eu quero voltar sozinho* põe o outro em contato com o meu "eu", indicando, entre outras coisas, que o uso que se faz dos corpos está no âmbito da subjetividade. As subjetividades do "eu" e do outro deveriam congregar os mesmos espaços e, num entendimento mais democrático, nenhuma poderia ser melhor ou pior, mas simplesmente distintas.

Ao longo da produção fílmica Leonardo convive com Giovana e Gabriel, e apaixona-se justamente por Gabriel. Por quê? Não sei dizer, mas quero refletir sobre a metáfora genial criada pelo diretor: a cegueira. O adolescente apaixona-se por uma voz, um borrão, um toque, uma construção imaginativa, um "espectro" masculino. Para o que ciência ainda não conseguiu dar uma resposta satisfatória, a arte, por não ter nenhuma responsabilidade com a realidade do mundo empírico, o faz sem grandes receios ao afirmar que Leonardo se apaixona por Gabriel e não por Giovana porque é uma resposta a sua orientação, inclinação, desejo, instinto. É como se Leonardo tivesse nascido gay e ao se aproximar de Gabriel simplesmente se entrega aos desejos que emanam do corpo e vivencia o que no mundo dos adolescentes pode ser entendido como amor romântico.

ISSN:

É a estética dos afetos que perpassa por toda a narrativa e esta é legitimada, entre outros, na sequência em que a roupa é o símbolo representativo da paixão. Leonardo veste a jaqueta de Gabriel, depois de cheirá-la, e se masturba, assenhorando-se, desta forma, de seu objeto do desejo, de seu próprio corpo, da latência de suas inclinações.

Há os que criticam o filme justamente por essa atmosfera ingênua, meiga, sem uma trama que exige grandes esforços para dar significação ao texto. Se as ações são empreendidas por adolescentes, a visão de mundo, a idiossincrasia, o imaginário também são indissociáveis à perspectiva de sujeitos dessa faixa etária. Assim, a temática do primeiro beijo, a descoberta do amor e dos desejos que o corpo reclama, as incertezas, as frustrações, endossam a perspectiva do olhar que percebe e narra a história ao espectador.

FLORES RARAS

Flores raras, talvez não com tanta raridade assim, narra nos anos 1960 a relação amorosa entre Lota (Glória Pires), a poeta Elizabeth Bishop (Miranda Otto) e Mary (Tracy Middendorf), um triângulo amoroso que subverte a linearidade sexo-gênero-desejo que menciono acima, e com a relação monogâmica, entendida por muitos como a correta ou a mais adequada para vivenciar afetos e constituir uma família, a dita tradicional.

Lota vive em uma chácara afastada da cidade, no interior do Rio, para fugir dos olhares mais atentos dos que poderiam ver com maus olhos a prática homossexual e a relação composta por três mulheres. Alijar-se de um determinado lugar para se livrar dos assédios e intempéries provocados pelo outro não seria uma vida vivível. Nesse sentido, as personagens de Bruno Barreto detêm "[...] uma maneira desrealizada de viver no mundo, uma forma de viver nas sombras, não enquanto um sujeito humano, mas um fantasma" (BUTLER, 2016, p. 28). O sujeito empírico representado por essas personagens "inexiste", pois está invisibilizado, silenciado, posto à margem.

> Minha perspectiva é de que a vida é certamente mais vivível quando não estamos confinadas, enquanto pessoas, a categorias que não funcionam para nós. A tarefa do feminismo, a tarefa da teoria e do ativismo *queer*, a tarefa e a teoria do ativismo trans, é seguramente a de fazer com que respirar seja mais fácil, com que andar pelas ruas seja mais fácil, com que encontrar com uma vida mais vivível seja mais fácil, obter reconhecimento quando necessitamos tê-lo, uma vida

ISSN:

> que possamos afirmar com prazer e alegria, mesmo em meio a dificuldades. (BUTLER, 2016, p. 24)

As proposições da filósofa Judith Butler são categóricas e me fazem refletir num sem números de sujeitos que ainda não tem uma vida digna/vivível, não pode por seu corpo a público sem sofrer assédios e outras injúrias. Também, convoca as mais diferentes instituições a que criem caminhos/estratégias para que esses sujeitos possam de fato ser reconhecidos e respeitados em suas diferenças.

Quero mencionar outra questão não menos importante que tem a ver com discursos de pseudo-aceitação. "Eu aceito desde que não me cantem." "Eles são aceitos, sim, desde que não constranjam/desrespeitem as pessoas com demonstrações públicas." No primeiro caso fica evidente que um hétero ser confundido com um gay é ofensivo, inapropriado, logo, o homossexual é considerado abjeto e outras coisas que o valham. O segundo exemplo é uma afirmação categórica de que a homossexualidade não é aceita ou bem vista, pois a prática homossexual não se dá apenas no âmbito doméstico ou às escondidas, mas está também na vida cotidiana, na esfera pública. Os gays "aceitos" são aqueles que não dão "pinta", que não são femininos demais, vestem-se e comportam-se como homem.

Outro dado interessante a ser tratado tem a ver com a vida pessoal de Lota (Maria Carlota de Macedo Soares), que foi completamente silenciada. Que informações antes do filme os cidadãos brasileiros tinham sobre essa mulher, reconhecida como arquiteta e paisagista, que trabalhou no projeto do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, então capital do Brasil? Por que foi relegada ao esquecimento? Não seria muito lembrar que Lota era mulher e homossexual, um corpo com pelo menos duas grandes dissidências, daí o silenciamento, o esquecimento, a invisibilidade do sujeito, aquele que desestabilizou as regras do desejo (orientação) que deveriam ser repetidas, conforme o paradigma social exigia.

No entanto, há um movimento contrário em relação a esses ditames sociais; um empoderamento crescente, ainda que silencioso, desses corpos ditos dissidentes; uma junção de forças entre os sujeitos da teoria, da militância, dos movimentos sociais, da academia, na tentativa de dar voz, criar espaços mais democráticos, tirar os corpos LGBTQs do silenciamento e dar-lhes um lugar de direito no âmbito social.

> [...] como essas vidas se tornam visíveis e audíveis em tais condições? Como podem os corpos serem reconhecidos quando eles não se

ISSN:

> encaixam na norma social do que os corpos deveriam ser? Que atos de agência são necessários para enfrentar as forças de exclusão e desrealização e também de violência? Como os corpos se reúnem juntos para significar sua existência, sua inteligibilidade e sua persistência? (BUTLER, 2016, p. 28-29)

Das muitas respostas que poderia inferir e do que já está disposto acima, quero pensar que o cinema, aqui, em especial a produção nacional, cria uma est(ética) *queer* que visibiliza, *dessilencializa*, nomeia, projeta, evidencia, esses corpos aos quais estou tratando. As narrativas fílmicas estão ancoradas nas práticas culturais de várias sociedades ao redor do mundo e pode ao mesmo tempo desestabilizar (dar a ver outras perspectivas) e subjetivar (dar a conhecer o outro) o espectador.

PRAIA DO FUTURO

Praia do futuro, de Karim Aïnouz, 2014, coprodução entre Brasil e Alemanha, representa a relação afetiva entre Konrad (Clemens Schick) e Donato (Wagner Moura); este trabalha como salva vida na praia cujo nome inspirou o título do filme e num acidente conhece aquele; imediatamente ambos iniciam um romance tão forte que o brasileiro abandona tudo no Brasil e vai para Alemanha "vivenciar" esse amor.

Há duas questões que devem ser consideradas em relação à ida de Donato para a Europa; a primeira tem a ver com o fato de o verbo "vivenciar" figurar entre aspas, pois ter que ocultar dos demais (familiares, amigos, sociedade em geral) a relação com alguém do mesmo sexo não significa vivenciá-la na íntegra, mas antes, ocultá-la, experienciá-la nas sombras, resguardando-a em forma de segredo; a segunda é que a personagem por quem Donato se apaixona mora na Alemanha e para que possam estar juntos, um dos dois deveria tomar a decisão de deixar tudo para trás e vivenciar o relacionamento. Desta forma, não podemos inferir se efetivamente a personagem brasileira deixa o país pelo amor que sente ou por sentir-se melhor estando longe de todos ou ainda se pelos dois motivos.

> Que pessoas humanas são elegíveis ao reconhecimento dentro da esfera da aparência e quais não são? E mais ainda, como nos referimos àquelas pessoas que não aparecem e tampouco podem aparecer como "sujeitos", a partir do discurso hegemônico? [...] Há normas sexuais e

ISSN:

> de gênero que condicionam o que e quem será "legível" e o que e quem não será [...]. (BUTLER, 2016, p. 35)

As preposições-perguntas de Butler me fazem pensar que há sujeitos/corpos que merecem circular democraticamente em todos os espaços sociais e outros não; estes por "não cumprirem os requisitos" exigidos socialmente na linearidade sexo-gênero-orientação tornam-se sujeitos abjetos tratados com desprezo e nojo por uma parcela da sociedade. Donato e Konrad não são legitimados socialmente, não são reconhecidos, não figuram como sujeitos autônomos, pois não estão no enquadramento hegemônico da "ordem" estabelecida. O que existe para ambos é um estigma, uma mancha, algo que não se encaixa, daí devem estar alijados, devendo ocultar e não demonstrar a relação que têm.

Quando da ocasião do lançamento do filme no Brasil, houve alguns eventos que penso serem sintomáticos em relação à maneira como a homossexualidade é tratada/vista ainda no país. Circularam algumas notícias, informando que durante as sessões alguns espectadores se evadiram das salas, protestaram e reclamaram, exigindo de volta o dinheiro do bilhete, ameaçaram agredir os funcionários do cinema. Ademais, uma enxurrada de comentários injuriosos, depreciativos, ofensivos foram postados em redes sociais em relação ao tema.

A forma como o público recepcionou o filme, um artefato artístico que narra histórias fictícias, demonstra o que essas mesmas pessoas pensam sobre os sujeitos que se "desviaram" das "normas" exigidas socialmente. O conflito gerado entre os espectadores pela temática do filme vai dirigido diretamente ao mundo empírico, mais especificamente aos corpos LGBTQs. Tenho a impressão de que Donato e Konrad saltaram do mundo social e se alocaram no interior de *Praia do futuro* (2014), indicando uma sociedade que se pauta pela heteronormatização e heteronormalização dos corpos. Dito de outro modo, é a ditadura da compulsão heteronormativa vigiando, delatando, punindo e às vezes eliminando os sujeitos que precedem "indevidamente" os usos do corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender o cinema como um suporte artístico que, se comparado a outras produções artísticas, circula mais democraticamente na sociedade, isto é, consegue alcançar um número significativo de espectadores, é estar de acordo de que pode trazer in(formações), para o bem

ISSN:

ou para o mal, a quem se dispõe a observá-lo. Quando digo para o bem ou para mal penso principalmente nos conteúdos dispostos no interior de cada narrativa fílmica.

Para o mal: uma determinada produção sobre relação de gênero, por exemplo, onde o homem é sempre o mais forte, o provedor, o que detém o conhecimento, o que toma todas as decisões sem a participação da mulher; esta, por sua vez, é representada como um sujeito inferiorizado, medíocre, "o sexo frágil", que não tem direito à voz, não pode opinar, está sempre na dependência do outro, o homem.

Existem tantos filmes em que a mulher aparece como uma figura frágil, dócil, passiva, sempre à espera de que o sujeito masculino a "salve" e a coloque em condições melhores, incorporado ao imaginário das pessoas e fazendo-as acreditar que essa construção é a mais adequada para as mulheres; nesse sentido, parece-me, então, que estamos sendo constantemente "alfabetizados" por estas produções que inferiorizam esse sujeito.

Por outro lado, há produções que tiram determinadas pessoas das sombras e as alocam à revelia ou não de muitos no interior da sociedade. Lota, Elizabeth Bishop, Mary – personagens-sujeitos de *Flores raras* – passam a "existir", circular de forma mais democrática; Leonardo e Gabriel, de *Hoje eu quero voltar sozinho*, são adolescentes "reais" que estão nas escolas, nos clubes e em tantos outros espaços sociais e, como qualquer outra pessoa, podem movimentar-se sem que sofram assédios, injúrias, violências; Donato e Konrad, de *Praia do futuro*, não precisam se ocultar em outro país-armário para vivenciar seus afetos e desejos.

De acordo com Fernanda Capibaribe Leite (2016), nas últimas três décadas um número considerável de suporte que trata dos corpos trans passou a figurar com mais frequência no âmbito dos constructos artísticos: cinema, teatro, música, material que circula nas redes digitais. Eu acrescentaria aqui, ademais dos corpos trans, todo um conjunto de minorias sexuais e de gênero passa a ganhar espaço e, por conseguinte, visibilidade nesses suportes abordados pela autora. "É necessário que um mundo sensível ecloda do silêncio e confronte o outro" (LEITE, 2016, p. 166), para, desta forma, fazer valer a política do dissenso, onde os contrários possam habitar o mesmo espaço e ter as mesmas garantias para uma vida efetivamente vivível.

Fernanda Capibaribe tem toda razão ao elencar esses suportes acima dispostos para a veiculação de outros saberes em relação à desestabilização da linearidade sexo-gênero-orientação. A música de Abrunhosa, o teatro e o documentário sobre Gisberta, por exemplo,

ISSN:

endossam as palavras da pesquisadora. O cinema de ficção também exerce essa função – subjetivar os espectadores em relação ao outro, o considerado dissidente, a minoria sexual e de gênero, além de ser um espaço altamente democrático que faz vozes silenciadas ao longo dos tempos ecoar nos mais diferentes espaços.

REFERÊNCIAS:

ABRUNHOSA, Pedro. "Balada de Gisberta". *Luz*: Lisboa. Universal Music, 2007. CD.

AÏNOUZ, Karim. *Praia do futuro.* Produção: Brasil/Alemanha – Coração da Selva, Detailfilm, California Filmes, 1h46, 2014.

BARRETO, Bruno. *Flores raras*. Produção: Brasil – Pandastorm Pictures, Outplay, L C Barreto Productions, Imagem Filmes, 1h44, 2013.

BHABHA, Homi. *Local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. "Corpos que ainda importam". In: *Dissidências sexuais e de gênero*. Bahia: EDUFBA, 2016.

LEITE, Fernanda Capibaribe. "Sujeitos em devir na filmografia de Cláudia Priscilla". In: *Dissidências sexuais e de gênero*. Bahia: EDUFBA, 2016.

LOURO, Guacira. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RIBEIRO, Daniel. *Hoje eu quero voltar sozinho*. Produção: Brasil – Vitrine Filmes, Pyramide International, Lacuna Filmes, 1h36, 2014.

ISSN:

A mediação do cinema no letramento literário

MACIEL, Gerson Luis (UNIOESTE)

RESUMO: O letramento literário só pode ser alcançado por meio da leitura de obras literárias. Cosson (2006, p. 120) menciona que ser um leitor letrado "é mais do que fruir um livro de ficção ou se deliciar com as palavras exatas da poesia. É também posicionar-se diante da obra literária". Esse trabalho foi desenvolvido em 2015 a partir da adaptação de livros para a produção de filmes. Os textos adaptados foram "Sonhos de Uma Noite de Verão" (William Shakespeare), "Incidente em Antares" (Érico Veríssimo) e o "Auto da Barca do Inferno" (Gil Vicente). Observando a relação das duas artes nesses três casos, foi possível considerar a mudança de estrutura de produção e leitura de uma para a outra arte, ressignificando o espaço, antes tão bem delimitado entre autor e leitores. Em função de haver essa interlocução entre duas artes, o leitor atual precisa de habilidades específicas, já que não percorre mais caminhos convencionais de leitura. Não se deve olhar o texto fílmico com o mesmo olhar que é dirigido ao que está no livro impresso.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Cinema; Adaptação literária.

ABSTRACT: Literary literacy can only be achieved by reading literary works. Cosson (2006: 120) mentions that being a literate reader "is more than enjoying a book of fiction or delighting in the exact words of poetry. It is also to position oneself before the literary work ". This work was developed in 2015 from the adaptation of books to the production of films. The adapted texts were "Dreams of a Night of Summer" (William Shakespeare), "Incident in Antares" (Érico Veríssimo) and "Auto de Barca do Inferno" (Gil Vicente). Observing the relation of the two arts in these three cases, it was possible to consider the change of structure of production and reading from one to the other art, resignifying the space, once so well delimited between author and readers. Because there is this interlocution between two arts, the current reader needs specific skills, since he does not travel more conventional ways of reading. One should not look at the filmic text with the same look that is directed at what is in the printed book.
KEYWORDS: Literature; Movie theater; Literary adaptation.

INTRODUÇÃO

O que é letramento literário? Conforme Cosson (2006), ser um leitor de literatura "é mais do que fruir um livro de ficção ou se deliciar com as palavras exatas da poesia. É também posicionar-se diante da obra literária". O letramento literário ocorre quando o leitor sente grande necessidade da leitura literária. Uma pessoa letrada em literatura lerá, mesmo sem obrigação ou mesmo fora da escola. Ela lerá por prazer e necessidade de estar em contato com o texto literário. O aluno que não desenvolver durante sua fase escolar o letramento literário, certamente abandonará os livros quando terminar a obrigatoriedade dessas

ISSN:

atividades. Em oposição a essa situação, o leitor letrado terá sua autonomia leitora plenamente desenvolvida e lerá com fruição.

Outra pergunta importante e que merece bastante reflexão, considerando que "os espaços e as mentes ocupam-se de outras atividades", Zanchet (1998), é possível viver sem livros? No filme Fahrenheit 451 (1966), de François Truffaut, num futuro imaginário, as pessoas vivem sob um sistema totalitário, em que os livros são proibidos, pois, de acordo com o Estado, livros transmitem e criam diferenças, geram desejos e frustrações nos seres humanos. Ler é incluir uma experiência que se junta à nossa, alargando os horizontes da nossa própria existência. O livro é vida autêntica, portal dos mundos fantásticos, único caminho que nos pode levar além dos limites estreitos do imediato. Também não é possível livros sem leitores. Leitores não nascem, formam-se. O letramento literário é fundamental no processo educativo, caso queiramos formar leitores que sejam capazes de experenciar toda força humanizadora da literatura e não apenas que aprendam a "ler melhor". Acreditamos que é na escola que se formam leitores, acima de tudo, leitores proficientes. Segundo Ângela Kleiman (2004, p. 30), o leitor proficiente é aquele que é capaz de perceber as marcas deixadas pelo autor para chegar à formulação de suas ideias e concepções. Já Harold Bloom (Revista *Veja*, 31 jan. 2001.) expõe que um dos primeiros motivos pelo qual devemos ler é que a sabedoria é o tipo mais precioso de conhecimento e ela só pode ser encontrada nos autores da literatura. Segundo ele, todo bom pensamento depende da memória e não é possível pensar sem lembrar e são os livros que preservam a nossa herança cultural.

Atrair alunos para a leitura, competindo com os diversos recursos promovidos pelo cinema, pela televisão e pela internet - historicamente nessa ordem durante o século passado e tudo junto no atual - não é uma tarefa fácil. Ao professor cabe criar estratégias de leitura e, assim, "fisgar" seus alunos para o mundo tradicional da leitura. Uma das "iscas" encontradas por nós foi associarmos a Literatura ao Cinema. A adaptação de obras literárias ou teatrais para o cinema sempre fez parte da produção cinematográfica e televisiva. Entretanto, durante a elaboração dessa atividade, destacamos aos alunos a realidade de que, ainda que guardem muitas semelhanças estruturais, uma peça de teatro, um romance e um roteiro de cinema são gêneros literários diferentes e que possuem linguagem, objetivos e formatos diferenciados. O trabalho de adaptação de obras literárias e teatrais para o cinema deve levar em conta essa

ISSN:

diferenciação, pois um filme possui uma dinâmica própria, que não deve ser confundida com a dinâmica de outros gêneros de linguagem artística.

Dificilmente um roteiro adaptado vai ser totalmente fiel à obra original, segundo Bazin (1991), o termo "adaptação" tem o sentido de transportar um gênero para outro, deixando claro que se devem fazer alterações ou ajustes, seja criando correspondências, seja promovendo as transformações necessárias para que o roteiro seja eficiente. Deve ser compreendido que um filme adaptado não é um romance filmado, tampouco é uma peça de teatro filmada, mas uma forma totalmente diferenciada, com características próprias de narrar a história a partir de uma referência externa.

Assim, percebemos que as mudanças pelas quais passam a humanidade trazem novas formas de arte e isso não extingue as formas antigas. "Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande voo formal. E enquanto o cinema surge, a literatura sente que a sua hora chegou. Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer" (TAVARES, 2006, p. 7)

Quando assistimos a um filme adaptado de uma peça de teatro ou de uma obra literária, ainda que se guardem semelhanças evidentes, é preciso compreender que não há sobreposição de um gênero a outro. Um roteiro adaptado deve sempre ser considerado um roteiro original, criado a partir de uma obra de referência, mas quase nunca totalmente fiel a essa obra.

Conforme (GANCHO, 2004 p. 30), um romance, por sua própria estrutura, é uma narrativa que envolve aspectos psicológicos, em que a ação acontece em um cenário imaginado, a partir de descrições detalhadas expostas no enredo pelos personagens, e que encontram seu sentido principal a partir da interpretação subjetiva do leitor. Uma narrativa cinematográfica está ligada a detalhes meticulosos, expostos a partir de imagens coladas, editadas e concatenadas em função da estrutura narrativa que o roteiro oferece. Num filme, todos os detalhes da ação e do desenvolvimento da narrativa estão ligados intimamente à qualidade e ao sentido adquirido pelas imagens na tela, montadas para favorecer a construção de sentidos e expressividade a partir dos recursos técnicos à disposição da equipe.

ISSN:

RELATO DA EXPERIÊNCIA

No ano de 2014, propusemos aos alunos de um nono ano do Ensino Fundamental de uma escola pública de Foz do Iguaçu, para que, a partir da leitura de quatro obras literárias, produzissem filmes baseados em seus enredos. Para isso foram selecionados quatro livros: *As Vantagens de Ser Invisível*, Stephen Chbosky (2007), *Incidente em Antares*, Érico Veríssimo, (1985), *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente (1983) e *Sonhos de Uma Noite de Verão* W. Shakespeare (2012). A escolha desses livros se deu em função de uma necessidade de aprendizagem, mas também porque despertam o desejo de ler, pois conforme Leffa (1996), o leitor precisa possuir, além das competências fundamentais para o ato de leitura, a intenção de ler. Essa posição também é defendida pelos PCN (1998, p. 71): "Tomando como ponto de partida as obras apreciadas pelo aluno, a escola deve construir pontes entre textos de entretenimento e textos mais complexos estabelecendo as conexões necessárias para ascender a outras formas culturais".

Para colocar em prática nossa atividade, primeiramente todos leram *As Vantagens de Ser Invivível* (2007). Foram feitas reflexões e atividades sobre o livro. Após isso, a turma assistiu ao filme baseado no livro. Discutiram-se as adaptações feitas e os efeitos de sentido do vídeo em relação ao livro. A etapa seguinte foi a divisão da sala em três grupos. Cada grupo ficou com uma obra literária. Os alunos tiveram um bimestre para fazer a leitura da obra. No segundo bimestre começaram a escrever o roteiro e elaborar uma planilha de custos em relação ao cenário, ao figurino e à edição do filme. Concluída essa etapa, no terceiro bimestre foram em busca de patrocínio no comércio local e começaram as gravações. No quarto bimestre houve a finalização dos trabalhos e o evento da premiação para os três filmes. O evento, denominado "Noite do Oscar", ocorreu no Cine Boulevard e contou com a presença de professores, familiares e convidados.

Destacamos ainda que, no primeiro bimestre, toda a turma leu o livro *As Vantagens de Ser Invisível* (2007) do roteirista Stephen Chbosky. Após isso, eles assistiram ao filme. Assim eles puderam compreender que as adaptações para o cinema procuraram manter apenas a essência da obra original, muitas vezes atendo-se apenas a aspectos ou a personagens específicos ─ fazendo referências a dados e a informações contemporâneas como parte da ambientação das obras filmadas. Houve, nessa atividade, "[...] dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em

ISSN:

princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura." (XAVIER, 2003, p. 61) Essas mudanças ocorreram em graduações diferentes, como veremos a seguir.

Em *Incidente em Antares* (1985) e em *Auto da Barca do Inferno*, (1983) houve uma aproximação maior entre o livro e o roteiro. Um dos patrocinadores do filme da obra de Érico Veríssimo, Funerária Bom Jesus, cedeu os caixões. A ressurreição dos mortos gravada no cemitério e o acerto de contas na praça foram os pontos altos e provocaram muita euforia nos alunos.

Em *Auto da Barca do Inferno* (1983) o figurino, o barco, o barqueiro, o lago e o juízo final foram os destaques.

Sonhos de uma Noite de Verão (2012) sofreu uma "contemporaneização", para utilizar um termo mais forte que "atualização". Os seres mitológicos e fantásticos da Grécia antiga são transpostos para a urbanidade da região das Três Fronteiras: Foz do Iguaçu, Puerto Iguazu e Cidade Del Leste constituem o espaço onde Hérmia e Lisandro, impedidos por Egeu de se casarem, decidem viver, após fugirem. Nesse lugar, envolvem-se com contrabandistas e traficantes de drogas.

Ao transformar um texto literário em filme, existem pontos a serem observados. Destacamos que até mesmo a mais simples ação realizada pela personagem requer que o aluno ─ ora fazendo papel de roteirista ou cineasta ─ responda a uma série de perguntas para poder transformar a imagem mental sugerida pelo livro em imagem real. Algumas dessas questões puderam ser respondidas por meio de uma leitura atenta das obras literárias, mas nem todas as respostas estavam explicitadas no texto e ao alcance dos alunos. Eles tiveram que compreender que os filmes adaptados não foram inferiores aos livros, embora alguns passassem por certa frustração ao verem os filmes originados dos livros não corresponderem fielmente à obra original. O importante é que eles entenderam que o espectador/leitor tem, de um lado, uma imagem do livro que ele mesmo criou através da leitura e, do outro, a imagem criada pelo roteirista, sendo imagens que acabam por entrar em conflito. Durante a elaboração do trabalho, eles tiveram a consciência de que estavam criando uma nova realidade dentro de outra linguagem, mantendo apenas, da obra original, o "espírito".

ISSN:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa forma, em decorrência dos filmes adaptados, pudemos observar as várias interpretações ocorridas a partir da mesma "matéria-prima", ou seja, um filme pode-se basear na narrativa extraída de um romance, ou o relato de um drama, e tramá-lo de outra forma, mudando a interpretação das experiências expressas. O cineasta, o roteirista e o romancista têm em comum a escolha do ponto de vista da narração e, apesar de os recursos usados serem diferentes de um meio artístico para outro, isso possibilita uma identificação ou um afastamento entre as narrativas e o filme. Os três grupos ficaram muito motivados com essa atividade ao ponto de quererem uma continuidade de leituras e adaptações de obras literárias.

Assim, com nosso trabalho depreendemos que o ambiente educacional não pode ignorar ou menosprezar as tecnologias que permeiam o cotidiano do docente, ao contrário deve promover a inserção delas na realidade social dos estudantes como recurso motivador à aprendizagem. As obras literárias adaptadas ao cinema podem assumir a silhueta de revitalização do ensino, no entanto caberá ao professor a interpretação das mensagens nelas contidas para que o aluno possa fazer suas próprias conclusões e construir seu repertório literário

O caráter humanístico do letramento literário pode ser potencializado ao se recorrer aos métodos reconhecidamente íntimos dos alunos como o cinema, um recurso capaz de levantar discussões, informar e construir sistemas morais com a devida condução de um orientador preparado para tal. As obras fílmicas estimulam enquanto ferramenta didática e isso deve ser reconhecido como fator de contribuições sociais e culturais, que aliado ao preparo prévio dos professores traz novas possibilidades ao ambiente educacional ao desenvolver o senso crítico e livre pensamento para todos os envolvidos

REFERÊNCIAS:

BAZIN, A. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: _____. *O cinema*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BLOOM, Harold. Leio, logo existo. *Veja*. Entrevista. 31 de janeiro de 2001, p. 11- 15.

BRASIL, Ministério da Educação. *Parâmetros curriculares nacionais*: Terceiro e quarto ciclo do ensino fundamental: língua portuguesa. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CHBOSKY, Stephen. *As vantagens de ser invisível*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

COSSON, Rildo. *Letramento literário*: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2006.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2004

LEFFA, V. J. *Aspectos da leitura*: uma perspectiva psicolinguística. Porto Alegre: Sagra. DC Luzzato, 1996.

KLEIMAN, Angela. *Leitura*: ensino e pesquisa. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

TAVARES, Mirian. Cinema e literatura: desencontros formais. *Intermídias*. Cidade, n. 5-6, ano 2, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2012.

VERÍSSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 45. ed. São Paulo: Globo, 1995.

VICENTE, Gil. Auto da barca do inferno. In: SPINA, Segismundo (org.). *Obras do teatro vicentino*. 4. ed. São Paulo: DIFEL, 1983.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema:* antologia. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.

ZANCHET, Maria Beatriz. Literatura e Subjetividade: a mediação do professor. In: *Jornada de Estudos Linguísticos e Literários*. Marechal Cândido Rondon, PR: Gráfica Escala, 1998.

ISSN:

Leituras ficcionais do passado: entre a tradição e o desconstrutivismo – o romance histórico contemporâneo de mediação

FLECK, Gilmei Francisco (Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE)

RESUMO: As releituras críticas da história pela ficção marcaram fortemente o período do *boom* com produções desconstrucionistas voltadas à revisão do discurso hegemônico que construiu heróis entre os colonizadores e silenciou milhares de vozes de colonizados. Essas produções podem ser amalgamadas em duas categorias: os novos romances históricos latino-americanos e as metaficções historiográficas. Contudo, os estudos realizados tendo como corpus essas modalidades híbridas demonstram a complexidade de suas escritas que requerem um leitor altamente especializado para realizar o necessário processo de construção dos sentidos decorrentes da leitura. Na década de 80 do século XX começa a surgir uma série de romances históricos críticos que apresentam dificuldades de classificá-los segundo as teorias sobre os novos romances históricos ou as metaficções historiográficas. Essas obras abandonam as superestruturas multiperspectivistas, as sobreposições temporais anacrônicas, os desconstrucionismo altamente paródicos e carnavalizados das modalidades anteriores. Elas adotam uma linearidade narrativa singela, com algumas analepses ou prolepses e um discurso crítico sobre o passado que privilegia uma linguagem simples, próxima do cotidiano do leitor atual. Ao contrário das escritas desconstrucionistas antecedentes, essas narrativas não se fixam em grandes heróis da história e suas ações: são os romances históricos contemporâneos de mediação.
PALAVRAS-CHAVE: Escritas híbridas; Romance histórico contemporâneo de mediação; Novo romance histórico latino-americano, metaficção historiográfica; *pós-boom*.

RESUMEN: Las relecturas críticas de la historia por la ficción marcaron fuertemente el periodo del *boom* con producciones deconstructivistas dirigidas a la revisión del discurso hegemónico que construyó héroes entre los colonizadores y silenció millares de voces de colonizados. Esas producciones pueden ser amalgamadas en dos categorías: las nuevas novelas históricas latinoamericanas y las metaficciones historiográficas. Sin embargo, los estudios realizados teniendo como corpus esas modalidades híbridas demuestran la complejidad de sus escrituras que requieren un lector altamente especializado para realizar el necesario proceso de construcción de los sentidos decurrentes de la lectura. En la década del 80 del siglo XX comienza a surgir una serie de novelas históricas críticas que presentan dificultades de clasificarlas según las teorías sobre las nuevas novelas históricas o las metaficciones historiográficas. Esas obras abandonan las superestructuras multiperspectivistas, las superposiciones temporales anacrónicas, los deconstruccionismos altamente paródicos y carnavalizados de las modalidades anteriores. Ellas adoptan una linealidad narrativa sencilla, con algunas analepsis o prolepsis y un discurso crítico sobre el pasado que privilegia un lenguaje simple, próximo de la cotidianeidad del lector actual. Al contrario de las escrituras deconstructivistas antecedentes, esas narrativas no se fijan en grandes héroes de la historia y sus acciones: son las novelas históricas contemporáneas de mediación.

ISSN:

PALABRAS CLAVE: Escrituras híbridas; Novela histórica contemporánea de mediación; Nueva novela histórica latino-americana; metaficción historiográfica; *pós-boom*.

O conhecimento da história, dos eventos que deram origem a um povo, adquirido sob uma visão não unilateral, independentemente da área de saber que o transmita, revela o passado do homem sob uma perspectiva mais ampla. O que lhe possibilita uma compreensão abrangente do seu presente. Esta conscientização faz com que ele possa se posicionar diante da realidade e, assim, melhor compreender os fatos históricos e suas influências na formação da sociedade em que vive, o que é uma das grandes contribuições da literatura e um de seus papéis mais significativos.

O sujeito latino-americano, na busca de suas identidades, tem no romance histórico uma de suas fontes mais genuínas e complexas. Em sua constituição em si já híbrida, esta forma narrativa apresenta o "real" que se mescla com o imaginário, produzindo uma nova visão, entre tantas outras, da sociedade na qual estamos inseridos. Esta visão muitas vezes revela aquilo que poderia ter sido, até aquilo que é, na esperança de transformar o que ainda será. Trata-se de um complexo diálogo de imagens anacrônicas que se sobrepõem, gerando novas de antigas e antigas de novas. Esse processo de renovação constitui-se na própria dinâmica da reflexão humana, que se dá tanto no campo científico como no campo artístico. A evolução e o desenvolvimento são, pois, frutos desta dinâmica.

Estas mudanças ou evoluções requereram, de historiadores e romancistas, novas técnicas e meios de aproximar-se dos fatos e das personagens do passado. Estas técnicas foram se desenvolvendo ao longo de vários anos, em ambos os campos de saber, proporcionando-nos os novos tons com os quais chegam à contemporaneidade feitos e heróis antes tão sacralizados. O processo nem sempre é equilibrado, harmonioso e amistoso, mas não se pode negar que os resultados têm servido, além de enriquecer o teor artístico das obras, para auxiliar no surgimento de uma consciência crítica e para contribuir na formação das identidades latino-americanas.

Entre as mudanças mais significativas no âmbito do romance histórico, apontadas por Aínsa (1991), reorganizadas e sintetizadas por Menton (1993), estudadas e comentadas por Fernández Prieto (1998), destacamos aqui o fato de que o "histórico" deixou de ser pano de fundo, ambiente apenas como era comum nas produções clássicas de Walter Scott, e vem se tornando o cerne mesmo dos romances históricos desde as últimas décadas do século XX.

ISSN:

A visão romântica de mundo, do modelo de romance histórico de Scott, cedeu lugar a um profundo questionamento e busca de identidade no fato histórico em si, que, sob a ótica do romancista, é reconstruído ficcionalmente. Alexis Márquez Rodríguez (1991, p. 47) advoga esta reconstrução ficcional como direito conquistado pelo romancista de reinterpretar os fatos, os acontecimentos e os personagens históricos, independentemente dos julgamentos anteriormente a eles atribuídos pelos assim chamados historiadores oficiais.

Daí a existência de duas vertentes bem distintas deste gênero do romance. Como aponta Fernández Prieto (2002, p. 150), uma das vertentes é aquela que mantém em suas características os traços básicos e essenciais do modelo genérico tradicional, apesar de agregar a ele uma série de mudanças; a outra é a que altera radicalmente esses traços, pois, conforme Larios (1997, p. 135), "[...] *de esta manera descreyendo en la forma literaria de la vieja novela, atributada por el costumbrismo y el realismo, se descree también en la legitimación del metarrelato llamado historia*." Assim, de acordo com Fernández Prieto (2003, p. 150-163),

> […] *las novelas históricas que continúan el trayecto iniciado por Scott mantienen el respecto a los datos de las versiones historiográficas en que se basan, la verosimilitud en la configuración de la diégesis, y la intención de enseñar historia al lector. Pero aportan interesantes innovaciones formales y temáticas que las separan del modelo clásico y que se concretan en la subjetivación de la historia y en la disolución de las fronteras temporales entre el pasado de la historia y el presente de la enunciación*.[...]. *La nueva novela histórica propone, en cambio, un modelo genérico en abierta confrontación con los pilares básicos de la tradición* [...].

Dentre as categorias de romance histórico de caráter laudatório encontramos as modalidades do romance clássico scottiano e a modalidade tradicional que dele derivou ainda no romantismo e entre as reescritas híbridas críticas temos o novo romance histórico latino-americano, a metaficção historiográfica e o romance histórico contemporâneo de mediação. Esta última categoria será discutida com mais propriedade na sequência deste texto.

As modalidades das releituras críticas da história pela ficção marcaram fortemente o período do boom da literatura latino-americana com produções desconstrucionistas voltadas à revisão do discurso hegemônico que construiu herói entre os colonizadores e silenciou milhares de vozes de colonizados. A modalidade do novo romance histórico latino-americano,

ISSN:

inaugurado por Carpentier, com *El reino de este mundo*, em 1949 ganhou adeptos em praticamente todos os países latino-americanos. No contexto pós-colonialista, os outrora subjugados invadiram o território da ficção com obras híbridas que desmistificaram e humanizaram os heróis consagrados da historiografia hegemônica produzida sob as perspectivas do colonizador europeu. Temáticas como o descobrimento, conquista e colonização da América estiveram entre os privilegiados assuntos dessas releituras críticas da história pela ficção e colocaram a produção híbrida de história e ficção latino-americana entre as mais prestigiosas. São dessa época obras como as cubanas *El harpa y la som*bra (1979), de Carpentier, *El mar de las lentejas* (1979), de Benítez Rojo; as argentinas *Daimón* (1978) e *Los perros de paraíso* (1983), de Abel Posse; a mexicana *Cristóbal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes e tantas outras releituras do passado que trouxeram novas perspectivas da história de nosso continente.

Tais escritas foram ancoradas, principalmente, em recursos escriturais como a paródia, a carnavalização, a polifonia, a dialogia, a heteroglossia, o multiperspectivismo, a autorreferencialidade e as anacronias exacerbadas, entre outros vinculados ao experimentalismo linguístico e formal que caracterizou toda a escrita romanesca latino-americana dessa época. Essas produções podem ser amalgamadas em duas modalidades específicas de escritas híbridas: os novos romances históricos latino-americanos – cujas bases teóricas foram lançadas por Fernando Aínsa (1988-1991) e Seymour Menton (1993) – e as metaficções historiográficas, termo proposto por Linda Hutcheon, em 1991, para aquelas produções romanescas em que a autorreferencialidade se faz destaque entre as estratégias empregadas à produção literária.

Altamente críticos, tais romances alcançaram também a fase do pós-boom, como *Vigilia del Almirante* (1992), do paraguaio Augusto Roas Bastos, *Desmundo* (1996), da brasileira Ana Miranda, *Inés del alma mía* (2006), da chilena Isabel Allende e *Meu querido Canibal* (2000), do brasileiro Antonio Torres. Em parte, ainda são produzidos, na atualidade, obras com esse intuito desconstrucionista e com forte apelo à metanarração. Entendemos por metanarração, de acordo com os registros de Fernández Prieto (2003, p. 159), os procedimentos adotados pelo narrador de um romance com o objetivo de evidenciar os mecanismos de caráter ficcional que sustentam sua própria narração, seus artifícios, estratégias e procedimentos que são revelados ao leitor. A metanarração tem como objetivo principal manter o leitor consciente de que está diante de um mundo de construção discursiva,

ISSN:

que está lendo uma obra literária, impedindo-lhe, assim, de evadir-se para um espaço ilusório que o leve a crer na ficção como se esta pudesse constituir-se em um mundo real. No passado, especialmente nos romances históricos românticos, tal característica aparecia apenas como um intento de reforçar os aspectos de verossimilhança, fato que, na atualidade, adquiriu novas perspectivas.

Como aponta Niall Binns (1996, p. 161), a moderna metaficção não é mais uma volta nostálgica a um passado idealizado pelo romantismo nem sequer uma negação do passado ou sua recuperação em nome, unicamente, de um novo futuro. Esta volta ao passado pela metaficção historiográfica contemporânea é, na verdade uma espécie de "presentificação" problemática e um intenso diálogo com este passado registrado pela história, que nos foi sempre apresentado sob o signo da "verdade". Assim, como aponta Linda Hutcheon (1991), não podemos conhecer realmente os eventos do passado, pois o que chega até nós são os fatos registrados por alguém através do uso da linguagem, ou seja, um discurso. Sob esta nova perspectiva, na qual se concebem os discursos histórico e ficcional como "construções de realidade" apoiadas nas fórmulas que regulam a narração, segundo registra Fernández Prieto (1998, p.148), acabam-se diluindo as fronteiras impostas pela historiografia tradicional entre o real e o fictício. Tal fato possibilita que ambas as leituras, a de caráter histórico e científico, bem como a de caráter ficcional e artístico, possam ser vistas, segundo Leenhardt e Pesavento (1998), como interpretações de um mesmo passado. Um ponto de vista que é também compartilhado por Linda Hutcheon (1991), que destaca o papel fundamental da verossimilhança para ambas as áreas, já que

> [...] as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estruturas e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Essa confluência entre a literatura e a história exposta nos romances híbridos críticos como são os novos romances históricos e as metaficções historiográficas nos permite revisitar o passado de nosso continente com possibilidades de olharmos para ele não somente pela

ISSN:

perspectiva do descobridor ou do dominador, mas também pensar, imaginar e refletir sobre a existência de outras vias pelas quais esses fatos poderiam ser transmitidos.

Contudo, os estudos realizados tendo como corpus essas modalidades híbridas demonstram a complexidade de suas escritas que requerem um leitor altamente especializado para realizar o necessário processo de construção dos sentidos decorrentes da leitura. Tais romances altamente desconstrucionistas – o novo romance histórico e a metaficção historiográfica – assentam-se na premissa da revisitação a grandes eventos e personagens históricos bem conhecidos para, entre outros propósitos, revelar diferentes perspectivas sobre o passado e o caráter dos heróis mitificados pela historiografia, como ocorre na maioria dos novos romances históricos latino-americanos e, por outro lado, revelar que tanto a história como a ficção são produtos de linguagem, discursos produzidos sob ideologias específicas e condicionamentos sócio históricos determinados, como é típico das metaficções historiográficas.

Contudo, já na década de 80 do século XX começa a surgir uma série de romances históricos críticos que apresentam dificuldades aos estudiosos que buscam classificá-los segundo as teorias que definem os paradigmas dos novos romances históricos ou as metaficções historiográficas. Inseridas no contexto do pós-boom, essas obras abandonam as superestruturas multiperspectivistas, as sobreposições temporais anacrônicas, os desconstrucionismo altamente paródicos e carnavalizados das modalidades desconstrucionistas anteriores. Os grandes eventos e heróis sacralizados cedem lugar a visões expostos por personagens secundárias, omitidas ou minimizadas nos registros históricos referentes aos fatos passados.

As narrativas híbridas mais atuais adotam uma linearidade narrativa singela, com algumas analepses ou prolepses e um discurso crítico sobre o passado que privilegia uma linguagem simples, próxima do cotidiano do leitor atual. Nelas a construção da verossimilhança, em boa parte abandonada pelas escritas precedentes que davam mais ênfase ao fato de revelar que tanto história como literatura são construções discursivas, volta a ser essencial. Ao contrário das escritas desconstrucionistas antecedentes, essas narrativas não se fixam em grandes heróis da história e suas ações, mas na atuação muitas vezes decisiva de personagens periféricas que não encontraram consagração no discurso historiográfico por serem subalternos, marginalizados, representantes de classes minoritárias e desprestigiadas.

ISSN:

O romance histórico contemporâneo de mediação compõe-se, portanto, de aspectos oriundos das tipologias da expressão narrativa mista de ficção e história que o antecederam. Por um lado, embora se diferencie dos romances históricos tradicionais, especialmente quanto ao teor discursivo, vale-se de alguns de seus elementos estruturais. Por outro lado, aproxima-se, em certos aspectos discursivos, às tendências do novo romance histórico hispano-americano e da metaficção historiográfica, pela criticidade de seu olhar sobre o passado; contudo, abandona o experimentalismo linguístico e estrutural que caracteriza as escritas do boom para voltar-se a uma configuração menos complexa em termos de estrutura e de linguagem.

Os romances históricos contemporâneos de mediação, ao optarem por uma linearidade narrativa mais fixa, assim como pelas outras características que apontamos, tornam a leitura do texto menos complexa, sem, contudo, deixar de requisitar a participação ativa do leitor, pois este precisa estabelecer as relações entre os textos que o procederam e dar-se conta da proposta crítica que subjaz à produção. Ao fazer uso mais moderado da "sinfonia bakhtiniana" – mencionada por Menton (1993, p. 46) como integrante dos novos romances históricos latino-americanos –, a compreensão do discurso, nestas obras, é mais acessível a um leitor menos experiente e especializado.

Tais produções são o resultado do cruzamento que ocorreu entre as tipologias mais tradicionais do romance histórico, acrescentando-lhes a criticidade de uma leitura desmistificadora do passado, com os modelos experimentalistas e altamente elaborados que compõem o conjunto dos novos romances históricos hispano-americanos e, mais recentemente ainda, das metaficções historiográficas. O romance histórico contemporâneo de mediação é, pois, produto da própria releitura contemporânea que o romance histórico faz de sua trajetória, num intenso processo de auto renovação que faz do romance histórico a expressão mais apreciada do gênero romanesco ainda em nossos dias.

Os romances históricos contemporâneos de mediação são produções voltadas a um público leitor mais amplo e menos especializado em questões teóricas. Tal tendência, surgida em meio ao pleno vigor dos romances históricos altamente experimentalistas da literatura latino-americana, por volta da década de 1980, apresenta especificidades tais como:

1- Uma releitura crítica verossímil do passado.

A recriação ficcional de um evento empreendida pelo romance histórico contemporâneo de mediação constitui-se em uma releitura crítica do passado, diferentemente

ISSN:

das narrativas tradicionais que ainda seguem, em boa parte, os parâmetros dos cânones europeus: engrandecer heróis e ensinar história ao leitor. A nova tendência mantém, contudo, o intento da construção da verossimilhança, em grande medida abandonada pelas narrativas do novo romance histórico hispano-americano e metaficção historiográfica, para conferir um tom de autenticidade aos eventos históricos renarrativizados no romance a partir de perspectivas periféricas, ancoradas em narradores-personagens secundários ou esquecidos pelo discurso historiográfico.

2- Uma narrativa linear do evento histórico recriado.

A leitura ficcional do passado busca seguir a linearidade cronológica dos eventos na diegese, fixando-se neles para assegurar o avanço da narrativa. Contudo não se deixa de manipular o tempo da narrativa, promovendo retrospectivas ou avanços nesta pelo emprego de analepses e prolepses. Tal manipulação temporal não se configura, contudo, em anacronias exageradas ou sobreposições de diferentes tempos históricos ou narrativos na tessitura do romance, como é típico nas modalidades do novo romance histórico hispano-americano ou das metaficções historiográficas.

3- Foco narrativo periférico e centralizado

O foco narrativo dos romances históricos contemporâneos de mediação comparte dos propósitos da nova história de evidenciar perspectivas "vistas de baixo": privilegia visões a partir das margens, sem centrar-se nos grandes personagens da história como o fazem muitos novos romances históricos e metaficções historiográficas. Embora o discurso se faça polifônico e dialógico, normalmente, a voz enunciadora do discurso é fixada pelo foco único, manifestando-se em nível intradiegético e voz homo ou autodiegética, subjetivando o material histórico incluído na diegese. Isso ocorre com vários dos romances produzidos no século XXI. Estes romances diferem das narrativas multiperspectivistas, comuns dos novos romances históricos e metaficções, que abordam um mesmo passado sob diferentes pontos de vista com intuitos de promover a desmitificação de grandes heróis.

4- Emprego de uma linguagem amena e fluída

O romance histórico contemporâneo de mediação prima pelo emprego de uma linguagem amena e fluida, em oposição ao barroquismo e ao experimentalismo linguístico dos novos romances históricos e de muitas metaficções historiográficas e das discussões teóricas muitas vezes incluídas nessas modalidades. As frases são, geralmente, curtas e elaboradas de preferência em ordem direta, e com um vocabulário mais voltado ao domínio comum que ao

ISSN:

erudito. Estas obras, porém, dão especial atenção ao processo narrativo e, em vários casos, modernizam a linguagem dos tempos passados para aproximá-la daquela empregada pelos seus leitores, em outros casos se valem dela para criar verossimilhança na narrativa. No primeiro caso, vê-se um uso bastante discreto da heteroglossia, dos neologismos e dos arcaísmos comuns no experimentalismo.

5- Emprego de estratégias escriturais bakhtinianas

A elaboração do romance histórico contemporâneo de mediação aproveita-se, também, de recursos escriturais bakhtinianos como a dialogia, a polifonia, as intertextualidades, além, é claro, da paródia. Tais procedimentos são igualmente essenciais na constituição dos novos romances históricos e das metaficções historiográficas, sendo preferencialmente utilizados pelo romance histórico contemporâneo de mediação em detrimento de outros recursos escriturais que são mais fortemente desconstrucionistas, como é o caso da carnavalização, da ironia, do multiperspectivismo e das anacronias exacerbadas. Esses últimos recursos são amplamente empregadas por romancistas na produção das modalidades mais desconstruccionistas.

6- Presença de recursos metaficcionais

A utilização de recursos metanarrativos, ou comentários do narrador sobre o processo de produção da obra, dá-se nessa modalidade sem que estes se constituam no sentido global do texto – como ocorre nas metaficções historiográficas plenas ou não, nas quais estes determinam, inclusive, sua estrutura. Nessa modalidade o emprego de recursos metanarrativos faz-se para revelar ao leitor alguns dos processos de seleção, manipulação e ordenação da narrativa. Isso pode ocorrer por meio da presença de um diálogo entre a voz enunciadora do discurso e seu narratário ou por sutis enunciados do narrador. A função do emprego destes procedimentos objetiva, na maioria das vezes, localizar o leitor no espaço e no tempo da narrativa, quando esta se vale de anacronias ou decide utilizar recursos como as elipses e as omissões, além de conscientizar o leitor de que ele está diante de uma construção discursiva.

Estas produções aproveitam-se daquilo que, na década de 80 do século passado, dava seus primeiros sinais: a conciliação entre ambas as tendências contemporâneas de produção de obras híbridas de ficção e história, ou seja, a união de certos traços marcantes das produções romanescas históricas de cunho mais tradicional com várias das características do novo romance histórico e da metaficção historiográfica. Surge, desse entrecruzamento, a nova tendência, caracterizada, principalmente, pela volta da linearidade, pelo uso de um a

ISSN:

linguagem acessível, e por apresentar visões periféricas dos eventos do passado. No final da década de 1990 e na entrada do novo milênio, essa nova tendência representa, de fato, a mais recorrente do romance histórico, com uma vasta produção em muitos países americanos e fora do continente.

Nos dias atuais, percebe-se, por um lado, a forte presença da metaficção, que deixa de ser uma característica a mais, ou seja, um dos recursos utilizados nas obras consideradas novos romances históricos, e se torna o centro mesmo de toda a produção de romances inovadores, originando, assim, o que consideramos metaficções historiográficas plenas. Por outro lado, há essa vasta gama de produções atuais que tendem a estabelecer a fusão entre as modalidades mais tradicionais e as características experimentalistas do novo romance histórico e das metaficções historiográficas, dando origem a uma nova categoria de romances históricos contemporâneos, que classificamos como romances históricos contemporâneos de mediação. Esta nova categoria é, da mesma forma como as demais, um meio crítico da ficção revisitar o passado.

REFERÊNCIAS:

AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. In. *Plural*. 240, p. 82-85. México, 1991.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BINNS, N. La novela histórica hispanoamericana en el debate postmoderno. In: ROMERA CASTILLO, J. et al (Eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor, 1996.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. *Historia y novela*: poética de la novela histórica. 2. ed. Barañáin: EUNSA, 2003.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LARIOS, M. A. Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia. In: KOHUT, K. (Ed.). *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Franfurt; Madrid: Vervuert, 1997.

LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

ISSN:

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ISSN:

A configuração da personagem feminina em *Stand by me*, de Mário Bortolotto

RUIZ, Gracy Kely Nonato (UFMS-Três Lagoas)
ENEDINO, Wagner Corsino (UFMS-Três Lagoas)

RESUMO: Rompendo com valores tradicionais e abrindo espaço para novos estilos e estética, a contemporaneidade possibilitou novas formas de representação da realidade. Diante disso, esta pesquisa tem como propósito a análise de *Stand by me* (2010), do escritor paranaense Mário Bortolotto. O conto escolhido, inspirado na música homônima, narra uma situação cotidiana de personagens que se encontram em condição de marginalidade, suscitando a reflexão acerca da relação entre os gêneros feminino e masculino, conforme estabelece os estudos de Brandão (2004); ancorando-se, contudo, nas considerações de Schollhammer (2011) no que se refere à literatura marginal. Para tanto, observadas as especificidades do conto como construto narrativo, à luz dos conceitos de Bosi (2015) e Piglia (2004), a análise dar-se-á com base na segunda história, oculta, que emerge do texto, ou seja, a partir da interpretação que o conto permite sobre aquilo que não está exposto aos olhos do leitor. Nesse segmento, o trabalho está pautado nas contribuições de Enedino (2009) sobre o conceito de marginalidade e nos pressupostos teóricos de Lins (1990) no que se refere ao conceito de violência. Com efeito, a representação da personagem feminina, na busca de compreender a configuração do papel da mulher na sociedade, ganha destaque na diegése de Bortolotto, uma vez que, no centro de seus textos, estão acometidos indivíduos que se relativizam e se homologam entre si, gerando instabilidade e guerrilha ideológica.
PALAVRAS-CHAVE: Conto; personagem feminina; marginalidade; violência.

ABSTRACT: Breaking with traditional values and opening space for new styles and aesthetics, contemporaneity enabled new forms of representation of reality. In view of this, this research has as it's purpose the analysis of *Stand by me* (2010), by the writer Mário Bortolotto. The chosen tale, inspired by the homonymous music, narrates a daily situation of characters that are in a marginal condition, provoking the reflection about the relation between the feminine and masculine genders, according to the studies of Brandão (2004); Anchoring, however, in the considerations of Schollhammer (2011) regarding marginal literature. In order to do so, observing the specificities of the story as a narrative construct, in the light of the concepts of Bosi (2015) and Piglia (2004), the analysis will be based on the second hidden story that emerges from the text, From the interpretation that the tale allows about what is not exposed to the eyes of the reader. In this segment, the work is based on the contributions of Enedino (2009) on the concept of marginality and on the theoretical assumptions of Lins (1990) regarding the concept of violence. In fact, the representation of the female character, in the search to understand the configuration of the role of women in society, is highlighted in the diegon of Bortolotto, since, at the center of their texts, are affected individuals who are relativized and homologated, generating instability and ideological war.
KEYWORDS: Tale; female character; marginality; violence.

ISSN:

INTRODUÇÃO

A visão profícua da arte é um dos meios pelo qual a humanidade recorre, ao longo de sua história, para tentar descrever e compreender o mundo e para mostrar novas realidades vislumbradas. Na contemporaneidade, a (re)criação da realidade e da própria natureza humana ganham uma nova dinâmica caracterizada pela grande velocidade nas transformações no campo tecnológico que refletem na economia, política, cultura e especialmente nas relações sociais. Assim, a literatura contemporânea apresenta abordagens diferenciadas para temas como violência, sexualidade, marginalidade e fragmentação dos sujeitos.

Karl Schollhammer (2011) sugere que essa nova literatura pode ser encarada como um "novo realismo". O autor apresenta à discussão a literatura marginal, que para ele está representada por novos autores, como Fernando Bonassi, Marçal Aquino e Marcelino Freire, cuja prosa é direta, pungente, sem floreios, de temas compulsivos, dos quais extraem a máxima força. Segundo o autor, "O que encontramos nesses novos autores é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais e periféricos. " (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 53).

Nesse contexto de produção entre diversidade cultural e diferença cultural, o autor contemporâneo Mário Bortolotto ecoa sua voz sobre os dejetos, sobre os escombros de uma sociedade agonizante. Tal situação e condição a que são acometidas suas *personas* marginais, dão clara visão que o mundo retratado pelas suas histórias é o *locus* cultural da miserabilidade humana. Em outras palavras, no fundo, a força actancial existente nas produções do artista é apenas um meio (processo) para se alcançar o poder (produto) sobre a vontade do Outro. O autor faz uso do conto como um espaço de representação social de múltiplas vozes marginais. Em sua poética, essa forma de narrativa breve, representa um complexo jogo de poder social, associado à memória são componentes do processo de criação artística de Bortolotto e faz que o distanciamento entre o produtor e obra seja efetivamente diminuído.

A sociedade ocidental e, especialmente, a sociedade latino-americana, tem atravessado, em grande parte de seus países, sucessivas crises de ordem generalizada, que têm afetado não apenas a ordem econômica dos membros que a constituem, mas também outros níveis do cotidiano. Um desses efeitos consiste na discriminação das mulheres, fazendo que a questão do gênero se constitua como um significativo obstáculo ao processo de democratização da sociedade, uma vez que exclui, discrimina e limita a participação do sexo

ISSN:

feminino em várias esferas sociais. Não obstante, esse fato emerge, atualmente, como uma nova categoria de análise para as ciências humanas e sociais e, por conseguinte, é alvo de diversas discussões e estudos no universo linguístico (particularmente em Análise do Discurso) e literário (com destaque no campo transdisciplinar dos Estudos Culturais). Essa nova perspectiva de caráter analítico é tratada pela literatura mundial como "a questão do gênero".

Com efeito, as relações de gênero estão intimamente ligadas às culturas de cada sociedade, cujas expectativas determinam regras de conduta e comportamento, acarretando na constituição de identidade do sujeito com base na diferenciação biológica entre os sexos. Embora tema profícuo, a questão da identidade não será foco da reflexão proposta nesse trabalho, que pretende enfatizar a relação estabelecida entre os gêneros no convívio social.

Na perspectiva de Piglia (2004, p. 94), "O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta." Deste modo, a narrativa curta se estabelece em lugar privilegiado na literatura contemporânea, pois traz em sua temática situações reais vividas pelo homem. Embora se caracterize pela brevidade, apresenta densidade suficiente para alcançar o efeito de verossimilhança, a identificação do leitor. Acentuam-se nesse tipo de narrativa curta espaços concentrados, tempo cronológico e um número reduzido de personagens, carregados de significações, que sintetizam uma realidade social, ideológica, cultural ou econômica.

Aproximando-se da análise de Alfredo Bosi (2015) em *O conto brasileiro contemporâneo*, que observa a força de uma prosa que advém do recorte "cru" das situações cotidianas da vida urbana, apontando autores como Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, que "mergulham" no universo marginal, o conto de Mário Bortolotto permite refletir sobre esse espaço ficcional, seus habitantes e as condições em que se encontram.

Diante disso, *Stand by me*, conto de autoria de Mario Bortolotto, escritor paranaense, é o ponto de partida para as discussões propostas. O conto foi escolhido entre 22 textos reunidos no livro *DJ: canções para tocar no inferno*, publicado pela Editora Barcarolla, no ano de 2010, pelo considerável índice de condições de marginalidade no espaço diegético, nos esparsos trabalhos científicos no compêndio acadêmico e, sobretudo, no modo de configuração da personagem feminina realizado pelo autor Mário Bortolotto.

ISSN:

STAND BY ME: NO CAOS, UMA CANÇÃO

Dos 22 textos inseridos no livro *DJ: canções para tocar no inferno*, em 21 deles são recorrentes os critérios estabelecidos, tendo *Stand by me* se destacado pela configuração da personagem feminina, que na perspectiva de gênero é notoriamente inferiorizada. O texto conta um fato cotidiano entre três amigos que dividem o mesmo espaço e a mesma ideologia. É narrada por uma das personagens, que ao adentrar sua residência se depara com uma mulher em estado desolador, acuada num canto da sala por ter sido estuprada. No entanto, ignorada a condição da mulher, as demais personagens seguem suas elucubrações regadas a cerveja. Os amigos deixam o recinto e o texto se encerra causando no leitor a dúvida se a mulher se resigna ou liberta-se de tal condição por meio da morte. A recorrente ameaça dos algozes em sacramentar a violência sexual sob a personagem feminina, desencadeia contundente violência verbal, psicológica e física no conto, não permitindo ao leitor qualquer possibilidade de zona de conforto textual.

Podemos refletir a obra de Mário Bortolotto como uma espécie de Naturalismo tardio em terras contemporâneas. Considerando toda a experiência do autor no tocante ao gênero dramático, o conto *Stand by me* se aproximaria da chamada "quarta parede"; seria o "buraco da fechadura" por onde o espectador, distante da ação, assistiria ao espetáculo. Com efeito, todas as devastadoras ações inscritas no cenário de *Stand by me* são "jogadas" ao leitor, como uma espécie de "tapa na cara" da sociedade, causando a náusea catártica pela crua violência das *personas*. Embora a discussão proposta seja a configuração da personagem feminina no conto de Bortolotto, e, consequentemente uma tentativa de compreender o feminino no universo ficcional do autor, faz-se necessário conhecer os demais aspectos do texto.

O tempo é cronológico e o espaço, fechado, reflete uma atmosfera opressiva, com sinais de deterioração, que pode ser apreendida pela referência ao eletrodoméstico defeituoso, à sujeira e ao odor. O espaço, no conto *Stand by me*, é uma zona de tensão ininterrupta, marcada por uma atmosfera abissal a que são acometidas as personagens. Gaston Bachelard (1996) tece considerações sobre como o espaço físico pode afigurar-se na mente humana. Uma de suas considerações sobre o espaço fechado e reduzido é a de que nele pode-se representar um canto de acolhimento, onde digerimos nosso dia. No conto *Stand by me,* de Mário Bortolotto, por exemplo, o apartamento onde se materializa a violência sexual não acolhe, porém oprime. Trata-se inevitavelmente do *topos* da violência e o simulacro da

ISSN:

fragilidade interior dos protagonistas. Não há espaço para compaixão, nem qualquer tipo de entendimento. Tal deterioração se estende às personagens: "Ela soluçava espasmodicamente e estava usando penas uma camiseta em trapos. Cachos de cabelo ondulados cobriam seu rosto. Ela não conseguia se mexer." (BORTOLOTTO, 2010, p. 11).

A narrativa é construída em primeira pessoa, em forma de discurso direto. Diálogos que se aproximam do texto dramático pela dinamicidade, homologando a essência do autor, que teve reconhecimento da crítica por suas peças teatrais. Em relação às personagens, como é característico do gênero, apresenta número reduzido: Lincoln, Renato, o narrador-protagonista (sem nome), e a mulher (sem nome).

A análise proposta parte, especialmente, da personagem feminina e sua relação com as outras, e demais elementos que configuram a narrativa. Tendo em vista que é dessa relação que podemos apreender o significado das *personas* e, consequentemente, da totalidade da obra. O que nos remete às palavras de Antonio Candido (1972), o qual afirma que embora a personagem pareça a mais atuante no romance, não haveria romance sem a relação deste gênero com esta instância da narrativa, com o enredo e com as ideias. Assim, a personagem "só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim das contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance." (CANDIDO, 1972, p. 55).

Sob esse prisma, Anatol Rosenfeld (1972), em *Literatura e personagem*, elenca três características que permitem a classificação de uma obra literária; dentre elas o problema epistemológico, referente à personagem, que para o autor é o principal responsável pela ficcionalidade do texto: "Como indicadora mais manifesta da ficção é por isso bem mais marcante a função da personagem na literatura narrativa [...]". (ROSENFELD, 1972, p. 23). Por meio da personagem que se cristaliza o imaginário, uma vez que se trata de uma esquematização do autor, que em seu processo de criação configura-o de acordo com o contexto em que está inserido.

Nessa perspectiva em relação à ficcionalidade da obra, cuja essência reside na personagem, um ser fictício, que possibilita a impressão de verdade e estabelece uma relação entre o ser vivo (leitor) e o ser fictício (ficção), pode-se inferir que o destino das personagens femininas do escritor Mário Bortolotto está essencialmente ligado ao espaço em que habitam; causando, no leitor, um efeito de sentido permeado de "verdade".

ISSN:

DO CAOS AO CONTO: DO CONTO AO CAOS

O conto se inicia com a cena de uma mulher que fora violentada sexualmente, a qual está acuada, num canto da casa, sem ação. Considerado o ato de violência a qual foi exposta, e o fato de ainda permanecer no mesmo lugar, sem reação, poderia equivaler, metaforicamente, a uma parcela da sociedade em condição de marginalidade, que oprimida pelas consequências do capitalismo, vê-se refém do sistema.

Nesse sentido, torna-se fundamental a reflexão acerca do universo marginal no intuito de compreender seus aspectos e a constituição de seu mecanismo de efeito de sentido no universo ficcional. Para tanto, recorremos aos pressupostos de Enedino (2009), que em pesquisa relacionada, apresenta a origem da palavra "marginalidade". Para o pesquisador, a palavra

> [...] foi introduzida na História como referência a determinados problemas de urbanização que surgiram logo após a Segunda Guerra Mundial, como consequência do estabelecimento de polos populacionais na periferia urbana das principais cidades latino-americanas. [...] Naquele período, o problema não estava, exatamente, no espetáculo proporcionado pela miséria dos novos povoamentos, porém a população que neles habitava estava disposta a se tornar, de fato, um problema. Durante muito tempo, aqueles povoamentos multiplicaram-se de maneira veloz e foram rodeando o perímetro urbano tradicional (ENEDINO, 2009, p. 46).

Embora os estudos sobre marginalidade, conforme aponta Enedino (2009), comumente referem-se a questões de moradia e camadas sociais, ressalte-se aqui para uma definição anterior a essa, cunhada por Antônio Quijano (1978), em pesquisa relacionada aos Estudos Sociais da década de 1960. O autor esclarece que em consequência da não adaptação do sujeito em contato com diferentes culturas, com as quais não se identifica plenamente, o coloca na condição de "um indivíduo que pertence a uma zona cultural marginal e que, por isso, desenvolve um tipo de personalidade que inclui elementos culturais conflitivos e se sente afetado por essa dificuldade de integrar-se de maneira coerente, em termos de participação social." (QUIJANO, 1978, p. 16).

Trazendo para nossa análise, essa definição de sujeito marginal nos leva a refletir que as personagens de Bortolotto identificam-se com essas condições; porém, não necessariamente pelo choque entre culturas, mas pela inadaptação à cultura na qual estão

ISSN:

inseridas. Sujeitos que se colocam fora do senso comum, não seguindo regras e padrões impostos pela sociedade. Esse estado de inadaptação está diretamente ligado ao capitalismo, que movido pela cultura do dinheiro, cada vez mais resulta numa sociedade fragmentada em camadas mais ou menos privilegiadas, consequentemente, constituídas por seres fragmentados.

Fundamental para essa interpretação é a referência aos aviões simbolizando a modernidade e o capitalismo, o poder exercido pelo dinheiro, pois, em contrapartida tem-se que as personagens vivem num local onde os frequentes barulhos das aeronaves os incomodam, suscitando a ideia de que se encontram em um bairro desfavorecido da cidade: "Um avião riscou o céu. Eles passam de cinco em cinco minutos, às vezes, menos " (BORTOLOTTO, 2010, p. 14). Ainda nesse segmento, encontra-se a imagem do avião como símbolo da dicotomia liberdade/aprisionamento: "Um avião ensurdecedor sublinhou os últimos versos da canção" (BORTOLOTTO, 2010, p. 16).

Um dos motes do indivíduo marginalizado é a inadaptação. Por não se submeter ao sistema, não se integrar na sociedade, não se adaptar a ela, seja no âmbito econômico, cultural, moral, ou em ambos, coloca-se numa condição de vulnerabilidade, de degradação e de luta pela sobrevivência. Diante deste cenário de terra arrasada, o indivíduo, no espaço diegético de Bortolotto, figura-se imerso num universo paralelo, no qual não há parâmetros que norteiem a convivência em sociedade (valores morais, leis, nem a própria afetividade humana), estabelecendo-se em meio à violência.

As manifestações de violência dentro da literatura de Mário Bortolotto revelam ao leitor diferentes visões em relação ao convívio social; é por meio de suas personagens que o autor procura chamar a atenção para a situação dos chamados "marginais", com o intuito de ouvir a voz que ecoa de um lugar desconhecido, para então torná-la pública e compor um universo extraído de suas memórias. Dessa forma, os heróis (ou anti-heróis) que povoam a poética do autor se revestem de crueldade, como percebemos em *Stand by me*, em relação ao ato de violência sexual cometido por uma das personagens.

A violência, no âmbito dos estudos literários, também não escapou de transformações ocasionadas pela contemporaneidade. A marginalidade como condição social é um dos fatores que desencadeia a violência no texto, pois o lugar ocupado pelo sujeito e a sua forma de enfrentar o mundo o condicionam a agir de acordo com o seu instinto de sobrevivência. Em *Violência e Literatura*, Ronaldo Lins (1990) evidencia o deslocamento da

ISSN:

violência para o espaço urbano, em consequência da massificação proporcionada pelas novas tecnologias de comunicação, questionando sobre o papel da arte nesse novo cenário de onde surge o "homem violento", segundo o autor:

> A humanidade tem sido, ao longo dos tempos, uma velha amiga da violência. O que particulariza agora, entretanto, é o deslocamento que esta última sofreu dos movimentos da história para o espaço diário do cenário urbano. Faz parte das características do homem a incapacidade de viver qualquer espécie de pressão sem qualquer forma de reação. No que o mundo oferece a única alternativa de um universo anônimo dilacerado pelo conflito entre o eu e o outro, o choque entre o interior e o exterior, imagina-se, não se limita às esferas da introspecção; transborda, agride e contamina tudo. (LINS, 1990, p. 51)

Com efeito, Mário Bortolotto traz para o centro das discussões, por meio de suas vivências experimentadas, o comportamento, o modo, as características da linguagem e, especialmente, o grande desafio de viver à margem da sociedade. Dito isso, destaque-se a condição da mulher em sua obra, que aparece sempre travestida de uma imagem de inferioridade, numa relação de dominância pelo sexo oposto.

As personagens femininas de Bortolotto são sempre narradas do ponto de vista das masculinas, situando-as "à margem da margem" nesse contexto social; assumindo a condição de seres mercáveis/descartáveis e, repetidamente, associadas à sexualidade. Essas características configuram essas *personas*, cuja trajetória percorrida pela maioria evidencia a relação de poder instaurada entre os gêneros, estabelecendo-se um modelo de configuração da personagem feminina na ficção de Bortolotto.

A personagem de gênero feminino de *Stand by me* é violentada sexualmente. É descrita pelo narrador por meio de adjetivos depreciativos como "puta louca" e "vadia"; além disso, não apresenta nome (portanto sem representatividade de ordem identitária) e seu discurso é constantemente silenciado/reprimido. Restando-lhe como opção cantar, talvez como única forma de resignação diante do caos.

A CONFIGURAÇÃO FEMININA EM QUESTÃO

A sexualidade é determinante nas relações de gênero. No conto *Stand by me*, o estupro sinaliza para a representação de poder exercida pelo homem, por meio da violação do

ISSN:

corpo e do espaço femininos, em face da demonstração de força e autoridade, num espaço em que a violência parece ocupar lugar de privilégio.

Para Ronaldo Lins (1990), a associação entre sexualidade e violência pode estar ligada à ideia de libertação, denúncia, insatisfação social. Esta última relaciona-se com as hipóteses levantadas até aqui, de que o autor busca representar o universo marginal. Lins ressalta, ainda, que na literatura a sexualidade se fez presente como forma de transgressão, em autores como Marquês de Sade e Jean Genet:

> A sexualidade de Sade, de Genet ou de Henry Miller é justamente um instrumento de rebelião que ultrapassa qualquer nível de contenção, seja científico ou administrativo. É, com efeito, uma sexualidade que aponta para um estado de opressão e denúncia. (LINS, 1990, p. 65)

Do preconceito à realidade, do imaginário às atitudes e comportamentos, é constituída esta suposta inferioridade da mulher para justificar sua dominação; um discurso que já se encontrava em Aristóteles, em *Política* (Livro I, 1254): "O homem, por natureza, é superior; a mulher, inferior; o primeiro governa, o outro é governado. Este princípio se estende para toda a humanidade [...]". Este fato é representado no imaginário social e, com base nessa representação, atribui-se o predicado "forte" ao papel masculino (encarnado pelos personagens masculinos) e "fraco" ao feminino (representado pela personagem “sem nome”) no contexto do espaço diegético do conto *Stand by me.* Pode-se inferir, nesse sentido, que a narrativa é constituída como meio de aproximar o leitor de uma realidade oculta dos arredores da vida urbana. Um mundo onde resta à mulher desempenhar um papel secundário, meramente sexual, sem nenhum protagonismo; assumindo a imagem historicamente construída em relação ao gênero feminino: de ser inferior. Isso explica o fato de a personagem sequer receber a atribuição de um nome.

Dessa forma, o ato de violência, naquele ambiente, é visto como um “alimento” que faz parte do “cardápio” dos personagens, e, por extensão, não recebem nenhuma contestação, uma vez que este traço masculino é considerado trivial.

Tais constatações nos remetem aos estudos de Michelle Perrot (2007) acerca da trajetória da mulher e a visão masculina sobre o gênero feminino, contribuindo para as discussões sobre as diferenças de gênero e suas implicações na sociedade. A historiadora

ISSN:

francesa nos apresenta no livro intitulado *Minha história das mulheres*, como, ao longo do tempo, foi representado o gênero feminino:

> Primeiramente sobre a representação do sexo feminino. De Aristóteles a Freud, o sexo feminino é visto como uma carência, um defeito, uma fraqueza da natureza, Para Aristóteles, a mulher é um homem mal-acabado, um ser incompleto, uma forma malcozida. Freud faz da "inveja do pênis" o núcleo obsedante da sexualidade feminina. A mulher é um ser em concavidade, esburacado, marcado para a possessão, para a passividade. Por sua anatomia. Mas também por sua biologia. Seus humores — a água, o sangue (o sangue impuro), o leite — não têm o mesmo poder criador que o esperma, elas são apenas nutrizes. Na geração, a mulher não é mais que um receptáculo, um vaso do qual se pode apenas esperar que seja calmo e quente. (PERROT, 2007, p. 63)

Essas considerações identificam-se com a(s) personagem(s) de Bortolotto que, em seus textos, constitui a mulher rebaixada ao inglório e ao infortúnio. Não é por acaso, que em maioria, suas personagens são prostitutas, confirmando o caráter utilitário de suas personagens. Segundo Perrot (2007), a prostituição já foi considerada como condenação às mulheres impuras, cuja impureza advinha de violência sexual.

Para a análise proposta é salutar observar de que lugar esse texto se engendra e os saberes que dele emerge. Somadas às características autorais já mencionadas e, considerando que o texto sempre fala de seu autor, seguimos tal análise ancorada nas reflexões de Ruth Silviano Brandão (2004), que se pauta nas teorias psicanalíticas para discutir a representação da mulher enquanto escrita masculina. Embora sustentado por tais teorias, seus estudos não se caracterizam como psicanalítico, tendo em vista sua matéria: a ficção literária.

A autora afirma que é na ficção literária que o desejo inconsciente aflora, por caminhos e descaminhos metafóricos, lacunas, rasuras, significados provisórios e sentidos breves. Ou seja, a matéria aqui é o próprio imaginário, onde, de acordo com Brandão, as imagens pavoneiam e,

> Aí também onde o palco ficcional é metáfora do palco psíquico, com seus espaços, com seu jogo de luz e sombras, com seu obscuro chefe de maquinaria: o *autor*, este que se traveste de forma a confundir o lugar de onde fala e de onde constrói e comanda seus fantasmas. Este mesmo que desloca sua voz em seus personagens, modulando-a, segundo seu desejo de verdade ou segunda a verdade de seu desejo. (BRANDÃO, 2004, p. 16)

ISSN:

A autora refere-se, ainda, ao autor e suas personagens como o ventríloquo e seu boneco, de forma que a figura feminina é a fina voz retirada de um registro masculino.

Assim, podemos sugerir que se funda no texto bortollotiano, o qual causa uma certa repulsa ao leitor (uma espécie de "tapa na cara" daquele que se depara com sua contística), transportando para a realidade, um despertar para a reflexão da condição da mulher na sociedade contemporânea, que embora tenha reconhecidos seus direitos de cidadania, ainda é alvo de discriminação e violência, evidenciando a guerrilha ideológica, cristalizada ao longo dos tempos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mario Bortolotto nos apresenta, por meio de sua narrativa, uma realidade vivida por aqueles que estão submersos a uma camada oculta da sociedade, representada especialmente pela violência. A marginalidade é fator desencadeante da violência experimentada por suas personagens, em especial, a feminina, que é constantemente hostilizada pelo homem, que detém sobre ela certo poder, exercendo-o por meio da violação de seu corpo.

A discussão levantada nesse artigo propôs uma reflexão acerca desse universo marginal e do estado de inadaptação de sujeitos em sociedade, que não se adequam às normas e padrões estabelecidos. A constituição da personagem feminina é o ponto de partida para a reflexão acerca das diferenças de gênero; contribuindo, assim, para uma compreensão do projeto estético de Mário Bortolotto.

O autor, reconhecido por sua dramaturgia, reporta para sua narrativa a mesma preocupação em representar suas críticas sociais e culturais, constituindo material profícuo para novas análises. Destaca-se que esta é tão somente uma das leituras possíveis da ficção. Fica aqui o embrião para o tratamento de questões que, por fugirem ao escopo da proposta, não foram aprofundadas. O livro *DJ: canções para tocar no inferno* (2010), em que se encontra o conto *Stand by me*, de Mário Bortolotto, continua à espera de leitores que o retomem como manifestação ou representação da sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. *Política*. Coleção: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ISSN:

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BORTOLOTTO, Mario. *DJ:* canções para tocar no inferno. São Paulo: Barcarolla, 2010.

BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo.* São Paulo: Cultrix, 2015.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A mulher escrita. In: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita.* Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, p. 11-96.

CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto*: literatura e marginalidade em Plínio Marcos. Campo Grande: Editora UFMS, 2009.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87-94.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre o conceito de Marginalidade Social. In: PEREIRA, Luiz. (Org.). *Populações "marginais"*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 11-72.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ISSN:

As (in)variantes do discurso feminino em *Exortação aos Crocodilos*, de António Lobo Antunes

VALIM, Graziele (PUC-SP)

RESUMO: Este estudo, que assume como *corpus* o romance *Exortação aos Crocodilos* (1999), de António Lobo Antunes, tem como principal objetivo analisar as quatro vozes narrativas femininas que compõem a obra. Almeja-se demonstrar que, ainda que aparentemente assumam o papel de protagonistas e tenham voz, em uma narrativa de nítidos contornos polifônicos, tais narradoras-personagens acabam por assumir uma "voz única", voz esta submissa ao discurso do dominador, o que se reflete nas "ações" e falas dessas mulheres. Destarte, intenciona-se demonstrar como no primeiro romance que Lobo Antunes confere voz às personagens-narradoras, o que se configura não são diferentes perspectivas do feminino, mas uma voz uníssona, uma (in)variante do discurso feminino.
PALAVRAS- CHAVE: António Lobo Antunes; vozes femininas; discurso invariante.

ABSTRACT: This study, which assumes as corpus the novel *Exortação aos Crocodilos* (1999), Antonio Lobo Antunes, has as main objective to analyze the four female narrative voices that make up the work. It aims to demonstrate that, although they apparently assume the protagonist role and have a voice in a narrative of polyphonic contours, such narrators-characters end up taking a "single voice", a voice that is submissive to the dominant discourse, which is reflected in the "actions" and words of these women. Thus, it intends to demonstrate how in the first novel that Lobo Antunes gives voice to the characters-narrators, there are no different perspectives of women, but a unic voice, one (in) variant of the female speech.
KEYWORDS: António Lobo Antunes; female voices, invariant discourse

ANTÓNIO LOBO ANTUNES: UM OURIVES DO SILÊNCIO

O renomado escritor António Lobo Antunes, dono de uma vasta produção literária – mais de trinta e quatro livros publicados até o momento, incluindo romances e crônicas –, tem mostrado, a cada publicação, atributos de um trabalho profícuo, inovador e profundamente silencioso. Dizemos silencioso pois, ao lermos Lobo Antunes, estamos a ler nossos sentimentos e os do mundo, sensações nunca coesas, mas sim intrigantes que tendem a nos abduzir, cada vez mais fundo, para a "treva fatal, indispensável ao renascimento e à renovação do espírito" (ARNAUT, 2009, p. 85), tal como ele afirma em uma de suas crônicas intitulada *Receita para me lerem.*

ISSN:

O autor de nosso objeto de estudo tem como principal foco, transformar a arte do romance (BLANCO, 2002, p. 125). E mesmo sabendo que sua escrita é carregada de metáforas, antíteses, paradoxos, sinestesias, anseia chegar às pessoas através de seus livros materializando, apreendendo, por meio da palavra, sentimentos, memórias, silêncios e imagens que visam apreender a realidade por meio dos sentidos. Em *Exortação aos Crocodilos*, obra que teve sua primeira publicação em 1999, podemos presenciar a materialização do silêncio, rememorações de sentimentos, "uma análise poética das relações entre poder e memória, entre vozes conflitantes que no poder vivenciaram e por ele foram devastadas" (D'ANGELO, 2014, p. 63-64).

A narrativa em questão é totalmente labiríntica, com muitas zonas textuais opacas que tendem a acender a profundidade do pensamento verbal, visando o absoluto interior da alma. Toda a trama é narrada por meio de pontos de vista de quatro mulheres apresentadas em trinta e dois capítulos e sempre na mesma ordem: Mimi, Fátima, Celina e Simone. Tencionamos elucidar as (in)variantes do discurso das narradoras, pensando nas protagonistas enquanto vozes e em como o discurso do dominador se reflete nas "ações" e falas dessas mulheres.

"DESDE QUE ME TORNEI MULHER, QUANDO É QUE FOI BOM VIVER?" – (IN)VARIANTES DO DISCURSO FEMININO

Comumente nos estudos literários, devemos tomar o cuidado de não levarmos em conta o que o autor diz de sua própria obra, pois como ficcionista, ele é por si só um "fingidor" como já nos dizia Fernando Pessoa a respeito do poeta. Em todo caso, quando ouvimos e/ou lemos as entrevistas de Lobo Antunes, tal como um detetive investiga circunstâncias e pessoas a fim de desvendar um mistério, nos mostramos atentos a qualquer pista que este célebre poeta-prosador nos lança. Isto, na tentativa de formularmos estratégias e conseguirmos ler, nas entrelinhas de suas narrativas e no cerne de suas personagens, a inquietude do mundo, suas mazelas, ternuras, guerras, aflições, silêncios, estilhaços de vidas e sentimentos captados pelas instâncias das palavras que tendem a visar o não dito, a simplicidade, que ele mesmo afirma buscar, mas que nunca consegue atingir por completo.

Foi em uma de suas entrevistas que captamos algo que nos intriga em relação à sua obra *Exortação aos Crocodilos* (2001). Esta, considerada parte do quarto ciclo, denominado

ISSN:

pelo próprio autor como Ciclo do Poder (ARNAUT, 2008, p. 214-215), nos faz olhar atentamente para além dos temas frequentemente tratados como o da guerra colonial da África, a Revolução de 1974, os movimentos comunistas, a ditadura salazarista, a direita reacionária etc. Mesmo o citado livro mencionando os dois últimos temas, sugerimos que ambos vêm elencar, ser o pano de fundo, para mostrar além de uma possível submissão ao regime salazarista, o silenciamento e a resignação das quatro mulheres narradoras-personagens da obra:

> − Nunca tinha dado voz às mulheres. Por que se decidiu a fazê-lo?
> − Pensei que utilizar as mulheres como personagens me dava oportunidades que como homem não tinha. Em contrapartida, como mulher podia exprimir uma riqueza de emoções muito mais ampla. [...] creio que os homens não amam, ou amam-se a si mesmos através das mulheres. [...]
> − Essas mulheres são vítimas, obviamente, mas também carrascos.
> − Não pretendia que aparecessem assim.
> Elas são os sujeitos muito pacientes de uma história cruel, mas não actuam. São como esponjas que vão absorvendo o mal porque o mal as rodeia, mas não são protagonistas. A sua existência é muito humana mas, finalmente, as possibilidades que têm de actuar são nulas. (BLANCO, 2002, p. 131-132, grifos do autor)

Nessa obra, focalizamos nosso olhar para as funções que essas quatro enunciadoras, Mimi, Fátima, Celina e Simone, cada uma à sua maneira, desempenham na estrutura narrativa. Observamos atentamente quem fala, no cruzamento polifônico que o autor nos apresenta, a quem pertence a voz, de quem é o olhar que evidencia os eventos e como conseguimos caracterizar essas mulheres a partir do ambiente físico e psicológico que ocupam durante seus próprios relatos. Dessa forma, seguindo pela ordem de narração, temos a primeira personagem Mimi, esposa do mandante dos bombistas e surda. Em seus relatos, conhecemos um pouco da história de sua família pobre, a forma como sua avó, chamada por ela de Mamãe Alicia, era respeitada por todos e tratada como matriarca e administradora dos negócios. Ao que nos parece, a avó de Mimi é vista pela neta como uma amiga que deve ser respeitada, um símbolo de admiração e que ensina o "segredo da fórmula da Coca-Cola", para que ela se torne rica e venha a casar-se com um conde:

ISSN:

> − Não contes a ninguém que te expliquei a fórmula da Coca-Cola a vantagem dos americanos, aquilo que os fazia ganhar guerras e os tornava ricos, eu riquíssima
> − Vais ser riquíssima Mimi vais casar com um conde dona de Nova York, de todos os cinemas da Galiza e Portugal [...] quando meses depois a levaram, escanzelada, respirando por um cantinho do peito a fim de morrer no hospital. (ANTUNES, 2001, p. 07)

No decorrer dos pensamentos de Mimi, presenciamos que o discurso de riqueza e autonomia cultivados pela sua avó vai sendo subtraído e dando lugar ao de submissão, ao poder do dinheiro e de alheamento total da personagem, que é tratada tanto pela sua família quanto pelo marido como moeda de troca: para a primeira, trará estabilidade financeira; e, para o segundo, mão de obra para o lar, capaz de gerí-lo como governanta e cuidar dos afazeres domésticos: "*a minha sogra preveniu-me que os surdos são diferentes de nós, egoístas, insensíveis,* [...] *não passa de um bengaleiro, um cabide, um móvel, qualquer coisa inerte que não responde e parece não ver, não se magoa, não se exalta* [...]" (ANTUNES, 2001, p. 13, grifos do autor).

Durante os relatos de Mimi e não diferente das demais narradoras, vagueamos pelos estilhaços de frases, pontos que nos levam a investigar de quem é a voz atuante e a quais acontecimentos estão fazendo alusão. Isto porque, mesmo os capítulos sendo escritos na primeira pessoa, temos a reprodução das falas de outros personagens, pois a função das personagens femininas é o de "reproduzir também as falas dos seus companheiros e de outros figurantes implicados na história. Daí a pluridiscursividade, reforçada também pelo recurso à retórica parentética e à inclusão de passagens em itálico, a invocar eventos rememorados" (PETROV apud CABRAL, 2003, p. 235). Com a surdez da narradora, já temos a primeira manifestação de que a sua voz é constantemente sucumbida pela do marido que insiste em tratá-la como alguém que não ouve, não sente a dor da traição com a esposa de seu sócio, Celina, e muito menos a morte daqueles que sofrem os atentados preparados pela rede bombista:

> [...] uma menina magrinha abraçada a um cachorro num espanto teimoso, servindo uísques na sala, concordando com o meu marido, com o sócio do meu marido, com o senhor bispo
> − Pois claro

ISSN:

> sem perceber do que falam
> (− Não há problemas meu senhores é surda)
> e sem que os outros percebam o que eu percebo, ouvindo-os, ao moverem os lábios, dizer frases diferentes daquelas que as pessoas escutam, a afilhada do bispo desconfiada de mim
> − Sei lá se não ouve. (ANTUNES, 2001, p. 49)

Temos na figura de Mimi uma mulher subjugada, sozinha e que a todo instante apenas observa, ouve os ruídos do mundo que ninguém mais ouve, porém não consegue firmar-se como um ser, pois o medo e a angústia são sentimentos que a acompanham. Sentimentos estes que são os focos principais dos romances a partir do século XX, pois tencionarão expressar os problemas existenciais contemporâneos, a perplexidade e a insegurança perante a fragilidade de todos os valores, além de serem tomados como meio de intensificação do conteúdo (ROSENTHAL, 1975, p. 102).

Dessa forma, cabe ao escritor fazer uso desses recursos de expressão, de situações limites tais como as mortes e explosões para retratar a atmosfera do mundo que o rodeia. Durante a leitura, percebemos que Mimi está com câncer, porém nenhum dos homens do romance, muito menos seu marido, torna-se mais sensível ou menos "crocodilo" com a notícia. Exemplo disso é que, enquanto ela estava no hospital, as preocupações eram apenas sobre os gastos com a doença e se eles conseguiriam fugir para a Espanha: "Se a sua esposa durar uma semana é milagre não lhe sai muito caro" (ANTUNES, 2001, p. 226).

Não muito diferente da sujeição observadora de Mimi, temos a segunda narradora, Fátima, a afilhada e amante do bispo que também faz parte da rede bombista. Esta personagem, ao tentar dar o primeiro passo de independência, abandonando seu marido a fim de tornar-se livre das amarras do casamento, cai nos braços de seu padrinho, com quem mantém relações sexuais. Devido à insegurança ante o futuro e sem meios de sobrevivência financeira, torna-se dependente dele, o que pode ser lido como a imposição do poder masculino sobre a mulher. Ela, assim como Mimi, tem ciência dos crimes dos quais são coniventes, e demonstra profunda compassividade, pena para com os homens em sua vida, seja com seu ex-marido, ou com seu amante. Em vários de seus relatos, chega a comparar os homens à réplica do Cristo em marfim que está no quarto do bispo, no qual ela também dorme quando os dois mantêm relações:

ISSN:

> [...] o Cristo de marfim de braços abertos coberto de sangue, os pregos que atravessavam os tendões, os espinhos, a cabeça caída que as árvores ocultavam e mostravam consoante o vento
> − Fátima
> um Cristo agora sozinho, de paletó e gravata com brilho, a verter demasiado detergente na esponja, a raspar a gordura dos tachos, a instalar-se diante da televisão exbindo a aliança, o psiquiatra acha que eu devia ser enfermeira dos homens em lugar de me casar com eles e leva-me cinco contos por semana para repetir esta idéia, o que me faz pensar que de certo modo sou enfermeira do meu marido, do psiquiatra, do meu padrinho a rondar-me apavorado que seu Deus o castigue [...] não são as partes gagas, não são as cenas, não é a zanga, é a tristeza que me fere, aquela dignidade vacilante a desmoronar-se em lágrimas, os soluços que embrulham as palavras, o meu nome em sílabas espaçadas. (ANTUNES, 2001, p. 145-146)

Por meio das palavras de Fátima, é possível inferir que, para ela, os homens são seres dependentes das mulheres, e estas devem devotar-lhes atenção e cuidado, mesmo que isso lhes custe a anulação. Ela vai ao psiquiatra na tentativa de, talvez, encontrar a si mesma, de saber quem é, mas, ao ouvir as palavras do médico de que deveria ser uma enfermeira dos homens, mesmo sentindo-se triste e envergonhada pelo relacionamento escuso que agora mantém com seu padrinho, aceita tal papel e resigna-se à submissão. Essa resignação de Fátima vem aliada à frustração ao saber que está grávida do bispo e que, caso a notícia venha à tona, sua família e a sociedade não a aceitará. Assim, sua iniciativa de independência e aparente controle de si própria é anulada quando não há para onde ir caso abandone seu amante e, por isso, o que lhe resta é a solidão e a morte, aceitando o atentado preparado por Celina:

> afinal era isso, o exército, os comunistas, a nossa morte que elas, quer dizer a Celina, quer dizer a Mimi
> dona Celina dona Mimi
> dividiam em segredo, a nossa morte hoje no dia dos meus anos, a igreja das Mercês pousando a mão enorme no telhado da casa, [...] o canário não parava de mangar comigo em gargalhadinhas trinadas
> − Nunca hás de ser mulher Fatinha. (ANTUNES, 2001, p. 290)

ISSN:

Nesse relato, temos presente, o entrelaçamento sutil das vozes de dois narradores: um em primeira pessoa, que julgamos ser Fátima; e outro em terceira pessoa, que poderia ser seu padrinho, visto este chamar-lhe constantemente pelo diminutivo Fatinha. Pela afirmação de que Fátima nunca será mulher, subentendemos que caso não aceite o "acordo" ou o acordar com seu padrinho, ela não será alguém, e por isso precisa aceitar viver como Mimi e Celina, que precisaram se casar, acordar ao lado de seus companheiros abastados, para conseguirem sair da condição de miséria. Tal entendimento nos aponta que os discursos dessas personagens denotam clara relação de poder, pois "a personagem e o seu discurso interferem na construção de arquétipos situados além do texto. A saber, a construção de uma determinada imagem da mulher e do homem e as consequentes relações de poder entre ambos" (ARNAUT, 2012, p. 46).

Assim, podemos perceber que tanto Mimi quanto Fátima aceitam o suicídio coletivo porque veem a morte como imanência, fim de suas sujeições e possível vingança devido às humilhações que passaram por serem mulheres, e não uma transcendência, um renascimento para algo melhor, como geralmente é tratada na literatura. E apesar de a história dessas quatro mulheres estarem entrelaçadas, ressaltamos que não há diálogos diretos entre elas, e sim memorações. De forma que vão se entendendo, se dobrando e desdobrando como um origami, criando lacunas e diálogos que recuperam fragmentos do passado, ao mesmo tempo em que relatam os acontecimentos do presente, observam os atentados, mandos e desmandos dos homens e também de uma mulher, Celina. Esta, diferente das duas primeiras narradoras, assume desde o início o papel de mulher independente, vingativa, dona de uma beleza e dinheiro capazes de manipular os terroristas para alcançar seus propósitos, como convencer seu amante, marido de Mimi, a mandar matar seu esposo.

Logo nos primeiros relatos de Celina, temos a personagem envolta em seu universo onírico, resvalando pelos fragmentos do passado, quando seu tio ainda morava na casa de sua família e era amante de sua mãe. Desde sua infância, a narradora alimentou pelo tio um profundo carinho que o tornou seu arquétipo de homem. E quando foi expulso pelo pai de Celina da casa em que morava com ela, esta ficou arrasada, frustrada e incapaz de encontrar amor em qualquer outro homem que não fosse seu tio. No entanto, como ele desaparece, Celina cresce envolta de traições, falta de afeto e sente-se desolada, adentrando cada vez mais a um mundo de melancolia, saudades, crises existenciais, solidão, ódio e rancor. A ruptura brusca do relacionamento com o tio fez com que a narradora, diante de um presente, fruto de

ISSN:

um ideal exaurido, se visse sempre e somente às voltas com um passado considerado sólido e que, com a partida do tio, se desmanchou no ar, fazendo com que Celina caminhasse por um futuro incerto e com uma identidade desintegrada:

> [...] o Rato Mickey sacudido pelo meu tio para a direita e para a esquerda, eu a fingir acreditar que o boneco se movia sozinho e depois a acreditar mesmo
> − Já te disseram que és uma menina muito bonita Celina? [...]
> − Celina
> nunca encontrei na vida quem pronunciasse o meu nome como ele, um nome que se tornava tão lindo
> juro
> em falsete, diferente dos restantes nomes, único
> − Celina
> e a Celina era eu, sou eu, pode parecer ridículo mas continuo à espera que me chamem assim, à espera de um entusiasmo de cana rachada e cambalhotas, de saracoteios e de que conheço ainda o sentido
> − Celina. (ANTUNES, 2001, p. 73)

Celina possui uma visão extremamente pessimista de seu futuro, pois toda sua vida foi construída em meio às constantes tribulações, perdas e a um cultivo exacerbado à beleza física, o que a leva, então, a assumir um caráter auto-reflexivo diante de suas ações e da realidade que a cerca. Somente o passado e seu presente é que podem ser considerados reais e concretos, visto que já foram e estão sendo vividos e sentidos, diferentemente do futuro, que pertence a uma realidade rarefeita e vazia.

Tanto nos relatos de Celina quanto das demais narradoras, temos essa alternância de tempos narrativos, ou seja, uma justaposição complexa de cronologias, um emaranhado de ações humanas e "uma sintaxe trabalhada da frase e do relato, de modo a articular percepções e reacções num processo de aglomeração enumerativa e compacta" (SEIXO, 2002, p. 361). Isto porque, ao se buscar os fatos acontecidos no passado, as narradoras podem encará-los e contá-los da maneira que lhes aprouver, devaneando por entre suas lembranças e buscando falar de supostas felicidades, pois, para elas, só o passado e o presente é que são certos e podem ser mais bem trabalhados, contados do que o futuro. E quanto a essas ações contadas pelas narradoras, podemos notar que são atemporais e eternas, visto que a "inversão histórica,

ISSN:

no exato sentido da palavra e do ponto de vista da realidade, prefere o passado a tal futuro, como algo mais ponderável e firme" (BAKHTIN, 2011, p. 264).

Por meio das atitudes de Celina tendemos, em uma primeira leitura, a caracterizá-la como uma mulher que se encontra no controle da ação e que consegue articular, fazendo uso da sedução, seus interesses. Isto se dá devido a narradora ser amante do mandante das atividades bombistas e ter tramado, juntamente com ele, a morte de seu marido, um senhor que ela afirma ter-lhe roubado a juventude. Somam-se ainda às ações da personagem o fato de ter pagado ao chofer, namorado de Simone, para que ele explodisse a vivenda na qual todos estavam tramando, detalhadamente, cada ação:

> idêntica às árvores podres de que sobejam apenas as raízes, não fui eu que apodreci, apodreceram-me, o meu marido apodreceu-me, gavetas vazias outrora cheias de uma desarrumação ardente, queridos tesouros preciosos roubados, roubados
> *bati à porta da garagem enquanto o ramo de carvalho raspava nos caixilhos, pedi licença para me sentar, eu, uma senhora, a pedir licença ao chofer que desembaraçou um tripé de panos, alicates, um pedaço de fio e eu assustada pelo ramo de carvalho no postigo como se o ramo de carvalho fosse contar a alguém*
> *[...] pagava-lhe quase metade do café em Espinho e se ele me*
> − *O dobro*
> *o café inteiro, trespasse, mobília, mercadoria, ajudante para as entregas, tudo, o ramo de carvalho no postigo e eu preocupada com o frenesi do ramo*
> − *Então?* (ANTUNES, 2001, p. 77, grifos do autor)

Nesse diálogo, entre Celina e o chofer, temos implícitos os dois atentados arquitetados pela narradora. À medida em que nos aprofundamos com mais atenção nos relatos de Celina, e consequentemente na sua vida, percebemos que tal como Mimi e Fátima, ela também é dependente dos homens, seja de afeto – devido à carência que sente por não ter seu tio e esperar por sua volta – seja financeiramente – ela também se viu obrigada pela sua família a casar-se por dinheiro.

Em *Exortação aos Crocodilos*, ruínas e sofrimentos são visíveis, confirmando as palavras do autor quando afirma que as narradoras absorvem o mal, porque o mal as rodeia e apesar de sua existência ser humana, suas ações acabam por ser nulas. Em nenhum momento,

ISSN:

no romance, temos a voz de Celina a fim de melhorar seu destino e ter um futuro feliz. Suas atitudes são totalmente em função do rancor que a sociedade masculina, na qual está inserida, causou. E por isso, ela prefere o suicídio, evitando, assim, um futuro decadente. Podemos confirmar nosso ponto de vista por meio das afirmações de Petrov quando afirma que:

> pelo facto de estarem a conviver com os criminosos num contexto asfixiante, o sofrimento das mulheres é visível: problemas psíquicos e estados doentios, desordens de foro físico e afectivo são frequentes, e só se explicam pelo desabar dos pilares de um Estado onde imperava o autoritarismo. Educadas num quadro de valores nefastos, as figuras femininas são ideologicamente manipuladas, mostrando-se inconscientes do ponto de vista político e social. (PETROV apud CABRAL, 2003, p. 238)

Além disso, podemos dizer que a tessitura narrativa da obra de Lobo Antunes está inserida, devido aos constantes devaneios e *flashbacks* de suas narradoras, em uma realidade, considerada por Rosenthal (1975), como sendo "flutuante", pois, em *Exortação aos Crocodilos*, as perspectivas temporais e espaciais expressam o caos, as angústias e a inserção em uma realidade incerta que leva Celina e as outras, frequentemente, a se verem inseridas num mundo sem qualquer perspectiva de futuro, sem sonhos, restando apenas lembranças. E por isso é necessário que Celina, tendo a aceitação de Mimi e Fátima, assuma a condição de assassina da trama e se vingue tanto daquele que roubou sua juventude, no caso o marido, quanto dos homens que insistem em tirar-lhes da infância, o paraíso perdido em que um dia, "foram" felizes.

A quarta narradora, Simone, assim como Celina, leva-nos, em uma primeira leitura, a acreditar que por ser "apenas" a namorada do chofer, o armador das bombas, e não aceitar ser tratada como empregada, é dona de suas próprias ações, firmando sua independência. No entanto, mesmo sonhando e não aceitando ser empregada dos terroristas, Simone, que é retratada por Celina sempre como a criatura gorda, sofreu, desde sua infância, humilhações na escola, devido não ser elegante e desprovida de inteligência e beleza física. Além disso, por amar seu namorado, o chofer, sonha em ter com ele um filho. Porém, ao realizar um exame médico que atesta não ter nenhum problema para engravidar, e sugerir que o namorado possa

ISSN:

ser estéril, este a violenta, com a intenção de demonstrar e afirmar sua virilidade, força e poder sobre a mulher:

> *− O seu marido devia fazer um exame minha senhora*
> *trouxe o exame dobrado no envelope [...]*
> *− Você foi dizer ao doutor que eu não sou homem você foi dizer ao dout*
> *a correia da ventoinha enquanto eu esbarrava em objetos moles, câmaras de ar [...] até qualquer coisa se quebrar no meu corpo, uma das pernas ceder, ficar estendida de costas num arquipélago de óleo.* (ANTUNES, 2001, p. 82-83, grifos do autor)

Além da humilhação do estupro sofrida por Simone, ela é obrigada a dormir na garagem com o namorado, lugar este que é retratado como sujo, fétido, perigoso por haver explosivos e ser o lugar de confecção das bombas e sem qualquer privacidade, visto os terroristas adentrarem ao lugar sem qualquer respeito pela mulher, pois ela é, a todo tempo, tratada como insignificante dentro da obra. Segundo Maria Alzira Seixo, Simone é quem vai escapar da anulação geral, pois não morre no atentado preparado pelo seu namorado a mando de Celina. De acordo com a estudiosa, a narradora em questão é a personagem "mais desgraçada, mais marginal; mas é a que consegue escapar-se, que desmente tudo o que se passou, que tenta uma oportunidade de rasura, que escreve ou reescreve" (SEIXO, 2002, p. 381).

Simone apesar de todas as agruras do passado, ao ver a explosão da vivenda, parte com o namorado para a Espanha na busca de conseguir seu café em Espinho. Porém, eles são abandonados pelos militares espanhóis e também não podem regressar ao seu país, devido serem acusados do atentado que matou os terroristas da direita. Sem qualquer apoio, e já carentes de ajuda financeira ou alimentícia, o casal também arma seu próprio suicídio, de maneira que Simone, mesmo ao tentar buscar um novo caminho, rende-se à tristeza e ao desgosto, por não conseguir ter o tão sonhado café em Espinho. E o que podemos subentender durante toda a obra "é que estas mulheres, embora sensibilizadas, acabam por conviver e morrer de mãos dadas com seus companheiros terroristas, não se sublevando, não moralizando, não reivindicando os seus direitos de mulher" (SPÁNKOVÁ apud CABRAL, 2003, p. 248).

ISSN:

Nesse romance, a característica que dá vida à obra é justamente a tentativa de as narradoras tencionarem decifrar, descodificar por meio de suas observações, impressões e sentimentos, seu próprio enigma. Elas, durante todos seus relatos, não se constituíram de um conjunto de objetivos, propostas e estratégias constantes. Ao contrário, no decorrer da narrativa, apresentam-se de forma reflexiva e a partir da permanência em uma diversidade de fatos e diálogos com o tempo, buscando juntar suas partes fragmentadas.

Mesmo as quatro narradoras tendo vidas divergentes, elas tendem à formação, representação de uma só voz, a da mulher que não é ouvida pela sociedade, mas que sofre, sente e, assim como os homens, possuem inteligência. Nesta obra podemos refletir, a partir dos estilhaços narrados, sobre como autor consegue apreender, por meio da palavra, os sentimentos mais profundos da mulher tais como a solidão, a morte, a vida, o amor ou sua ausência, bem como o silêncio de todas elas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando finalizamos a leitura da obra *Exortação aos Crocodilos*, se é que podemos dizer que sua leitura é passível de ser encerrada, visto tamanha riqueza de intensidade subjetiva presente em cada frase ou palavra, o que temos aos nossos olhos é a sugestão de um texto totalmente voltado para o cotidiano de quatro mulheres, amantes e esposas de terroristas que faziam parte de um grupo de extrema direita pós Revolução dos Cravos. A falta de amor ou ternura para com as mulheres, a morte e a violência tratadas como único meio de correção a quem se opusesse ao regime salazarista da época, além da reflexão sobre a condição de ser mulher e de se estar-no-mundo, a completa desesperança no futuro, são características que mantêm o ritmo de toda a obra de Lobo Antunes. Nossa intenção foi a de explicitar que o autor buscou escrever uma história que tem como uma de suas "funções", representar o conturbado mundo interior do ser humano e da própria narrativa.

Tentamos mostrar, em nosso estudo, que em toda a obra se comprova o que o autor afirmou em uma de suas entrevistas, que apesar de a presença humana das narradoras ser muito forte, elas não atuam e apenas absorvem todo o mal que as rodeiam. De forma que não podemos eleger, em todo o romance, nenhuma protagonista, pois mesmo aparentemente tentando ou sonhando brevemente com uma possível independência, ao final, todas possuem o mesmo discurso, a mesma voz da submissão que as leva a tornarem-se carrascos de si

ISSN:

mesmas, cometendo o suicídio. E apesar do entrecruzamento de vozes e, portanto, de uma estrutura polifônica, o que presenciamos é que há a predominância da voz masculina, a da submissão.

A intenção do presente artigo, sobre *Exortação aos Crocodilos,* foi a de mostrar, ainda, a escrita do romance como um processo experimental, contínuo de modos de fragmentar a narrativa, a presença dos espaços e tempo psicológicos e, principalmente, o trabalho que António Lobo Antunes realizou que foi o de configurar a palavra e o silêncio para construírem personagens que aparentemente configuradas de "vozes" independentes, foram parte de total silenciamento e sujeição humana. Soma-se a isso, a necessidade de se captar as sensações puras das narradoras, revelando a quebra das barrerias tradicionalistas e criando uma obra capaz de conquistar tanto a cultura popular, quanto a literária, ainda que exija um leitor comprometido com a coautoria da obra. O que nos leva a concluir que tais características marcam uma tendência inovadora desse autor que vem se sobressaindo a cada obra publicada.

REFERÊNCIAS:

ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos crocodilos,* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007:* Confissões do Trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008.

_____. *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes:* (in)variantes do feminino, Alfragide: Texto Editores, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011**.**

BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes.* 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

CABRAL, Eunice; JORGE, CARLOS; ZURBACH, Christine. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes.* Lisboa: Dom Quixote, 2003.

ISSN:

D'ANGELO, Biagio. *Tanatografias:* ensaios para uma poética da obra de António Lobo Antunes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário.* Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

SEIXO, M. A. *Os romances de António Lobo Antunes.* Lisboa: D. Quixote, 2002.

ISSN:

O retorno do herói clássico na personagem Katniss Everdeen, de *Jogos Vorazes*[45]

MORAIS, Guilherme Augusto Louzada Ferreira de (IBILCE/UNESP)

RESUMO: O romance *Jogos Vorazes* (2010), de Suzanne Collins, conjuga a história da heroína Katniss Everdeen, que vive em um país antiutópico chamado Panem. A capital do país realiza anualmente jogos em arenas, cujos tributos são selecionados por meio da Colheita, para que participem de uma batalha em uma arena, televisionada para toda a Panem, na qual devem lutar até a morte, sendo o campeão o último sobrevivente. Baseando-nos em Campbell (1997), elaboramos o modelo de Herói Clássico a fim de que fosse possível observar como Collins construiu a heroína na série *Jogos Vorazes*, visto que se percebe claramente, no romance, que há, na figura de Katniss Everdeen, o retorno do herói mitológico. Compreendendo, então, que o modelo heroico é relativamente fixo, embora modificações possam ser implicadas por uma determinada cultura, demonstraremos como os elementos descritos por Campbell que constituem a saga do herói, como "O chamado da aventura", "O auxílio sobrenatural", "O retorno", etc., ocorrem no percurso de Katniss Everdeen, em comparação a heróis dos textos clássicos como Perseu, Odisseu, Hércules etc., descritos por Homero, Hesíodo, Eurípedes, Sófocles, Virgílio ou Ovídio, por exemplo. Dessa forma, utilizaremos o primeiro romance da série a fim de explorar a heroína em relação ao herói Clássico pelo viés intertextual e evidenciar a releitura do modelo de herói, uma vez que, por meio do romance somos levados às origens desses homens corajosos, contemplando seus feitos e suas vitórias.
PALAVRAS-CHAVE: Herói Mitológico; Jogos Vorazes; Katniss Everdeen; Suzanne Collins.

ABSTRACT: *The Hunger Games* (2010), by Suzanne Collins's, narrates the story of the heroine Katniss Everdeen, who lives in an anti-utopian country called Panem. The Capital of the country annually holds games in arenas, whose tributes are selected through The Reaping, so that they participate in a battle in an arena, televised for the whole Panem, in which they must fight to the death, being the champion the last survivor. Based on Campbell (1997), we developed the Classic Hero model so that it could be possible to observe how Collins built the heroine in *The Hunger Games* series, since it is clearly seen in the novel that there is, in the figure of Katniss Everdeen, the return of the mythological hero. Understanding, then, that the heroic model is relatively fixed, although modifications may be implied by a given culture, we will demonstrate how the elements described by Campbell that constitute the saga of the hero, such as "The Call of Adventure", "The Supernatural Aid", "The Return", etc., occur in the journey of Katniss Everdeen, compared to heroes of Classical texts such as Perseus, Odysseus, Hercules, etc., described by Homer, Hesiod, Euripides, Sophocles, Virgil or Ovid for example. In this way, we will use the first novel of the series to explore the heroine in relation to the Classical Hero by the intertextual bias and to show the re-reading of the hero

[45] Resultados parciais de pesquisa em nível de mestrado sob os auspícios da FAPESP: Proc. 2015/23592-6.

ISSN:

model, since through the novel we are taken to the origins of these brave men, contemplating their feats and their victories.
KEYWORDS: Mythological Hero; The Hunger Games; Katniss Everdeen; Suzanne Collins.

Suzanne Marie Collins, nascida em 1962, na cidade de Hartford, Connecticut, Estados Unidos da América, conhecida principalmente pela trilogia *The Hunger Games*, traduzida para o português brasileiro como *Jogos Vorazes*, é roteirista e escritora de romances fantásticos, nos quais combina o maravilhoso, a ficção científica e a mitologia. De acordo com Gundell (2012), Collins, vagueando entre notícias sobre guerras e programas de reality show na televisão, perguntava-se o que era real e o que era entretenimento em relação ao que assistia. Compreendendo que havia a necessidade de sensibilizar as pessoas de que as notícias sobre a guerra (do Iraque) não acabavam no comercial do noticiário, relembrando as histórias que seu pai contava para ela quando criança e utilizando-se da mitologia grega, Collins inicia sua série de livros para jovens-adultos, intitulada *Jogos Vorazes*, considerada um best-seller internacional. De acordo com o site oficial de Collins, a trilogia foi vendida em 56 países e traduzida para mais de 50 línguas, além de ter sido transmutada para o cinema.

O primeiro romance, narrado em primeira pessoa, conjuga a história da heroína Katniss Everdeen, uma garota de dezesseis anos que vive em um país antiutópico chamado Panem – localizado onde outrora fora os Estados Unidos da América. O país é dominado e subjugado por uma metrópole chamada Capital que, com sua tecnologia altamente avançada, realiza anualmente os Jogos, com o objetivo de manter na lembrança dos doze distritos uma revolta que aconteceu vários anos atrás. Nos Jogos em questão, os tributos, isto é, um garoto e uma garota de cada um dos doze distritos do país, são selecionados por meio de um sorteio chamado "Colheita", para que participem, obrigatoriamente, de uma batalha em uma arena, televisionada e transmitida para toda a Panem, na qual devem lutar até a morte, sendo o campeão, portanto, quem sobreviver.

Em *O herói de mil faces* (1997), obra fundamental para nossa análise, Campbell traça as facetas que o herói pode assumir em várias sociedades/culturas, bem como demonstra toda a aventura pela qual ele/ela pode passar, dessa forma, esta obra fundamentará grande parte de nossa pesquisa a fim de que seja possível caracterizar o modelo de herói clássico. O autor afirma que

ISSN:

> O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. [...] O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal —, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é [...] retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu. (CAMPBELL, 1997, p. 19)

É esse retorno transfigurado do herói mitológico que ocorre, a nosso ver, no *corpus* estudado. Outros elementos descritos por Campbell que constituem a saga do herói, como "O chamado da aventura", "O auxílio sobrenatural", "A iniciação", "O retorno" e a "Recompensa", parecem ocorrer no percurso de Katniss Everdeen, herói feminino com atributos modernos, mas com estereótipo e modelo bem próximos de personagens mitológicos dos textos clássicos como Perseu, Odisseu, Hércules etc., descritos por Homero, Hesíodo, Eurípedes, Sófocles, Virgílio ou Ovídio, por exemplo.

Campbell (1997, p. 36) estabelece "o percurso padrão da aventura mitológica do herói: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito", ou seja, a narrativa de cunho heroico, que recebe o nome de "monomito" (CAMPBELL, 1997). Com base na obra do autor norte-americano, elaboramos o modelo de Herói Clássico, o qual descreveremos a seguir.

Todos os homens e mulheres, potenciais ao papel de herói, habitam o mesmo mundo, digamos, comum, ordinário. No entanto, enquanto a maioria daqueles prefere o conduto do conforto de suas vidas pacatas, o ser heroico, aquele que recebe o chamado, é corajoso o suficiente para iniciar uma jornada desconhecida. Conforme nos demonstra Campbell (1997, p. 36), o herói, no percurso completo de sua jornada, vem "do mundo cotidiano [e] se aventura numa região de prodígios sobrenaturais: ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com poder de trazer benefícios aos seus semelhantes".

Sabendo-se que o herói habita o mundo natural, é necessário que entendamos que, para se retirar desse mundo, o herói recebe o chamado da aventura; pode não se tratar de um chamado propriamente dito, mas de algo que impulsiona o ser heroico a sair de seu mundo natural. Dessa forma, podemos denominar o "chamado da aventura" também de o "motivo da aventura", justamente porque algo motiva o herói a se revelar como tal e a iniciar uma jornada inesperada.

ISSN:

Campbell (1997, p. 66) afirma que o primeiro estágio da jornada mitológica, isto é, o chamado da aventura "[...] significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro da gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida", ou seja, o herói não pode mais habitar o mundo comum, pois "[...] a condição de heróis é algo a que se está predestinado [...]" (CAMPBELL, 1997, p. 311), sua tarefa, então, é desbravar o desconhecido, perfazer o percurso que lhe cabe, que lhe é destinado.

Ainda segundo Campbell (1997), o chamado da aventura pode também ser iniciado por um erro. Isso nos leva a inferir que, quando a jornada é introduzida por um erro, o herói pode não estar preparado, porque ainda não compreende o motivo/chamado que o levou a começar a aventura; sendo assim, somente no desenvolver de suas peripécias é o que herói amadurece a fim de que se reconheça como tal. Como bem demonstrou Campbell, o erro já era destino do herói, tecido pelas Meras, o ato inicial, portanto, de sua vida heroica.

Enfim, seja por um chamado, por uma profecia, por um erro ou por qualquer outro motivo, a aventura parte de uma busca e/ou procura marcada por ideais benevolentes, nobres e altruístas – liberdade de si próprio, de alguém ou de um povo, redenção, fraternidade, sacrifício por alguém/algo, coragem, justiça, moral, paz, etc. Eventualmente terá alvos supostamente egoístas, como a vingança, retaliação; contudo, seus fundamentos serão sempre moralmente justos, mesmo quando vingativo, ou eticamente aprováveis, ainda que interditos.

É interessante mencionar que, entre o chamado da aventura e o início da jornada (ou mesmo antes do chamado da aventura para aqueles que já nascem sob uma profecia heroica), o herói clássico é treinado por um mentor, um mestre cujos ensinamentos, sejam eles físicos ou espirituais, educarão o herói com a finalidade de este obter êxito nas aventuras. Um dos mentores mais representativos nos mitos heroicos é o Centauro Quíron, considerado

> [...] o mais célebre, o mais sensato e o mais sábio dos Centauros [...]. Era muito amigo dos homens, sensato e benfazejo [...]. Além de Aquiles, educou Jasão, Asclépio, etc. O próprio Apolo terá recebido lições de Quíron. O seu ensino constava de música, arte marcial, caça, moral e medicina. Pois Quíron era médico afamado e até praticava cirurgia [...]. (GRIMAL, 2005, p. 403)

Finalmente, o herói atravessa o primeiro limiar, que pode ou não coincidir numa "separação" que existe entre o mundo natural e o sobrenatural. Ele pode encaminhar-se sozinho ou ainda ser levado por alguém (ou por algo) para o mundo incomum, a fim de que

ISSN:

inicie sua jornada. Uma vez atravessado o primeiro limiar, não há como voltar atrás, é preciso seguir a aventura até o fim, enfrentar tudo o que for imposto, viver tudo o que já fora pré-determinado pelo destino. O herói adentra o mundo sobrenatural – "deserto, selva, fundo do mar, terra estranha, etc." (CAMPBELL, 1997, p. 83) –, onde forças maléficas farão de tudo para impedi-lo de prosseguir, de tornar-se vitorioso. Como que divididos por uma barreira, o mundo sobrenatural é lugar onde "estão as trevas, o desconhecido e o perigo" (CAMPBELL, 1997, p. 82). É aqui que a aventura propriamente dita tem início, pois o herói se vê frente a diversos obstáculos e provações.

Durante a trilha da aventura, os auxiliares ou, então, os ajudantes – cujas formas podem ser entes sobrenaturais, deuses, seres mágicos, etc. –, aparecem ao herói que, então, "é auxiliado, de forma encoberta [ou não], pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes de penetrar nessa região. Ou, talvez, ele aqui descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana" (CAMPBELL, 1997, p. 102). O ser heroico, se merecedor da graça divina, recebe proteção dessa entidade que possui, por ele, afeição. Esse "protetor" pode ainda lhe oferecer caminhos, soluções de enigmas, força e armas – que o protegerão contra o que ele está prestes a enfrentar.

Intrinsecamente ligados às provações e ao contraponto dos ajudantes de herói, encontram-se os inimigos, ou forças malignas, que farão de tudo para retardar a vitória do herói. Estendendo as considerações de Propp (2010, p. 31-34) do conto maravilhoso para as narrativas de cunho heroico, o antagonista pode causar vários tipos de danos ao herói, como, por exemplo, raptar uma pessoa querida, roubar dele um objeto precioso, infligir-lhe danos corporais, enfeitiçar alguém, assassinar ou ameaçar alguém, etc. Portanto, são inúmeras as possibilidades de dano e de manifestação do inimigo, que muitas vezes pode aparecer sob a forma de um deus ou deusa que, independente de seus motivos (muitas das vezes particulares), não possui afeição pelo herói.

Vencidos todos os obstáculos e terminada a aventura com o "triunfo [...] sobre o poderoso adversário" (JAEGER, 2011, p. 71), o qual os gregos denominavam *aristeia*, o herói precisa retornar para o mundo comum e esse retorno pode ter seu marco inicial como uma fuga, seja de um cativeiro, seja do pai acompanhado da amada donzela ou por ter se apoderado de um elixir mágico, seguida de perseguição. O herói pode ser também resgatado por algum ente sobrenatural, o que Campbell (1997, p. 206) nomeia como "assistência externa", ou seja, "o mundo tem de ir ao seu encontro e recuperá-lo [o herói]"; possivelmente

ISSN:

impedido pelo inimigo que o aprisiona ou esgotado de suas próprias forças, é necessário que alguém, compadecido por ele, o resgate a fim de que ele retorne.

Por fim, com seu retorno, o herói recebe uma recompensa, uma benção que é "tão-somente um símbolo da energia da vida", sendo "comum vê-lo pedir mais anos de vida, armas com as quais possa matar seu próximo [inimigo] ou saúde para os filhos" (CAMPBELL, 1997, p. 177), podendo a recompensa também ser a recuperação de um trono e, talvez o maior desejo de todos, "a possibilidade de imortalidade física [que] encanta o coração do homem" (CAMPBELL, 1997, p. 174). Assim, encerra-se o percurso do herói e, com base no que foi exposto acima, podemos analisar como o modelo do Herói da antiguidade clássica greco-romana é retomado no romance *Jogos Vorazes*, por meio da heroína Katniss Everdeen.

Como já demonstramos, o herói habita um mundo comum. O lar de Katniss é uma casa no décimo segundo distrito de Panem, um dos mais distantes da Capital, cujo ofício é prover minérios à capital do país. A parte do distrito em que ela vive é chamada de "costura" que, logo pela manhã, é "apinhada de mineiros se dirigindo ao turno matinal. Homens e mulheres com os ombros caídos e as juntas inchadas, muitos dos quais há tempo desistiram de limpar as fuligens negra de suas unhas quebradas e de apagar as profundas rugas de seus rostos" (COLLINS, 2010, p. 10). Katniss, assim como qualquer outro adolescente, frequenta a escola e faz as tarefas das disciplinas de leitura, matemática e carvão, porém, com a morte de seu pai, a garota foi obrigada, para além dos estudos, a se fazer o "homem da casa", passando a caçar ilegalmente nos arredores do distrito e a vender a carne dos animais e verduras no Prego.

Sabendo-se então que Katniss habita um mundo comum, é necessário que demonstremos como acontece o seu chamado da aventura ou, então, o que motiva a garota a iniciar uma jornada inesperada. No início da narrativa, é narrado o dia da Colheita, o ritual feito anualmente para que crianças e adolescentes, inclusive Katniss, dirijam-se ao centro de seus respectivos distritos, mais especificamente no pátio do Edifício da Justiça, para serem "sorteados" para os Jogos Vorazes.

Então, Effie Trinket, como de costume, "cruza o palco até a bola com os nomes das garotas. Ela se aproxima, enfia a mão bem fundo na bola e retira uma tirinha de papel. A multidão suspira coletivamente e depois é tão grande o silêncio que é possível ouvir até um alfinete caindo no chão" (COLLINS, 2010, p. 27) e o nome de Primrose, irmã de Katniss, é sorteado. Diferentemente dos demais tributos, o que faz de Katniss ser um herói é o fato de

ISSN:

ela se oferecer para tomar o lugar de sua irmã, escolhida para participar da 74ª edição dos Jogos, demonstrando-nos, dessa forma, seu altruísmo e compaixão, seu desejo por libertar sua irmã do fardo pesado que são as lutas na arena. Katniss fora corajosa o suficiente para desistir de sua própria vida e é exatamente essa ação que a faz se destacar dos demais tributos, que apenas esperavam ansiosamente que seus nomes não fossem selecionados. Katniss sacrificou a si mesma em favor de sua família, deixou de ser uma pessoa comum, pois o motivo de sua aventura foi o de salvar sua irmã, esse foi o seu chamado.

Antes de começar sua aventura, Katniss se encontra com o mestre do distrito 12, Haymitch, vencedor da 50ª edição dos Jogos Vorazes, um homem alcoólatra, que não consegue ao menos se manter em pé. Haymitch se mostrará um grande mentor e auxiliar de Katniss e Peeta – o tributo masculino do Distrito 12 –, no decorrer da trama dos três romances. Entretanto, no início do primeiro, ele se configura como o oposto de um bom e sensato mestre, como fora Quíron, já citado por nós, porque se recusa a representar o poder protetor iniciático do herói.

Katniss, então, ao aceitar o chamado e ao encontrar seu mentor pela primeira vez, precisa atravessar o primeiro limiar, ou seja, distanciar-se do seu mundo, que é comum, e habitar um mundo desconhecido, incomum, lugar onde há perigo iminente. Como já dissemos anteriormente, o herói pode agir por vontade própria (ir do mundo comum ao incomum por si mesmo) ou, então, ele pode ser levado por outrem. O caso de Katniss é, portanto, o de ser levada/encaminhada para a aventura, uma vez que embarca em um veloz trem, e também luxuoso, sendo este o transporte que fará com que a heroína atravesse o primeiro limiar, a "barreira" que separa o Distrito 12, seu mundo natural, da Capital, o mundo sobrenatural.

Já na Capital, mais especificamente no Centro de Treinamento, que "possui uma torre exclusivamente projetada para os tributos e suas equipes [...]" (COLLINS, 2010, p. 82), a garota e Peeta são supervisionados por Haymitch e Effie – que assume o papel de "submentora", até o momento de os Jogos serem iniciados. Com isso, podemos dizer que, embora Effie despreze Haymitch, ela o complementa e ambos formam um único mentor: ela é sensata, benfazeja, sábia e lúcida e ele é estratégico, inteligente, conhece o funcionamento das arenas e sabe como lutar com armas (facas, lanças, flechas, etc.). Haymitch, por sua vez, começa realmente a atuar como mestre quando se encontra com os dois tributos a fim de aconselhá-los como devem agir e o que devem fazer nos treinamentos e nos jogos.

ISSN:

Finalmente, já na arena dos Jogos, Katniss se depara com o seu primeiro enfrentamento. Abrigada em um alto galho de árvore, demonstra sua coragem quando chama a atenção, voluntariamente, dos Carreiristas – tributos dos Distritos 1 e 2 que se preparam o ano todos os Jogos. Cato, um deles, tenta subir atrás dela, mas, por ser muito robusto, os galhos não aguentam seu peso. Com isso, decidem acampar em volta da árvore de Katniss com o objetivo de fazê-la descer por algum tipo de necessidade. Como dissemos anteriormente, o antagonista pode roubar algo precioso do herói, e uma garota chamada Glimmer, aliada dos Carreiristas, portava exatamente o arco e flechas que Katniss tanto desejava: "[...] meu arco! Minhas flechas! A simples visão da arma me deixa com tanta raiva que tenho vontade de gritar comigo e com aquele traidor do Peeta por ter me distraído na hora em que eu ia pegá-los [...]" (COLLINS, 2010, p. 198) – é pertinente ressaltar o fato de que Peeta se aliou aos Carreiristas apenas para proteger Katniss. Entretanto, a garota ainda não tem ciência desse fato.

Ora, se Hércules, Jasão, Teseu, Perseu, Odisseu, etc., encontraram inúmeros inimigos no decorrer de suas aventuras, não seria diferente com Katniss, uma vez que a interpretamos como o resgate do Herói Clássico. Porém, sabemos que a contraparte dos inimigos são os ajudantes de herói e, para auxiliar Katniss a ultrapassar o primeiro obstáculo, que é enfrentar os Carreiristas para poder sair da árvore, Rue, do Distrito 11, aparece nos galhos de outra árvore e indica com a mão um enorme ninho de teleguiadas, vespas assassinas criadas nos laboratórios da Capital.

Katniss, então, muito cuidadosamente, retira-se do saco de dormir, preso ao galho da árvore, e começa a subir outros galhos a fim de alcançar o ninho da teleguiadas – "[...] vespas assassinas [que] [...] possuem um corpo sólido e dourado bem característico, e uma ferroada que deixa um calombo do tamanho de uma ameixa. A maioria das pessoas não tolera mais do que algumas ferroadas. Algumas morrem imediatamente [...]" (COLLINS, 2010, p. 201-202) – e, embora os galhos comecem a se afinar, a garota continua a subir, porque demonstra uma das características do ser heroico, a perseverança, como podemos comprovar ao ler o seguinte excerto: "[...] os galhos estão ficando cada vez mais finos para mim, mas sou perseverante [...]" (COLLINS, 2010, p. 203). Afinal, ela precisa ultrapassar o primeiro limiar e provar ser digna do título de herói.

Katniss alcança o galho onde o ninho de vespas encontra-se alojado e começa a serrar a madeira, aproveitando a música da Capital soando na arena com o objetivo de os

ISSN:

Carreiristas não a ouvirem e fugirem. Entretanto, a música se encerra antes de o galho estar completamente serrado, com isso, a garota decide voltar ao seu galho e, para sua surpresa, encontra um "recipiente de plástico preso a um paraquedas prateado. Minha primeira *dádiva* de um patrocinador" (COLLINS, 2010, p. 204, grifo nosso). Os Patrocinadores, que aqui podem ser interpretados como divindades (justamente pelo termo *dádiva* utilizado pela autora), os deuses olímpicos que ajudavam o herói quando por eles possuíam afeição.

No começar do dia, esse auxílio sobrenatural ajuda Katniss a subir, mais uma vez, os galhos da árvore para terminar o trabalho (para usar os termos da aventura de Hércules) que havia começado. Finalmente, ela consegue desmembrar o galho e ele "vai caindo e arrebentando os galhos mais baixos, fica enganchado temporariamente em alguns, mas logo se contorce e desaba no chão com um barulho forte", exatamente onde os Carreiristas estavam dormindo, "o ninho se abre como se fosse um ovo, e um furioso enxame de teleguiadas começa a voar" (COLLINS, 2010, p. 206) e a atacar cada um dos tributos. A maioria deles consegue fugir, mas Glimmer, a portadora do arco, e outra garota morrem devido às ferroadas das vespas modificadas.

Embora tenha sido picada algumas vezes, Katniss, após esperar as teleguiadas se distanciarem, consegue descer de sua árvore, pegar o arco e as flechas, que eram seus por direito, e é alcançada e salva por Peeta, que a ordena fugir rapidamente do local, o que ela imediatamente o faz. A garota ultrapassou, enfim, seu primeiro obstáculo e deu início ao longo e tortuoso caminho de provações. Katniss, no decorrer da narrativa, enfrenta outros obstáculos, que apenas demonstram e evidenciam a coragem da heroína.

Então, os Idealizadores dos Jogos, "brincando" de senhores do destino, mudam as regras dos Jogos: se antes, apenas um tributo poderia se tornar vitorioso, agora, "dois tributos de mesmo distrito serão declarados vencedores se forem os últimos dois a permanecer vivos" (COLLINS, 2010, p. 261). No mesmo momento, Peeta, o tributo masculino do Distrito 12, vem à memória de Katniss, justamente porque ele a ajudara a escapar dos Carreiristas quando a garota lançara sobre eles o ninho das teleguiadas. O objetivo de Katniss é, portanto, usar do artifício de "amantes desafortunados" para angariar mais dádivas dos Patrocinadores que facilitarão a ela e, por consequência, ao garoto, a vitória da 74ª edição dos Jogos Vorazes. Com isso, Katniss sai de manhã à procura de Peeta pela floresta, demonstrando sua coragem e benevolência em buscar o rapaz, sua inteligência ao seguir as regras do jogo, e confirmando

ISSN:

sua posição de herói, pois reconhece que Peeta, em sua condição ferida, não conseguiria procurar por ela.

A garota o encontra ferido e, apesar de todos os cuidados, ele não obtém melhora. Então, mais uma vez, os Idealizadores dos Jogos surpreendem os tributos, quando Claudius Templesmith, uma voz incorpórea que representa os Idealizadores, convida-os para um ágape, no qual cada um dos tributos "precisa desesperadamente de alguma coisa" (COLLINS, 2010, p. 293). De fato, Katniss necessita de algum medicamento que possa curar Peeta e, mais uma vez, os Idealizadores manipulam, como as Parcas, o destino de cada um dos sobreviventes dos Jogos. Peeta reconhece nessa manipulação um perigo iminente e tenta persuadir Katniss a não ir ao ágape, mas a garota, auxiliada mais uma vez pelos Patrocinadores, recebe um pequeno frasco de xarope do sono, capaz de "tirar Peeta do ar por um dia inteiro, mas para que isso serviria? [...]" (COLLINS, 2010, p. 296, grifo nosso). Misturando o xarope a amoras silvestres a fim de se disfarçar o sabor, Katniss medica o garoto, que adormece instantaneamente, impossibilitado de impedi-la de ir ao ágape.

Ao amanhecer, Katniss já se encontra na arena, onde uma "mesa redonda revestida com um tecido branco como a neve surge [...]. Sobre a mesa encontram-se quatro mochilas" (COLLINS, 2010, p. 303) para cada um dos distritos restantes em jogo. A garota, reunindo toda a sua coragem, corre em direção à mesa para pegar a mochila do Distrito 12, mas Clove, tributo feminina do Distrito 2, intercepta-a. Tresh, por sua vez, mata Clove e, assim, podemos dizer que, sem o auxílio de Tresh, Katniss teria falhado em sua missão de pegar a mochila que continha o remédio para salvar Peeta. Como já expusemos anteriormente, esse auxiliar ou auxílio pode surgir ao herói de formas variadas. Nesse caso, o auxílio proveio em forma de "troca de favores", pois Katniss havia ajudado Rue – relembremos que Rue, outrora aliada de Katniss, fora assassinada. Vale ainda ressaltar o fato de que Rue era do mesmo distrito que Tresh –, além disso, matado seu agressor. Tresh, por sua vez, em retribuição à garota, matou Clove e ainda poupou sua vida. A heroína, então, ultrapassou mais um obstáculo, pois, com o medicamento, conseguiu salvar a vida do tributo masculino de seu distrito.

A recuperação do garoto, no entanto, não significou muita coisa em relação ao mau tempo e à fome que sentiam – não conseguiram sair para caçar, uma vez presos na caverna devido à tempestade. Então, aproveitando mais uma vez a construção de casal desafortunado, ambos os tributos se beijam e, com isso, conseguem mais uma dádiva: um "[...] paraquedas prateado atado a uma cesta. Abro-a imediatamente com um rasgão e encontro um verdadeiro

ISSN:

banquete dentro: pãezinhos frescos, queijo de cabra, maçãs e, o melhor de tudo, uma terrina com aquele cozido de carneiro com arroz selvagem [...]" (COLLINS, 2010, p. 234).

No dia seguinte, devido à seca do riacho promovida pelos Idealizadores, os dois se encaminham para o lago da Cornucópia, pois acreditam que esse é o objetivo daqueles. No final do dia, já estando ambos na Cornucópia, Cato "sai da floresta aos trancos e barrancos e avança rapidamente em nossa direção. Não está segurando nenhuma lança" (COLLINS, 2010, p. 352) ou qualquer outro tipo de armamento, vestindo apenas uma armadura. O garoto, porém, não ataca nem Katniss nem Peeta, mas continua a correr, fugindo de bestantes, criaturas criadas pela Capital em laboratório, nesse caso, parecidos com grandes lobos, com garras de "dez centímetros de comprimento e visivelmente afiadas como lâminas" (COLLINS, 2010, p. 354).

Os três tributos escalam a Cornucópia, enquanto as feras tentam alcançá-los, reunindo-se e erguendo-se ao redor do local. Cato, aproveitando a distração de Katniss para com as bestas, assalta e fecha Peeta em uma chave de braço. A garota mira sua penúltima flecha na cabeça de Cato, entretanto, não atira, pois sabe que Peeta cairia com Cato em direção aos bestantes. Peeta, então, desenha um "x" na mão de Cato e isso é o suficiente para que Katniss entenda o plano e acerte uma flecha na mão do oponente. "Ele dá um grito e, num reflexo, libera Peeta, que investe contra ele. [...] Cato perde o equilíbrio sobre o chifre escorregadio devido ao excesso de sangue, e desaba" (COLLINS, 2010, p. 359). As feras o atacam e a luta se torna longa, uma vez que o gato é protegido pela armadura. Enfim, Cato morre quando Katniss, com sentimento de pena, mata-o com sua última flecha. A garota ultrapassou o último enfrentamento, o mais difícil de todos que já enfrentara, que compreendia defender-se das feras, matar Cato e salvar Peeta.

Com o fim de Cato, os dois aguardam o anúncio de que são os vencedores, mas, ao invés disso, Claudius Templesmith anuncia que uma revisão foi feita nas regras dos Jogos, sendo que "um exame mais minucioso do livro de regras relevou que apenas um vencedor pode ser permitido – diz ele [...]" (COLLINS, 2010, p. 365). Mais uma vez os Idealizadores dos Jogos manipularam o destino dos tributos, assim como as Parcas, que reservavam o destino do Herói Clássico.

Peeta decide morrer para dar a vitória à Katniss, mas a garota não se deixa convencer, planejando, portanto, um duplo suicídio com as amoras cadeado. É pertinente que mencionemos que o herói "não seria herói se a morte lhe suscitasse algum terror"

ISSN:

(CAMPBELL, 1997, p. 339), afinal, se temesse a morte, ele nem ao menos seria chamado para a aventura. Katniss, com essa atitude, demonstra-se destemida frente à morte iminente. Os Idealizadores, temerosos de não terem nenhum vencedor, interrompem a ação dos dois, anunciando que ambos são os vencedores da 74ª edição dos Jogos Vorazes.

Finalmente, vencedora dos Jogos, a recompensa de Katniss (e também de Peeta) é "[...] atingir a fama. E riqueza. E conseguir minha casa própria na *Aldeia dos Vitoriosos*. Minha mãe e Prim morariam lá comigo. Não teríamos medo da fome. Seria um novo tipo de liberdade" (COLLINS, 2010, p. 332, grifo nosso). Em outras palavras, a recompensa de Katniss é, apesar de estar viva, morar no Campos Elísios, na "doce sociedade de homens piedosos" (VERGÍLIO, 2010, p. 105), assim como Anquises, pai de Eneias, que passou a habitar a morada dos heróis.

O percurso do herói se completa no primeiro romance, *Jogos Vorazes*, uma "[...] *jornada particularmente árdua*" (COLLINS, 2010, p. 375, grifo nosso), desde a separação de Katniss de seu mundo comum, seu primeiro limiar, todas as provações que enfrentara, a coroa bipartida recebida pelo presidente Snow (Peeta, o outro vencedor, recebera a outra parte da coroa), até o seu retorno ao Distrito 12 para morar na Aldeia dos Vitoriosos.

Podemos afirmar, portanto, que Collins retoma velhas histórias, velhos mitos ou, além disso, o "velho e conhecido herói" e os adapta a nossa realidade, ao mundo moderno. Katniss é, portanto, um herói atualizado; feito em um *molde* reformulado que, ao mesmo tempo em que possui características que os gregos presavam, possui marcas, inúmeras, do homem moderno, de suas vivências, de seus anseios, medos e desejos.

A re-escritura do mito e das lendas do herói, então, "não é, pois, simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana" (SAMOYAULT, 2008, p. 117). Portanto, Collins não evoca, simplesmente, o Herói Clássico; a autora vai além: reconta a história sob um panorama diferente, pelo viés estilístico, faz com que nossa memória literária se movimente, retornando aos grandes feitos heroicos clássicos com uma perspectiva renovada, atualizada. Katniss Everdeen é chamada para uma aventura e, consequentemente, precisa enfrentar todos os empecilhos e todas as dificuldades que surgem durante sua empreitada. E ela não esmorece; pelo contrário, demonstra que tem todos os atributos necessários para afrontar tudo

ISSN:

o que lhe foi imposto. E, ao final, sobrepuja todos os inimigos e retorna vitoriosa, tudo de uma forma reconstruída.

REFERÊNCIAS:

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 10. ed. Trad. de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1997.

COLLINS, S. *Jogos vorazes*. Trad. de Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

_____. *Site oficial*. Disponível em: << http://www.suzannecollinsbooks.com/bio.htm >>. Acesso em 14 de novembro de 2016.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUNDELL, S. *Fame:* Suzanne Collins. Blue Water Productions, 2012.

JAEGER, W. *Paidéia*: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PROPP, V. I. *Morfologia do conto.* Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. Trad. de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

VERGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de Tassilo Orpheu Spalding. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

ISSN:

Uma análise comparativa do duplo social em *E depois*, de Sôseki Natsume e *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis

GARCIA, Isabella (UNESP – FCL/Assis)
AFONSO, Joy Nascimento (UNESP – FCL/Assis)

RESUMO: Pretendemos apresentar nesse trabalho nossa pesquisa, ainda em fase inicial, que consiste na análise comparativa de dois romances, um japonês e brasileiro, respectivamente, obras ícones de seu tempo e sociedade. O romance "E depois" (*Sorekara*, 2011), de Natsume Sôseki, narra a vida de Daisuke Nagai, um jovem de 30 anos, solteiro e sustentado pelo pai, que rejeita qualquer possibilidade de integrar-se à sociedade por meio de uma carreira ou através do casamento. Em contraposição tomamos o romance brasileiro "Esaú e Jacó" (1904), de Machado de Assis, que toma como foco a família Natividade e Santos, como símbolo da sociedade daquele período, que preocupados com a aparência social buscam de várias formas a ascensão social por meio de seus filhos, os gêmeos Pedro e Paulo, que apesar de idênticos fisicamente, são opostos em personalidade e ideais; um é monarquista e o outro claramente republicano; no romance a personagem Flora, assumirá o símbolo de semelhança entre os irmãos, visto que se apaixonam pela moça. Embora com enredos diferentes, nosso objetivo é analisar a visão perspicaz de cada autor sobre a sociedade ambígua que se estabelecia em seus respectivos países. No Japão, a modernidade oposta à tradição imperial e, no Brasil, a oposição das visões políticas de monarquia e república, representadas por meio de suas personagens e descrições sociais, em que as obras revelam a duplicidade do ser humano sobre si mesmo em meio às mudanças político-sociais.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Sôseki Natsume; Machado de Assis; Romance Social

ABSTRACT: In this work, we intend to present an initial state of our research, which consist in the comparative analyse of two novels, both Japanese and Brazilian, repectively, iconic works of their time and society. The novel "E depois" (*Sorekara*, 2011), by Natsume Sôseki, narrates the life of Daisuke Nagai, a young man of 30 years old, single and sustained by his father, rejecting any possibility of integrating into society wether is by a career or by marriage. In contrast, we have a Brazilian novel "Esaú e Jacó" (1904), by Machado de Assis, which focuses on Natividade and Santos's family. They're a symbol of the society of that period, worrying about social looks, they search for many ways to social ascension by using their children, the twins Pedro and Paulo, who are physically identical but opposites by personalities and ideas; one is a monarchist and the other is clearly republican; and because they fall in love for Flora's character, she'll assume the symbol of resemblance between the brothers. Even with different plots, our objective is to analyse the insightful vision that each author has about the ambiguous society, which was established in their respective countries. In Japan, the modernity that opposes to imperial tradition and, in Brazil, the opposition in political views of monarchy and the republic represented by their characters and social description, which their work reveal as duplicity of the human being about themselves, even with social-political changes.
KEYWORDS: Comparative Literature, Sôseki Natsume; Machado de Assis; Social Romance

ISSN:

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar ainda de forma preliminar, a pesquisa que temos desenvolvido sob o viés comparativo entre os romances *E depois*, do escritor japonês Sôseki Natsume e *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. A possibilidade de comparação entre os autores que são contemporâneos, se dá principalmente devido as influências que ambos receberam das leituras de obras europeias, em específico a leitura do romance de Laurence Sterne, *A vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristam Shandy* (1759).

Embora a influência de Sterne possa ser sentida de formas díspares nas obras dos autores acima citados, podemos notar que isso se dá principalmente na forma de observar a sociedade de seu tempo, possibilitando ao leitor uma visão única das épocas retratadas.

O primeiro contato com a possibilidade de uma comparação entre Machado de Assis e Natsume Sôseki surgiu com um artigo escrito por Carlos Graieb, publicado pela revista *Veja* (2008). No texto, o título já dizia "Natsume Soseki é o Machado de Assis japonês". A razão por trás da relação entre os autores era por conta do lançamento do romance *Eu sou um gato*, no Brasil, o primeiro contato de leitores brasileiros com o autor japonês.

> [...] Machado falava em 'forma livre', enquanto Soseki comparava essa maneira narrativa ao verrugoso pepino-do-mar, um bicho sobre o qual 'não se sabe onde fica a causa ou a cabeça'. Tanto Memórias Póstumas quanto 'Eu sou um gato' são livros fragmentários, nos quais a ação é interrompida a cada passo pelas reflexões excêntricas de um protagonista que não deve nada a ninguém: um defunto autor no primeiro caso, um gato com inclinações filosóficas no segundo [...]. (GRAIEB, 2008)

Porém, a faísca que deveria ser a porta para muita análise não resultou em nada. Em termos acadêmicos, a primeira e única comparação que existe entre Machado de Assis e Natsume Sôseki está presente em um artigo de Susan Sontag (2005), publicado pela Companhia das Letras como parte de um livro de ensaios. Em seu artigo Vidas póstumas de Machado de Assis, Sontag menciona Sôseki a partir de uma semelhança em vigência da falta de reconhecimento literário mundial entre ambos autores.

> [...] Fico espantada de que um escritor de tamanha grandeza ainda não ocupe o lugar que merece. Em certa medida, o relativo descaso com Machado fora do Brasil talvez não seja mais misterioso do que o descaso com outro fecundo escritor de gênio marginalizado por força de noções eurocêntricas a respeito da literatura mundial: Natsume Soseki. (SONTAG, 2005, p. 58-59)

ISSN:

Partindo deste pressuposto, iniciamos a pesquisa a partir da clara intenção em verificar se realmente há possibilidade de comparação entre Machado de Assis e Natsume Sôseki, com reverente análise de aspectos sociais presentes em cada uma das obras escolhidas, de tal forma que se confirme a compreensão de como a relação do "duplo" está presente em cada uma delas.

OS AUTORES E SUAS OBRAS: NATSUME SÔSEKI

Pseudônimo de Kinnosuke Natsume, Natsume Sôseki, nasceu em 1867 em uma família de samurais, mas foi entregue como filho adotivo de um casal de servos da família Natsume, donos de lojas comerciais no bairro de Shinjuku.

Foi um dos romancistas mais importantes do período Meiji, além de um dos maiores escritores do Japão. Quando ainda era novo, teve contato com poesia chinesa e, mais tarde, ingressou na ingressou na Universidade Imperial de Tóquio como aluno de Arquitetura, mas foi aconselhado a estudar literatura inglesa. Sôseki era próximo do poeta Masaoka Shiki, grande haikaista que também influenciou em sua carreira como escritor. Um pouco antes de se tornar o 1º bolsista MEXT (Ministério da Educação, Cultura, Esporte, Ciência e Tecnologia) a ir para a Europa, traduziu o romance *A vida e as opiniões de Tristam Shandy* de Lawrence Sterne para o japonês na revista literária "Literatura Ética".

Na Europa, Sôseki teve como tutor W. J. Craig, que além de professor, era também especialista em Shakespeare. O contato com a melancolia europeia levou o autor a sofrer de um surto depressivo e neurastenia, fazendo com que criasse certa obsessão em compreender a cultura cristã e a *Bíblia*.

Quando retornou ao Japão, em 1903, Natsume Sôseki começou a escrever haikai no mesmo estilo de Masaoki Shiki e também tornou-se professor de Teoria Literária Inglesa no lugar de Lafcadio Hearn na Universidade Nacional de Tóquio. Mas foi apenas em 1905 que lançou seu primeiro romance, *Eu sou um gato*.

No Brasil, há 7 de suas obras traduzidas para o português, sendo elas: *Sonho de dez noites* (*Yume jûya*), 1996; *Eu sou um gato* (*Wagahai wa neko dearu*), 2008; *Coração* (*Kokoro*), 2008; *E depois* (*Sorekara*), 2011; *Sanshiro* (*Sanshiro*) 2014; *O portal* (*Mon*), 2014; *Botchan* (*Botchan*), 2016.

ISSN:

Dentre tais obras, a escolhida para análise foi o romance *E depois*, publicado em 1909.

E DEPOIS (1909)

Sorekara, ou *E depois*, é um romance que se desenvolve durante o período Meiji (1868 – 1912) no Japão.

A Era Meiji foi o período que sucedeu o trono do Imperador Kômei, marcando o início da Restauração Meiji. Com isso, o período de regência finalizou o sistema feudal do Xogunato Tokugawa e restaurou o sistema imperial no Japão. Diferente do Período Edo, onde o governo havia um rigoroso código de leis impostas aos senhores feudais, no Período Meiji a nação foi forçada pelos americanos a abrirem seus portos para o comércio, decorrendo a um profundo processo de ocidentalização com ênfase na industrialização armamentista, causando também transformações sociais nos hábitos do povo.

> Para o Japão, as modernidades disponíveis nas últimas três décadas do séculos XIX eram chamadas de "civilização" (*bunmei*), o que os japoneses entendiam como estágio universal na história mundial, assim como o que estava exemplificado pelos modelos "euroamericanos" contemporâneos. (PEREIRA, 2014, p. 23)

É neste meio de mudanças políticas e sociais que o enredo de *Sorekara* se estende, nos apresentando Daisuke Nagai, o protagonista de 30 anos, solteiro e sustentado pelo pai abastado. Daisuke, apesar de possuir recursos, é uma personagem cuja características se desprende do estereótipo perfeccionista japonês. Por mais que seja estimulado pelo pai, o irmão mais velho e a cunhada para que busque um emprego e aceite uma moça para se casar, recusa-se firmemente em viés de agir de acordo com o que lhe agrada.

Em meio aos livros, reflexões e sua vaidosa sensibilidade, Daisuke se nega a sucumbir diante do sentimento sugerido decorrente das exigências sociais da nação japonesa na época. Ao mesmo tempo em que suas relações familiares se dão pela pressão por conta de obrigações das quais não quer cumprir, Daisuke se vê diante de certa melancolia que encontra em seu próprio ser; tinha mania de dormir com a mão sobre o peito, afim de certificar-se que estava vivo.

ISSN:

> [...] Permanecer deitado sentindo o coração era a sua mais nova mania. Certificou-se de que o batimento cardíaco mantinha-se regular. Mão no peito, imaginou o fluxo brando do sangue quente-carmesim orquestrado pelas batidas rítmicas do coração. "Isso é a vida", pensou; e refletiu: "Sinto o fluir da vida na palma da mão." Por fim, cogitou: "Essas batidas que sinto na palma da mão, semelhantes às dos ponteiros de um relógio, são um alerta, uma advertência de que a morte se aproxima." E concluiu: "Se eu pudesse ignorar essa advertência... Se não houvesse a relação entre o fluxo sanguíneo e o fluir do tempo... Viver seria mais tranquilo e, certamente, a vida seria muito mais prazerosa." (SÔSEKI, 2011, p. 11)

Apesar de compreender o fenômeno da vida, dos batimentos cardíacos em seu coração e o sopro de ar que entra por seus pulmões, Daisuke reflete diante da possibilidade da morte chegar a ele. Sua melancolia pondera até mesmo as diferenças biológicas que o cercam, desde a chuva até o contemplar das plantas que possui em seu jardim. Questiona não apenas a si, mas também às pessoas que exigem suas decisões, em busca de respostas que superem sua teimosia perante a indiferença para com a sociedade. Mesmo que se depare com ameaças do pai, compreende que seus esforços não buscam raízes por conta de seu sustento garantido.

Em certa ocasião, Daisuke reencontra um antigo colega de faculdade, Hiraoka, e sua mulher, Michiyo.

Contrapondo a postura vaidosa de Daisuke, Hiraoka é uma personagem que se vê bem conformado diante da realidade econômica do país. A única diferença é que não há regalias em seu conforto perante o capitalismo, razão pela qual se dá seu declínio financeiro, fazendo com que volte à Tóquio junto de sua esposa. Diante disso, Michiyo busca apoio em Daisuke que, por conta de seu afeto pela mulher do outro, faz o que está e não está ao seu alcance; embora seja filho de pai abastado, a renda que recebe não é maior do que os gastos que tem para sobreviver.

> Segundo Hiraoka, para se dar bem no novo emprego, ele precisava conhecer a administração do banco e, por isso, procurou se dedicar ao trabalho para entender a situação financeira da sucursal. Pensou até em elaborar um estudo teórico para aplicá-lo às necessidade locais; porém, como seu cargo era inferior na hierarquia, infelizmente a proposta ficou apenas no papel. Ele então guardou a ideia consigo para, quem sabe, um dia colocá-la em prática. No início, falava de seus planos com o gerente, mas este sempre se mostrava indiferente e nunca lhe dá a devida atenção. Se apresentasse algum problema complexo, o gerente ficava irritado e denegria a capacidade do novato. Segundo Hiraoka, o gerente reagia dessa maneira porque, no fundo, não entendia nada do assunto. O gerente o ignorava ou denegria mais por temer sua capacidade do que por falta de consideração, como a princípio se

ISSN:

> acreditava. Essa constatação deixou Hiraoka muito chateado, ainda que fossem constantes as desavenças. (SÔSEKI, 2011, p. 28)

É por meio da estrutura das personagens Daisuke e Hiraoka que pretendemos entender o duplo social implícito na obra de Sôseki. Ou seja, como a relação de um com o outro, suas semelhanças e gritantes diferenças ocorrem em meio a sociedade japonesa durante o período de transição.

MACHADO DE ASSIS

Joaquim Maria Machado de Assis foi jornalista, contista, cronista, romancista, poeta e teatrólogo. Nasceu no Rio de Janeiro em 1839, sendo o fundador da Cadeira nº 23 da Academia Brasileira de Letras.

Era filho de Francisco José de Assis, um operário, e Maria Leopoldina Machado de Assis, que morreu quando ainda era adolescente. Criado no morro do Livramento, sem recursos para os estudos, aprendia como podia e logo na adolescência publicou seu primeiro soneto.

O primeiro romance publicado saiu apenas em 1872, carregando o nome de *Ressurreição*. No ano seguinte, seu meio de sobrevivência tornou-se a carreira de burocrata como primeiro oficial da Secretaria de Estado do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Pouco depois, publicou o romance *A mão e a luva* através de folhetins d'O Globo e, desde então, passou a contribuir com revistas e jornais a partir de crônicas, contos, poesia, romances – depois de publicadas em folhetins, saíam em forma de livros.

Machado de Assis é, sem sombra de dúvidas, um dos autores mais importantes que compõem a literatura brasileira.

Sua obra abrange diversos gêneros literários e, a partir de seus romances, Machado adentrou sua fase de obras-primas, o que o tornaram o maior escritor das letras brasileiras e um dos maiores autores da literatura de língua portuguesa.

Dentre seus 9 romances publicados, o escolhido para esta análise foi *Esaú e Jacó*.

ESAÚ E JACÓ (1904)

ISSN:

Publicado em 1904, o romance possui título intertextual com a história bíblica que relata o nascimento dos gêmeos filhos de Isaque e Rebeca.

A história começa quando Natividade, ainda grávida, consulta uma adivinha sobre o futuro e a conduta dos filhos que vão nascer. A adivinha prevê a rivalidade entre ambos, dizendo que ela prevalecerá durante toda a vida, porém, afim de acalmar os nervos da grávida, também lhe diz que apesar disso, serão grandes homens. Sua previsão sobre as desavenças dá-se por correta logo na infância, os gêmeos, Pedro e Paulo, são incapazes de viverem em plena paz; suas diferenças são mútuas e as preferências distintas, sempre opostas às do outro.

Assim como em *E depois*, o enredo se desenvolve diante de mudanças políticas na nação. É neste momento, em pleno século XIX, que o Brasil está passando pela transição da Monarquia para a República; desta forma, as diferenças de Pedro e Paulo se destacam ainda mais. Pedro, quando se torna adulto, estudante de medicina, assume uma postura monarquista, ao que seu irmão, Paulo, advogado, prega suas crenças republicanas.

Além das relações familiares como uma das poucas semelhanças existente entre ambos, há também o afeto por Flora, filha de Batista, um político oportunista. A relação que há entre os três protagoniza certa problemática em termos de sanidade para Flora. A personagem se vê sempre em contradição diante dos dois irmãos, sua escolha sempre pende entre Pedro e Paulo, sem dar a ela um enfoque diferencial que influencie seus sentimentos.

A história se desenvolve na visão do narrador, Aires, que caminha seu enredo para diversos lugares e momentos durante as mudanças que ocorrem no Rio de Janeiro na época. De acordo com o correr da trama, é a relação entre Pedro e Paulo que despertam a necessidade de análise para com suas diferenças políticas e com o duplo pode estar presente nelas.

O DUPLO

Tomando como base teórica influenciada pelo conto *O Homem da Areia*, do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, Freud constrói seu ensaio *O Estranho* (*Das Unheimlich*, 1919). *Unheimlich*, segundo Freud, é um termo sem tradução, algo que deveria permanecer oculto em segredo, mas que veio à luz. O estranho, na concepção freudiana, é uma sensação familiar

ISSN:

que se categoriza como assustadora, trabalhando diretamente com a duplicação do "eu", ou seja, o duplo.

O duplo, abordado em diversos estudos, seja por Otto Rank (1914), ou mesmo Freud em seu ensaio, explora a centralização do ego como forma de exercer a censura dentro da mente, a parte onde tomamos conhecimento de nossa "consciência". *O Estranho* demonstra a possibilidade de se apegar à ideia de que o "duplo" é como uma ideia que atribui ao homem a capacidade de auto-observação, uma forma pertencente a um tipo de narcisismo.

Com disposição e uso da teoria de Freud, Rank e também, *O Fantástico* Ceserani (2006), como suporte inicial para nossa pesquisa, visamos encontrar o consenso determinado no duplo diante das mazelas sociais perante as mudanças que decorrem às transições políticas em cada país na época. Com a análise das personagens em parâmetros comparativos, pretendemos dar continuidade à pesquisa para melhor aprimorar o conceito de duplo às concepções de cada romance.

REFERÊNCIAS:

Linguasagem - Revista Eletrônica de Popularização Científica em Ciências da Linguagem. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao17/art_mbsoares.php>. Acesso em: 27 jan. 2017.

A BÍBLIA SAGRADA. Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009, p. 24-38.

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacob*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SOSEKI, Natsume. *E depois*. Trad. Lica Hashimoto. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

GRAIEB, Carlos. O Machado de Assis Japonês. São Paulo, *Veja*, n. 2059, 2008.

SONTAG, Susan. Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis. In: _____. *Questão de ênfase:* ensaios. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cesar Tridapali. Londrina: Editora UFPR, 2006, p. 13-28

HOFFMAN , E. T. A. O Homem de Areia. In: _____. *Contos fantáticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

PEREIRA, A. e SUZUKI, T. *O Japão no caleidoscópio:* Estudos da Sociedade e da História Japonesa. Campinas: Pontes, 2014, p. 21

ISSN:

AFONSO, J. *Natsume Sôseki - O olhar felino sobre as múltiplas faces do homem de Meiji*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2011.

FREUD, S. O estranho. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. e revisão dirigidas por Jayme Salomão. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XVII, p. 273-318.

ISSN:

Os seringais amazonenses sob a ótica do escritor luso-brasileiro Ferreira de Castro

OLIVEIRA JR., Josué Ferreira de (UNIOESTE)
SANTOS, Paulo Nolasco dos (UFGD)

RESUMO: O artigo visa à leitura e análise de *A selva* (1930), de Ferreira de Castro, sob a perspectiva dos estudos comparados e da crítica cultural latino-americana. Trata-se de um romance que se volta para os anos finais do ciclo da borracha, revelando um mundo em acelerado processo de falência, resultante da perca de prestígio da borracha brasileira no mercado europeu. Busca-se salientar na análise desta obra, a intrínseca relação entre literatura e história como estratégia de um projeto literário cuja realização estética possibilita uma visão outra sobre o que representou o ciclo da borracha para a região amazônica e para o Brasil, sobretudo, ressaltando o drama vivido pelos seringueiros no interior da selva amazonense. Interessa-nos, também, lançar luz sobre a emergência de um espaço decadente e degradado, resultante da própria figurativização da selva como uma espécie de "inferno verde", isto é, um lugar capaz de devorar e despersonalizar o humano pela sua própria grandeza, de um lado, e sobre os processos de exploração do homem e da natureza como continuidade do projeto de colonização do espaço e de sua gente, de outro. Ressalta-se, ainda, a relevância desta narrativa e de estudos desta natureza para se (re)pensar não só os processos da composição literária, mas também como esta pode contribuir para uma leitura da história a contrapelo.
Palavras-chave: Literatura Comparada; Literatura e História; *A selva.*

ABSTRACT: The article aims at reading and analyzing of *A Selva* (1930), by Ferreira de Castro, from the Comparative Studies and the Latin American Cultural Criticism perspective. This novel turns to the final years of the rubber cycle, revealing a world in rapid process of collapse, as a result of the loss of prestige of Brazilian rubber in the European market. It seeks to salient in the novel's analysis the intrinsic relation between literature and history as strategy of a literary project whose aesthetic realization becomes possible another vision about what it has represented the rubber's cycle to the Amazonian region and to the Brazil, especially, highlighting the lived drama by the rubber tappers in the Amazon jungle. It interests us yet shed light on the emergence of a decadent and degraded space, as a result of figurativization of the jungle as a kind of "green hell", a place capable of devouring and depersonalizing the human by its own greatness, on the one hand, and about the processes of exploitation of the man and nature as continuity of colonization project of the space and its people, on the other hand. Finally, it is emphasized still the relevance of this narrative and of studies of this nature to re-think not only the processes of the literary composition but also how it can contribute to a reading of the history against the grain.
Keywords: Comparative Literature; Literature and History; *A Selva.*

ISSN:

INTRODUÇÃO

> Eu devia este livro a essa majestade verde, soberba e enigmática, que é a selva amazônica, pelo muito que nela sofri durante os primeiros anos da minha adolescência e pela coragem que me deu para o resto da vida. E devia-o, sobretudo, aos anônimos desbravadores, que viriam a ser meus companheiros, meus irmãos, gente humilde que me antecedeu ou acompanhou na brenha, gente sem crônica definitiva, que à extração da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência. Devia-lhes este livro, que constitui um pequeno capítulo da obra que há de registrar a tremenda caminhada dos deserdados através dos séculos, em busca de pão e de justiça [...].
> (Ferreira de Castro)

A epígrafe que abre esta reflexão constitui o "pórtico" escrito por Ferreira de Castro à 15ª edição comemorativa de *A Selva*, e justifica-se pelo teor de sua representação e, também, por apontar, dentre outros aspectos, para os processos de produção da própria obra. Fica já aí patenteado o seu caráter de denúncia e de testemunho, fruto de uma intricada relação entre literatura e história, ficção e realidade, verdade e mentira, possibilitando, desse modo, a revisão, entre a memória e a imaginação, de um passado silenciado, ou contado sob perspectivas outras. Em "Pequena história de 'A selva'", também escrito para uma das edições comemorativas do romance, Ferreira de Castro confessa o efeito catártico desta obra em sua vida pessoal:

> [...] *durante muitos anos tive medo de revivê-la literariamente*. Medo de reabrir, com a pena, as minhas feridas, como os homens lá avivavam, com pequenos machados, no mistério da grande floresta, as chagas das seringueiras. Um medo frio, que ainda hoje sinto, quando amigos e até desconhecidos me incitam a escrever memórias, uma larga confissão, uma existência exposta ao sol, que eu próprio julgo seria útil às juventudes que se encontrassem em situações idênticas às que vivi. (CASTRO, 1972, p. 26, grifos nossos)

Pode-se perceber, desse modo, que o caráter documental, e, como o próprio autor declarou, o caráter confessional e terapêutico desta obra vai sendo aos poucos delineado. Mais do que ler *A selva* como testemunho, confissão e/ou romance documental, ressalta-se o caráter terapêutico da narrativa literária na esteira de Ricci (2011), em "Espejo y reflejo en los procesos de la narración literaria". Segundo Ricci (2011, p. 77), a literatura funcionaria como

ISSN:

um *espejo*/*mirror,* que permite "[...] refletir simetricamente as problemáticas da mente. Até mesmo as imagens especulares que se manifestam nos sonhos arquetípicos e nas sincronicidades da vida humana, adquirem, sob a forma literária uma intensidade particular".[46] O caráter terapêutico d'*A selva* acentuar-se-ia, talvez, ao se levar em conta os paratextos circunscritos na editoração do romance, pois, se por um lado, ela se constitui como o resultado do labor artístico-literário de seu autor, por outro, revela, também, a maneira pela qual ele enfrentou seus medos e traumas do passado, narrando-os literariamente: "durante muitos anos tive medo de revivê-la literariamente" (CASTRO, 1972, p. 26). A dinâmica do espelho constituiria, por assim dizer, metáfora da própria literatura, uma vez que: "Torna-se essencial não só no momento no qual nos confessamos narrativamente, mas também quando, como leitores, nos submergimos na história tornando-nos ainda, às vezes, coautores da mesma."[47] (RICCI, 2011, p. 76). Pode-se observar, desse modo, que o poder terapêutico da literatura se revela em sua capacidade de promover no leitor um certo reconhecimento e uma compreensão de si e de sua história através das experiências vivenciadas pelos personagens de ficção. Nesse sentido, o escritor/romancista porta-se como alguém que encontra na escrita uma forma de enfrentar seus demônios e fantasmas, espectros de um passado indelével e traumático, que precisam ser expurgados, liberados a fim de que o presente possa ser vivido de maneira plena. Segundo Seligmann-Silva (2008, p. 69) "o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa". Memórias de um passado avivado como que pela repetição de cenas e imagens da experiência traumática, capazes de acompanhar o sujeito ao longo de toda a vida. Deve-se ressaltar, também, a dificuldade em se narrar o trauma, pois narrar é, de alguma forma, revivê-lo, implica o esforço de, mais uma vez, encará-lo, como afirma Ferreira de Castro (1972, p. 26), na ilustrativa passagem citada.

Nessa perspectiva, *A selva* (1972) pode ser lido como o relato/denúncia de um tempo obscuro, vivido por uma gente simples, sem crônica definitiva, e sem arroubos de protagonismo, enterrada no meio de uma selva, "que à extração da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência" (CASTRO, 1972, p. 21), constituindo-se como o

[46]"[...] reflejar simétricamente las problemáticas de la mente. Incluso las imágenes que se manifestan en los sueños arquetípicos y en las sincronicidades de la vida humana, adquiren bajo forma literaria uma intensidade particular". (RICCI, 2011, p. 77)

[47]"se vuelve esencial no sólo en el momento en el cual nos confesamos narrativamente, sino también cuando, como lectores, nos sumergimos en una historia volviéndonos incluso, a veces, co-autores de la misma." (RICCI, 2011, p. 76)

ISSN:

relato/denúncia de um trauma coletivo. Ressalta-se, porém, o fato de que Ferreira de Castro reviveu estes traumas literariamente, como ele mesmo afirma. Trata-se, portanto, de um texto literário, de um projeto estético criado nas fronteiras, no entre-lugar, no *in between* da história e da ficção. Não sendo historiador, no entanto narrando uma história que sabemos ser a sua e a dos paraenses e maranhenses, ou que carrega com ela uma forte semelhança, Ferreira de Castro se traveste na personagem protagonista, Alberto, de modo a promover um certo distanciamento, condição necessária para a narrativa de testemunho, de denúncia social, mas, também, por outro lado, uma narrativa que se configura como uma forma de enfrentar os seus próprios pesadelos, advindos da experiência que tivera ao embrenhar na selva amazônica, entre anos de 1911 e 1914. Enfim, uma narrativa que marca a decadência de um período que ficou conhecido como o "ciclo da borracha", extraída na floresta amazônica e chamada nos tempos áureos da extração de "o ouro negro".

RELATOS DOS SERINGAIS AMAZONENSES: *A SELVA* DE FERREIRA DE CASTRO

A selva narra a história do jovem português Alberto e de como ele foi parar em Paraíso, sede de um seringal, às margens do rio Madeira, cujo dono era Juca Tristão, e de onde fora designado para trabalhar ao lado de Firmino e Agostinho em Todos-os-Santos, até retornar, tempos depois, para Paraíso, a fim de substituir Binda no balcão do armazém. Lá, ficará trabalhando até o desfecho da narrativa, quando um incêndio criminoso provocado pelo velho Tiago (o Estica), que decidiu por conta própria vingar as maldades de Juca Tristão contra os seringueiros, que haviam fugido e recapturados dias antes, põe fim à vida do truculento dono do seringal enquanto este ainda dormia. Dentre os fugitivos recapturados estava Firmino, por quem Alberto cultiva um sentimento de respeito e amizade verdadeira, resultantes de sua estada em Todos-os-Santos, e a quem ajudara na fuga, emprestando-lhe, do armazém, às escondidas, uma lima, com a qual serrara as correntes que prendiam a canoa e fugira com outros quatro seringueiros.

A história se passa no início do século XX, e compreende um período de mais ou menos um ano, tempo esse que trata da saída de Alberto da cidade de Belém até a morte de Juca Tristão no incêndio. Embora não haja marcas temporais muito precisas, o tempo de duração da narrativa pode ser assegurado pela ênfase que o narrador dá ao meio e às estações do ano, como forma de mostrar as transformações que estas provocam na natureza e

ISSN:

consequentemente na vida do seringueiro. Destaca-se, assim, o início do "inverno" e com ele as cheias dos rios, no capítulo VIII, narrada muito descritivamente a fim de demonstrar a monotonia de nada fazer durante este período.

> A enchente durava meses e, em anos de maior volume nas planícies da bacia nem um redil ficava. [...] Os braços deixar-se-iam cair, improdutivos e vencidos pelo surdo adversário; e quatro ou cinco meses, descontados no anseio de regresso, arrastar-se-iam lentamente para as vidas que não viviam. (CASTRO, 1972, p. 169)

Em outro trecho, o narrador afirma: "Alberto lera todos os livros que trouxera, escrivinhara as suas emoções de desesperado em todo o papel em branco que encontrara e conhecia já, pelas costas, todas as cartas do baralho com que enchia algumas horas da negra solidão" (*Ibidem*, p. 171). No capítulo XII, o narrador inicia a narração anunciando a baixa dos rios: "De novo o rio começara a vazar. [...] Depois da invasão e posse, dava-se agora a retirada e, cada manhã, o Sol tinha na floresta mais um estirão a enxugar" (*Ibidem*, p. 239). Neste mesmo capítulo, pouco após o narrador tecer ponderações sobre o quanto as cheias e as vazantes influenciavam a navegação, o foco recai sobre Alberto, que acabara de receber uma carta de sua mãe, dizendo que, com a anistia, concedida pelo governo português, estava já livre para voltar a Portugal. Daí a alguns dias narra-se o retorno de Juca Tristão, da viagem a Belém, e o pedido de Alberto, desejoso de liquidar com ele suas contas a fim de voltar para sua terra e para sua mãe, que com a carta mandara também o dinheiro por ele pedido em cartas anteriores. Surpreendido com o perdão da dívida, não teve muitos dias para comemorar, pois junto com a chegada de Elias, seu substituto no armazém, chega também a notícia da fuga de Firmino e dos outros e, assim, o desfecho acima narrado.

O ambiente da narrativa é o da selva amazônica, subdividida em dois espaços, Paraíso e Todos-os-Santos, onde se desenvolve a história. Pela forma como é descrita e figurativizada por um narrador que se perde em detalhes, a selva adquire, ao longo da narrativa, o *status* de personagem, responsável por acrescer à trama tons de tragicidade, ao combinar a desmesura do universo vegetal "louco e desordenado", capaz de reduzir o humano à condição de animal/bicho, ou obrigá-lo a fazer-se fera "para ter alguma voz na solidão reinante" (CASTRO, 1972, p. 114), com um sistema pré-capitalista igualmente desumano e devorador. Este cenário faz com que o seringueiro emirja como um sujeito condenado, preso às entranhas da mais negra treva, de onde não consegue sair, a menos que seja forte o

ISSN:

suficiente para driblar as forças da selva e do sistema que, se utilizando dos mais sórdidos métodos e dos rigores do meio, subjuga o seringueiro à sua própria condição de endividado e de "simples transeunte" no interior de um poderoso reino vegetal. Assim, para Cosson (1994, p. 363-364), "do mesmo modo que a selva é representada como uma engrenagem devoradora, onde os seres vivem em contínua luta pela sobrevivência, também o é o seringal que devora os nordestinos na voracidade econômica da exploração da borracha".

Um dos traços marcantes em *A selva* é a descrição. É desta forma que é narrada em detalhes, tanto a trajetória de Alberto pelo grande Rio Amazonas e seus afluentes, do Pará até o seringal Paraíso, quanto o seu adentrar no interior desta gigantesca selva, deste "inferno verde" como ele mesmo vai denominar, além de uma infinidade de informações históricas e a variedade natural e humana encontradas no interior da selva. Percebem-se latentes em *A selva* (1972) dois temas fundamentais, que tematizam, por um lado, a representação da selva em sua grandeza, capaz de despersonalizar e absorver o homem, e, por outro, a denúncia social contra a exploração e os maus tratos sofridos pelos seringueiros. Sentidos esses que remontam ao pórtico, epígrafe com a qual se iniciou esta reflexão.

Há que ressaltar, também, em *A selva* (1972), o forte caráter autobiográfico como elemento que, juntamente com a descrição, contribui para a construção de uma narrativa com elevado teor de realidade, constituindo-se, assim, numa espécie de romance vivido, uma vez que a história de Alberto se confunde com a história de Ferreira de Castro. De acordo com Cosson (1994), tais recursos são responsáveis por garantir o lastro de veracidade de *A selva* como metáfora de um romance vivido:

> O primeiro deles é a descrição pormenorizada do ambiente humano e natural. [...] O outro recurso narrativo é a abundância de informações históricas. [...] Todo esse sistema descritivo-informativo encontra-se na narrativa através de três vias principais, a voz direta do narrador, a vivência do protagonista e as informações provenientes dos próprios seringueiros, que entrelaçam e garantem ao texto um forte efeito de veracidade. (COSSON, 1994, p. 360)

Pode-se dizer que, é justamente essa descrição pormenorizada que confere à selva uma espécie de grandeza incontestável, colocando-a não como mero pano de fundo de uma narrativa que bem poderia ser monótona, mas como "uma personagem de primeiro plano, viva e contraditória, ao mesmo tempo admirável e temível, como são as de carne e osso".

ISSN:

(CASTRO, 1972, p. 30). Assim como confere às experiências e à dor dos seringueiros, em seu isolamento, o efeito de realidade, vivido por homens subjugados por outros homens e pela selva. Tais características se constituem também como elementos que garantem a inserção de *A selva* (1972) no conjunto das literaturas regionais amazonenses; sobretudo pela forma como ela imprime uma imagem literária para o regionalismo amazônico, pelo lugar privilegiado que concede ao espaço selvático e seus habitantes. Dessa forma, esta obra literária se destaca como narrativa paradigmática no regionalismo amazonense, pois que, de acordo com Rildo Cosson (1994, p. 359), atinge o objetivo de "sintetizar com maior felicidade uma imagem literária para a região". Uma imagem que se constitui, segundo ele, como uma espécie de síntese, capaz de juntar elementos dispersos em outras obras do regionalismo amazônico em ousado projeto literário.

Ressalta-se, no entanto, o fato de que há, em *A selva*, certa dose de exotismo, resultante do olhar estrangeiro, que, a exemplo dos muitos cronistas que pela Amazônia passaram, louva sua grandeza incontestável, seu verde exuberante, bem como seu caráter despersonalizador do humano. Para Alberto, a selva amazônica se constitui como o espaço onde o reino vegetal impera sobre o animal e sobre o humano; trata-se de um lugar/espaço onde o indivíduo/individual não tem vez, é, antes, engolido pela coletividade vegetal, pela vida que pulsa em cada poro desse solo selvático, espaço onde vida e morte se constituem como faces de uma mesma realidade. Assim:

> A selva dominava tudo. Não era o segundo reino, era o primeiro em força e categoria, tudo abandonado a um plano secundário. E o homem, simples transeunte no flanco do enigma, via-se obrigado a entregar o seu destino àquele despotismo. O animal esfrangalhava-se no império vegetal e, para ter alguma voz na solidão reinante, forçoso se lhe tornava vestir pele de fera. (CASTRO, 1972, p. 114)

De resto, Cosson (1998) sublinhou o fato importante de que o regionalismo amazônico se caracterizaria pela presença da selva como personagem maior da luta entre homem *vs.* natureza; de onde surge a preocupação com a descrição pormenorizada, a denúncia social e a documental, a recorrência de temáticas como a viagem, uma vez que, em boa medida, as personagens daquela região são viajantes, pessoas que: "vieram para voltar, mas que a selva vai prendendo em seu solo viscoso, enredando em seus cipós, consumindo em sua imensidão verde." (COSSON, 1998, p. 89)

ISSN:

DUAS FACES DE UM LOUVADO PROGRESSO, OU CICLO DA BORRACHA

É sabido o fato de que o "ciclo da borracha" representou um momento de grande crescimento econômico para a região amazonense, sobretudo para os donos de seringais, os coronéis da borracha, e os comerciantes das cidades de Manaus, de Belém e de Iquito, no Peru. Mas há que considerar uma multidão deixada às margens de todo esse crescimento econômico, gente que desta riqueza apenas ouviu falar, ou a viu de longe, quando encerrados no convés dos barcos que os levavam para o interior da selva, de onde muitos jamais saíram. Faz-se necessário sublinhar o fato de que a história que se ocupou da borracha e, nessa extensão, a história da Amazônia, é uma história pautada pelos princípios da linearidade, do objetivismo e do progresso. Uma história financiada pelos donos de seringais e pelas instituições oficiais, legitimando-os como aventureiros, desbravadores, pondo em evidência, por um lado, a face do homem citadino, do respeitado pai de família, que dividia a vida entre a cidade e a administração do seringal, um membro da elite endinheirada que movimentava a fulgurante Manaus do entresséculos, um sujeito que se pautava nos valores ocidentais de civilização, progresso, etc., por outro lado, esta história também promovia o apagamento do homem cruel e ganancioso, capaz de manter sob seu domínio uma multidão de seringueiros, miseravelmente presos, escravizados, subjugados a um sistema hostil, criado para enriquecer as pouquíssimas pessoas que monopolizavam a extração, o fornecimento de mercadorias, decidindo o preço a pagar ao seringueiro pela borracha extraída, bem como o preço a lhe vender os mantimentos necessários à sua pobre sobrevivência, cuidando mantê-lo sempre endividado e, assim, preso, moral e financeiramente ao sistema, transformando-o em um enterrado vivo, nas dívidas e na selva. Trata-se de um sistema milionário, financiado com o dinheiro estrangeiro, sobretudo inglês e norte-americano, que aqui chegava em grandes somas, sempre disposto a comprar o quanto se tinha de borracha, e sempre clamando por mais. Há que destacar o fato de que este dinheiro, restrito nas mãos dos coronéis e da elite dominante da região amazônica, era empregado tanto para construir uma vida urbana e uma cultura que em tudo copiava a francesa, quanto para ocultar outros discursos e outras vozes que visavam denunciar as atrocidades cometidas por esse sistema na Amazônia brasileira, peruana e boliviana. Sob esta perspectiva, pode-se dizer que, aos coronéis da borracha, não bastava ser poderoso e temido, havia a necessidade de lançar mão de um discurso que

ISSN:

justificasse suas ações, que desse legitimidade aos seus atos, ainda que para isso fosse necessário criar uma outra história, omitir fatos, silenciar vozes, etc. Aliás, trata-se de uma prática extremamente comum, em se tratando dos coronéis da borracha, cujo único objetivo era o de aumentar as exportações do látex para o estrangeiro imperialista que, de alguma forma, era também quem financiava todas essas atrocidades e violências contra indígenas, seringueiros e caucheiros, no interior da selva. Nesse sentido, há que sublinhar o fato de que a história da Amazônia, a história do "ciclo da borracha", como se observou, é uma história que precisa ser (re)vista, (re)escrita, dando atenção especial a outras vozes e outros discursos, por meio dos quais se pode fazer justiça àqueles que a história oficial silenciou, ao se colocar a serviço do "progresso" e da "civilização", na primeira e na segunda fase do ciclo da borracha.

O apogeu da borracha e o enriquecimento meteórico da região e, principalmente dos seringalistas, teve como base o desenvolvimento industrial e tecnológico da Europa e dos Estados Unidos na passagem do século XIX para o século XX, entrando em colapso e vindo à falência por volta de 1911. No entanto, uma segunda onda de exploração da borracha amazonense teria início durante a Segunda Guerra Mundial, financiada, desta vez, pelo Dólar Norte Americano. Trata-se de um momento denominado como a Batalha de Bacamarte, que deu início a uma segunda grande onda de migração de nordestinos para a região da Amazônia, entre os anos de 1943 e 1945: "Foi o momento em que os japoneses ocuparam as plantações inglesas no Oriente e o governo de Getúlio Vargas entrou na guerra para apoiar os aliados". (PIZARRO, 2012, p. 160) Houve, neste momento, um grande apelo, por parte do governo brasileiro, no intuito de levar à Amazônia um sem-número de novos seringueiros, chamados, à ocasião, de forma estratégica, de os "soldados da borracha". Ainda segundo Pizarro (2012), para tal engenho, o governo lançou mão de propagandas enganosas, apelando para o patriotismo e a necessidade de lutar pela nação em um momento como o que se vivia, um tempo de guerra, chegando até a forçar a migração de uma legião de brasileiros sob a pena de não poderem se omitir num momento em que a nação precisava deles.

Concomitantemente ao discurso patriótico, a Amazônia era mais uma vez apresentada como um lugar de fácil enriquecimento, acessível a todos que fossem para um seringal, qualquer que fosse, pois nela não havia seringal ruim. O trecho abaixo pode demonstrar o tom que imperava nas propagandas do governo, veiculadas em jornais da época:

ISSN:

> Seringueiros, [...] o momento que a Pátria atravessa não deixa a nenhum filho do Brasil o direito de se esquivar do cumprimento do dever. O aguerrido esforço que empreendemos para derrotar os soldados tiranos, assim, como as batalhas que enfrentamos nos campos, fábricas, mares, céus, escolas, casas, igrejas etc., estão exigindo de todos nós – soldados da liberdade – uma melhor contribuição para a vitória do Brasil e dos aliados. Todas nossas atenções e preocupações devem estar orientadas, neste grave momento da nacionalidade, para o comando do Chefe da Nação Getúlio Vargas, obedecendo-o com energia e boa vontade, a fim de que mais tarde, vitoriosos, olhemos com orgulho o passado, de cabeça erguida, entregando a nossos filhos o legado de nossos antepassados: a Pátria estremecida, com sua história acrescida de nosso exército de amor ao Brasil. (PIZARRO, 2012, p. 161)

Assim, se o "ciclo da borracha" se constitui como um dos momentos mais importantes para a economia da Amazônia, pode-se dizer que, por outro lado, ele é, também, um período marcado por tragédias pessoais e coletivas, pela perda de identidades, pela manipulação dos discursos, pela superposição de interesses, pelo silenciamento de vozes, pela exploração e pelo abuso de poder contra o pobre seringueiro, sujeito relegado à margem de um sistema que ele próprio ajudou a construir, mantendo-o com seu trabalho, mas impedido de gozar das benesses do mesmo.

Nesse sentido, a história da Amazônia e a história do "ciclo da borracha" se constituem, sobretudo a partir do século XX, através de diferentes discursos e vozes, muitas vezes dissonantes, dando ao espaço e ao período não só uma densidade discursiva, mas a possibilidade de se voltar para este espaço e para este passado de forma crítica e, assim, poder tirar do anonimato uma multidão de homens e mulheres que tiveram suas vidas roubadas, sua história e suas famílias mutiladas por práticas que se justificavam sob as bandeiras da civilização e do progresso. Dentre estes discursos, destaca-se aqui o literário, que produziu obras como *A selva* (1972), de Ferreira de Castro, *La vorágine* (1924), do colombiano José Eustasio, além de uma literatura popular, muito presente no norte e no nordeste brasileiro, que se caracteriza pela oralidade em verso, a saber, a literatura de cordel, através da qual se pode ouvir de forma irônica a voz daqueles que sobreviveram à triste realidade de adentrarem na selva amazônica sob o signo do seringueiro.

REFERÊNCIAS:

CASTRO, José Maria Ferreira de. *A selva.* São Paulo: Verbo, 1972.

_____. *A selva*. Lisboa: Ed. Cavalo de Ferro, 2014.

COSSON, Rildo. Notas à margem de uma fronteira móvel. In: *CONTINENTE Sul / Sur*. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, 1998, v. 7, p. 85-94.

_____. *A selva* e o regionalismo amazônico. In: Congresso Internazionale *IL PORTOGALLO E I MARI: UM INCONTRO TRA CULTURE*. Istituto Universitario Orientale: Napoli: Liguori Editore, dicembre 1994, p. 359-369.

PIZARRO, Ana. *Amazônia:* as vozes do rio: imaginário e modernização. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. 271 p. + 1 DVD-ROM – Humanitas.

RICCI, Graciela. Espejo y reflejo en los procesos de transformación: el poder terapéutico de la narración literaria. In: CROLLA, Adriana. (Comp.). *Lindes actuales de la literatura comparada*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 2011, p. 74-89.

SELIGMANN-SILVA. Márcio. Narrar o Trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Revista Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n.1, 2008, p. 65-82. Disponível em:<chrome-extension://ecnphlgnajanjnkcmbpancdjoidceilk/http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso em: 09 out. 2016.

XIII SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS
"Literatura Comparada e Estudos Culturais: Intersecções"
II Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade
II Simpósio Memória e Representação Literária
FCL-Assis/UNESP - 18 a 20 de outubro de 2016
ISSN:

A (des)construção das identidades em *As pedras não morrem*

HANKE, Juliana Garcia de Mendonça (UEM)
CAMILO, Silvana (UEM)
SANTOS, Vanessa dos (UEM)

RESUMO: Nos termos de Bauman (2004), nossa época líquido-moderna passa por um processo de fragmentação social e identitária. Quase todos nós, se não de fato todos, passamos por mais de uma "comunidade de ideias e princípios" e nos deparamos com sérios problemas de continuidade e fixação em uma delas. Bauman (2004) discorre sobre a "liquefação" das estruturas sociais, enquadrando-nos em uma fase "fluída" em que os sujeitos se amoldam e mudam muito rapidamente e sob a influência das menores forças. Stuart Hall (1996) já presenciara esse processo evidenciado quando afirma que os questionamentos dos indivíduos deixam de ser "quem sou eu?" e "de onde vim?" para a busca por respostas que mostrem quem um indivíduo pode vir a ser. Nota-se, assim, um deslocamento e uma cisão na forma como as identidades são construídas, representadas e vistas nessa sociedade contemporânea afetada diretamente pela globalização e pelos novos meios de produção e consumo. As discussões sobre essa temática são muito recorrentes e servem como pano de fundo e até como primeiro plano para muitas das obras das escritoras brasileiras contemporâneas. Em artigo, Dalcastagnè afirma que na narrativa contemporânea, as personagens mostram-se confusas, perdidas, cheias de dúvidas e incertezas. Esses são alguns dos autores que embasarão as análises das identidades das protagonistas Irene e Gabriel de *As pedras não morrem* (2004), de Miriam Mambrini.
PALAVRAS-CHAVE: Identidade; Fragmentação; Personagens.

ABSTRACT: According to Bauman (2004), our liquid-modern time passes through a process of social and identity fragmentation. Most, if not all of us, passed over a "community of ideas and principles" and we face serious problems of continuity and fixing one of them. Bauman (2004) talks about the "liquefaction" of social structures, framing us in a "fluid" phase in which the subjects are shaped and changed very quickly and under the influence of smaller forces. Stuart Hall (1996) have witnessed this process evidenced when he says that the questions of individuals are no longer "who am I?" and "where did I come from?" to search for answers that show who an individual might be. Note, therefore, a detachment and a fragmentation of how identities are constructed, represented and seen in this contemporary society affected directly by globalization and the new means of production and consumption. Discussions on this issue are very recurrent and serve as a backdrop and even as the foreground for many of the works of contemporary Brazilian female writers. In an article, Dalcastagnè states that in contemporary narrative, the characters show up confused, lost, uncertainty and full of doubt. These are some of the authors who will base the analysis of the identities of the protagonists Irene and Gabriel from *As pedras não morrem* (2004), Miriam Mambrini.
KEYWORDS: Identity; Fragmentation; Characters.

ISSN:

INTRODUÇÃO

O estudo sobre questões relacionadas à identidade, especialmente na sociedade líquido-modera, nos termos de Bauman (1998), são cada vez mais frequentes. Para iniciar as discussões e a análise sobre a obra *As pedras não morrem*, de Miriam Mambrini, e perscrutar alguns dos caminhos que a autora brasileira contemporânea percorre para a construção de suas personagens protagonistas, é preciso trilhar um caminho que discuta alguns pontos importantes sobre a identidade e sua construção na presente sociedade.

Para tanto, apresentamos as considerações de Kathryn Woodward (2000) ao postular que a identidade é relacional. Ao explicar sua proposição, apresenta o exemplo das identidades sérvia e croata. Desse modo, a identidade sérvia existe a partir de algo externo, isto é, uma identidade alternativa, no caso, a croata que, embora não seja a sérvia, dá-lhe condições de existência. Nesse contexto, a identidade suscita da diferença, pelo que não é, ou seja, um sérvio é um "não-croata".

Desse modo, a identidade é estabelecida por símbolos e apresenta uma relação com o consumo do sujeito – veremos mais adiante como a protagonista Irene tem sua identidade marcada por meio de certos objetos que encontra no decorrer da narrativa.

Frequentemente, reivindicações essencialistas fazem com que a pessoa tente encontrar um grupo identitário para se encaixar e ali fixar sua identidade imutável. Essas reivindicações são respaldadas, por exemplo, por questões de natureza, questões étnicas ou históricas. No entanto, para Woodward (1997), a identidade é relacional, ligada a questões sociais e materiais. Pois, "se um grupo é simbolicamente marcado como o inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais porque o grupo será socialmente excluído e terá desvantagens materiais" (WOODWARD, 2000, p.14).

Com base nesse contexto, vale destacar que as identidades se constroem e sofrem manutenções mediadas pelo meio social e por determinações simbólicas que conferem sentido às práticas e às relações intrassociais que, para Woodward (2000), determina, por exemplo, quem será excluído ou incluído no meio social. O nível psíquico é acrescido ao aspecto social e simbólico, como menciona a autora, e é necessário que se considere essa questão para que seja possível explicar o porquê o indivíduo tenta encontrar discursos identitários que lhe respalde ou lhe confira credibilidade.

ISSN:

Consoante Woodward (2000, p.17), "a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito". Desse modo, compreende-se a importância das práticas e dos sistemas simbólicos para que o sujeito consiga significar sua própria experiência e o que estaria por vir a ser. Assim, permitindo que se identifiquem respostas para a formação de identidades individuais e coletivas, "Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser?" (WOODWARD, 2000, p.17).

A (DES)CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES EM "AS PEDRAS NÃO MORREM"

Vários autores responsabilizam a globalização pelo processo de transformação das identidades e conceitos relacionadas a elas na contemporaneidade. Nesse sentido, Woodward (2000), recorre a Kevin Robins como fonte teórica que respalda sua argumentação. Compreendida como fase de rompimento com antigas estruturas, a globalização abriu portas para "mudanças nos padrões de produção e consumo, as quais, por sua vez, produzem identidades novas e globalizadas" (WOODWARD, 2000, p. 20).

Conforme a autora, a globalização propicia toda uma mudança que resultaria em dois aspectos diferentes no que diz respeito à construção de identidades individual e coletiva. O primeiro aspecto se refere à homogeneidade cultural que pode distanciar o indivíduo da comunidade e cultura da qual ele faz parte. O outro aspecto refere-se à resistência possível a esses novos padrões impostos fortalecendo certas identidades nacionais e locais.

Contudo, conforme será explanado adiante, tendo como referência as considerações de Bauman, a busca pela identidade pode ser muito mais trabalhosa e até mesmo muito mais interessante que encontrar uma a qual se fixar, se considerar a contemporaneidade e as consequências da globalização.

Nesse mesmo volume em que se encontram essas análises de Kathryn Woodward, encontram-se outros dois capítulos que terão algumas de suas considerações brevemente mencionadas nesse trabalho para a construção do caminho de investigação das identidades a serem analisadas.

Tomaz Tadeu da Silva (2000) ratifica essa questão dos dois lados da produção da identidade: tentativa de subversão e desestabilidade e da fixação da estabilidade. A identidade

ISSN:

constitui-se de maneira paradoxal, ou seja, tenta-se cristalizar aquilo que está em processo constante de modificação, assim, objetiva-se construí-la desconstruindo-a.

> É um processo semelhante ao que ocorre com os mecanismos discursivos e linguísticos nos quais se sustenta a produção da identidade. Tal como a linguagem, a tendência da identidade é para a fixação. Entretanto, tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade. (SILVA, 2000, p. 84)

Para dar sequência aos estudos propostos nesse artigo, algumas considerações sobre a concepção que admite a identidade como não unificada é apresentada tendo como base os estudos de Stuart Hall, apresentados no último capítulo escrito pelo próprio autor, mas publicado no livro organizado por Tomaz Tadeu da Silva.

Segundo é aceito por essa concepção, as identidades se apresentam cada vez mais fragmentadas na modernidade tardia, sem que haja a singularidade do indivíduo e restando somente a constituição múltipla de uma identidade que se faz por discursos e práticas nem sempre concordantes.

Desse modo, segundo Stuart Hall (2000, p. 108), "as identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação", promovida pela globalização.

Os questionamentos apontados pelo autor, por fim, orientam-se no sentido de buscar respostas a perguntas como "quem sou eu?" e "de onde vim?". E, nesse sentido, essas respostas apontariam para um indivíduo que pode vir a ser, representado como uma imagem que afeta, ou não, a "auto-representação".

Vale destacar um deslocamento e uma ruptura na maneira como as identidades são construídas afetadas sumariamente pela globalização e os novos meios de produção e consumo. As discussões sobre essa temática são muito recorrentes e servem como pano de fundo e até como primeiro plano para muitas das obras das escritoras brasileiras contemporâneas. Por isso é de extrema importância que esse percurso seja apresentado no presente trabalho, visto que a identidade é tema altamente relevante na produção *As pedras não morrem* (2004), de Miriam Mambrini. Nela, a busca pela identidade é nítida na

ISSN:

desconstrução das personagens principais que "abrem mão" de quem elas são para tentarem se tornar quem elas imaginam que querem e devem ser.

Para Bauman (1998), o indivíduo passa por um momento de desregulamentação de busca incessante e veemente pelo prazer, o que determina a sociedade contemporânea – o quem tem aumentado anualmente.

Juntamente com a busca pelo prazer, observa-se a busca pela liberdade individual, o que era compreendido anteriormente como problema por aqueles que prezavam pela ordem. Para esses, a busca pela felicidade individual garantira-se na segurança a despeito da liberdade, liberdade que era pequena demais. De outro modo, segundo o estudioso, a "pós-modernidade" desconsidera como foco a segurança, enquanto que a liberdade e procura pelo prazer se ressaltam.

Essa mudança de concepção e de foco não significa necessariamente um avanço, mas que ao alterar a disposição das questões humanas e dos valores mostra-se um "momento feliz", estimulante, o que não é garantia de um "estado de satisfação". Desse modo, a busca interminável do indivíduo, seja pela segurança, pelo prazer, por uma identidade, pela satisfação, continua.

A seguir será tratada a questão da "identidade líquida", conforme termo adotado por Zygmunt Bauman. Tratar-se-á também da "sociedade fluída", pois são estudos necessários para a análise da desconstrução das personagens de Miriam Mambrini e para que se compreenda a busca do sujeito pela inserção em diferentes comunidades do conhecimento, resultando em uma busca infinita pela identidade.

Conforme Bauman (2004, p. 16), a procura pela identidade coloca indivíduos à frente de uma situação de "alcançar o impossível"; para ele, trata-se de uma tarefa infindável que se sucederá na plenitude do tempo, não havendo a possibilidade de ser executar em "tempo real". No entanto, ressalta que o início da busca não se dá "do nada", ou seja, enquanto o indivíduo tiver o sendo de "pertencimento", ele não buscará pelo novo. Dessa maneira, somente quando esse senso for abalado ou colocado à prova nascerá uma ideia de "ter uma identidade".

"Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados" (BAUMAN, 2004, p. 19). Assim, o autor postula que ainda são poucos, se é que de fato haja alguém, os que passam por apenas uma

ISSN:

"comunidade de ideias e princípios", verdadeiras ou não, superficiais ou engajadas. Assim, conclui que a maior parte passa por mais de uma dessas comunidades – por vezes, expostos a várias de uma só vez – gerando sérias consequências quanto à continuidade e permanência em determinada identidade com o passar do tempo.

Para Bauman (2004), o encontrar-se "deslocado" ou não se sentir completamente inserido em nenhum lugar pode significar desconforto ou perturbação. Porém, é desse modo que as identidades emergem, como se pairassem no ar, sendo encontradas ou escolhidas, ou, ainda, sugerida por outros. Assim, "é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas" (BAUMAN, 2004, p.19)

O indivíduo, entretanto, somente se encontraria insatisfeito com sua identidade momentânea durante um processo de reflexão e busca por algo novo, uma identidade nova, decorrente de um fracasso, um momento de fragilidade, o que abriria os olhos analíticos.

Conforme exposto anteriormente, a fluidez e a fragmentação das identidades são de responsabilidade da globalização que, conforme Bauman (2004), revela que o Estado perdeu o poder e o desejo de conservar uma ligação firme e inabalável com a nação. A questão da segurança – ainda que não no sentido lato do termo – representada pelo Estado já não existe, no lugar disso há o anseio por uma identidade que traria a segurança, considerada pelo autor como um sentimento ambíguo. Para essa época líquido-moderna, a fixação de uma determinada identidade não traria mais segurança, sendo até mesmo considerada como algo negativo.

A identidade revela-se, pois, verdadeiros paradoxos nesse mundo de extrema individualização, pois constitui-se como um sonho e um pesadelo, ao mesmo tempo: o indivíduo encontra-se responsável por escolher a sua identidade, por definir-se.

As estruturas e instituições na fase "sólida" se desfazem, dando lugar à fase "líquida". Para Bauman, é possível comparar a sociedade e os indivíduos com os fluidos, ou seja, como se ocorresse um processo de liquefação da sociedade e de suas estruturas. "E os 'fluidos' são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e [...] continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças" (BAUMAN, 2004, p. 57). Assim, a inconstância é a constância do momento, a nova ordem, ou seja, mudar e se deixar influenciar ou a fragmentação e a desconstrução são as novas maneiras de se formar identidades que, mais adiante, serão desconstruídas para que seja construída

ISSN:

novamente, num ciclo constante e, até mesmo, infinito. Desse modo, a identidade fixa é compreendida como repreensão, um fardo que roubaria a liberdade de escolha do indivíduo.

Para o autor, uma nova maneira de encarar a identidade seria "ajustar pedaços infinitamente – sim, não há outra coisa que se possa fazer. Mas conseguir ajustá-los, encontrar o melhor ajuste que possa pôr um fim ao jogo do ajustamento? Não, obrigado, é melhor viver sem isso" (BAUMAN, 2004, p. 60-61). E como é sabido, a literatura contemporânea é embasada ou ao menos influenciada pela mentalidade vigente. Sendo assim, as características das personagens de Miriam Mambrini refletem muito esse aspecto.

O processo de individualização influencia também a construção e a manutenção de relacionamentos, sendo cobiçados e temidos, ao passo que uma nova perspectiva livre de vínculos se perfaz.

A seção seguinte tratará mais especificamente sobre a identidade dos protagonistas da obra *As pedras não morrem* (2004). Essa é uma das principais obras da não tão conhecida Miriam Mambrini. A autora é carioca e formada em letras. Dois de seus livros – *As pedras não morrem* e *O crime mais cruel* foram adquiridos pelo PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola) do Ministério da Educação. Seus contos estão presentes em diversas antologias, contribuiu em revistas e jornais nacionais e estrangeiras com contos e artigos.

As obras da autora são *O baile das feias* (1994), um livro de contos publicado pela editora Obra Aberta; *Grandes peixes vorazes* (1997), um livro de contos publicado pela editora 7Letras; *A outra metade* (2000), um romance também publicado pela editora 7letras; *As pedras não morrem*, uma novela publicada em 2004 pela editora Bom Texto; *O crime mais cruel* (romance), romance publicado pela editora Bom Texto em 2006; *Maria Quitéria, 32* (2008), um livro de crônicas sobre a infância da autora, publicado pela editora Bom Texto; *Vícios ocultos*, mais um livro de contos publicado pela editora Bom Texto no ano de 2009; *Ninguém é Feliz no Paraíso* (2012), romance publicado pela editora Imã Editorial; *A bela Helena*, última publicação da autora pela editora 7Letras, um romance de 2015.

Antes de iniciarmos as discussões e análises sobre as identidades dos protagonistas Gabriel e Irene, segue um pequeno resumo da novela. A narrativa conta a história de Gabriel, um estudante de Direito, que descobre o diário de Irene ao comprar um computador XT usado. Paulatinamente, Irene, uma completa desconhecida, torna-se muito íntima. O que chama a atenção de Gabriel, em um primeiro momento, é o título do arquivo "Máscara", o diário contava suas frustrações após a morte de seu pai, e seu grande interesse pela máscara

ISSN:

mortuária da avó – por isso "Máscara" como título do arquivo – e a história dessa mulher com feições tão parecidas com a dela e de quem herdara até mesmo o nome. Ao ler o diário da garota, Gabriel sente conhecê-la muito bem e se identifica com os dramas e frustrações dela – a busca por sua identidade, as mortes de pessoas amadas, a aparente incompreensão por parte da família. No decorrer da narrativa, Gabriel mostra uma vontade imensa de conhecer essa mulher, apesar de haver uns dez anos entre o momento em que ela escrevera aquele arquivo e o momento em que ele lia.

Irene mostra uma fixação imensa pela história da avó ao ponto de conversar com a avó morta e confundir-se com ela. Ao passo que Gabriel mostra uma grande fixação por Irene. No momento em que o estudante de direito lê o diário, Irene já é uma mulher que, nos é revelado ao final do livro, já está casada com um geólogo (curiosamente essa é a profissão de seu avô também já falecido) e está em viagem a Dresden, cidade onde sua avó veio a falecer.

Regina Dalcastagnè (2001), em seu artigo *Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso,* assevera que, na narrativa contemporânea, não encontramos mais heróis com suas atitudes grandiosas; deparamo-nos com personagens confusos e incoerentes "que tropeçam no discurso, esbarram nas quinas do livro, perdem o fio da meada" (DALCASTAGNÈ, 2001, p.114).

Para a estudiosa, são esses os protagonistas e também os narradores da narrativa atual. Deixam de ser aqueles sujeitos poderosos que mandam e comandam e se enveredam pela trama, se deixando envolver e confundir, envolvendo e confundindo. Podem apresentar uma consciência embaçada ou até mesmo pretensões egoístas. Não se preocupam mais em manter a discrição, mostram-se completamente amarrados à matéria narrada, objetivando amarrar seu leitor também, comprometendo-o com seu ponto de vista ou nos levar a refletir sobre esse.

Dalcastagnè faz um pequeno paralelo com as considerações de Umberto Eco quando esse considera o romance um conforto, um aporte que traz a certeza de estarmos inseridos em mundos cuja verdade é inquestionável, ao passo que o mundo não traz essa sensação de conforto revelando-se traiçoeiro. Obviamente, assegura a autora, Eco não se referia as narrativas atuais, cujo espaço de ficção é tão inseguro quanto a realidade, não consola e não traz verdades inquestionáveis. O texto é uma verdadeira reafirmação da realidade. Os escritores atuais

ISSN:

> pretendem, em seu afã autodenunciador, que o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue perceber. (DALCASTAGNÈ, 2001, p.116)

Além de todo esse processo de verossimilhança e representatividade da realidade que não traz plena confiança, Dalcastagnè aponta nesse mesmo estudo que as personagens das narrativas atuais ganharam algo muito significante ao que a estudiosa chama de "a palavra sobre si". Pode ela ter suas marcas de identidade tiradas de si, ainda lhe resta a palavra que lhes oferece um espaço muito maior na narrativa por meio de monólogos, diálogos, fluxos de consciência.

Esse último é muito recorrente na narrativa *As pedras não morrem* (2004) como se pode verificar no excerto a seguir extraído do próprio livro. Trata-se de um momento de reflexão de Irene, escrito em seu XT e lido por Gabriel, com relação às conversas que ela tem com a máscara mortuária da avó, encontrada nas coisas de seu pai, já falecido, enquanto tentava organizar um quarto para usá-lo de escritório.

> Quando as pessoas não entendem alguma coisa, logo acham que não é normal, que é doença, que isso, que aquilo. Gosto de conversar com a minha avó. Ela já morreu, mas e daí? Mortos falam, mesmo que só dentro da gente. Quando querem, eles falam! Pode ser muito mais interessante conversar com eles que com os vivos. (...) [mamãe] Pensa que estou louca, coitada, acha que um barulho mais forte pode me fazer entrar em surto. (MAMBRINI, 2004, p. 123).

Regina Dalcastagnè (2001) garante que podemos saber pouco sobre o físico da personagem – em algumas obras, até mesmo seu nome nos é desconhecido – mas é possível acompanhar a forma como essa se sente no mundo, como se coloca em sua própria realidade, em seu dia a dia. "E pouco importa se sua percepção está obstruída, se seu discurso é falho – tudo continua dizendo quem elas são" (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 117). No trecho abaixo, é possível perceber um pouco sobre as características físicas de Irene, mas muito sobre como ela se sente.

> Tirei a roupa e examinei meu corpo diante do espelho. Minha avó me espiava por trás da máscara. Será que ela se reconheceria no meu corpo? Será que são dela esses seios grandes e essa cintura fina? Deixei que minhas

ISSN:

> mãos alisassem meu corpo devagar, curtindo a sensação, sentindo a pele se arrepiar ao toque. (MAMBRINI, 2004, p. 97)

Concluindo as considerações da pesquisadora, toda narrativa é vista por ela como um campo de batalha, onde há a luta pelo direito de contar a própria história – assumindo-se todos os resultados dessa busca, até mesmo com relação a marcação da identidade – e, também, a oportunidade de reconsiderar o mundo e seu olhar a esse, mesmo que influenciado por outrem. Irene busca "sua própria identidade" ao abraçar a identidade da avó como sua, assim como quando Gabriel tenta se desvencilhar de sua realidade sendo influenciado pela busca ferrenha de Irene.

> Sua fixação em Irene – que só existia por haver um arquivo esquecido em um velho computador – era tão absurda quanto a dela na avó, de quem, aliás, já não se distinguia àquela altura. Onde começava uma e acabava a outra? Aquelas últimas palavras: *Finalmente livre... Como é bom estar viva...* Será que... Não, a hipótese de a avó ter se apossado do corpo da neta estava *a priori* descartada. (MAMBRINI, 2004, p.141, grifos do autor)

Gabriel se deixa levar pela história da garota ao ponto de se confundir e se questionar com relação a realidade. Por um momento se sente enganado, conduzido por aquele personagem/narrador descrito por Dalcastagnè (2001) mais acima, um indivíduo cheio de dúvidas, que mente e se deixa enganar. Exatamente o mesmo que acontece com o próprio Gabriel que se deixa enganar e conduz o leitor por um caminho incerto e nebuloso trazendo, também, a esse último muitos questionamentos.

> Mas uma dúvida se infiltrou entre as poucas certezas e varreu-as para longe como o vento fizera com o saco plástico. Diário? Seria mesmo um diário o arquivo gravado no seu XT? [...] O arquivo não era um diário. Irene estava escrevendo um romance ou algo parecido. [...] Na verdade, Irene era personagem e não autor. (MAMBRINI, 2004, p. 142-143)

Sendo herdeiros da insanidade, da confusão, da busca desenfreada por prazer e por "identidade", as personagens contemporâneas representam a sociedade atual, globalizada, líquida, que não se prende e não se fixa, que está sempre a procura. Gabriel se mostra mais um desses indivíduos ao começar a ler as histórias de Irene, com toda naturalidade afirma

> Irene tinha se tornado uma amiga próxima, que lhe fazia confidências muito pessoais. Podia dizer que a conhecia bem. Tinha lá suas excentricidades, mas

ISSN:

> isso não o incomodava. Se se cansasse de suas histórias, sairia do arquivo. Se quisesse manda-la embora para sempre, deletaria o seu diário. Mas, por enquanto, ainda a queria por ali. (MAMBRINI, 2004, p. 86)

Já Irene nunca escondeu "quem era" e como se sentia, quem queria ser e nunca se preocupou em parecer fora do padrão, nunca se preocupou em ser uma "estranha" – nos termos de Bauman (1998) – "Estou muito confusa [...] Agora, não sei mais se amo ou não amo Jaime. Não sei mais de muitas coisas" (MAMBRINI, 2004, p. 79); "Guardei as pedras na caixa de madeira junto com as da vó Irene. Agora é tudo meu. Ou tudo dela, dá no mesmo" (MAMBRINI, 2004, p. 97);

> Mamãe entrou aqui faz pouco e me pegou com a máscara na mão. "De novo, Irene?", perguntou ela. "De novo falando sozinha?" Já é a segunda vez que me pega conversando com a minha avó. Tinha uma expressão brincalhona [...] "Mãe, fica sossegada, não estou falando sozinha não. Estou conversando com a minha avó". Na mesma hora, entendi que tinha dito a coisa errada, o ar brincalhão desapareceu. (MAMBRINI, 2004, p. 122-23)

A busca pela não fixação em certa identidade é tema recorrente dessa obra, por isso ela foi selecionada para esse estudo. Reflete muito bem as questões da sociedade líquida-moderna que busca e busca incessantemente, em que desconstruir e sinal de construir. Suas protagonistas representam muito bem a incessante luta e confusão oriunda da globalização e das novas formas de produção e consumo que afetam diretamente os relacionamentos e o modo com encara-se a si mesmo. Finalizaremos, pois, com um trecho da obra de Mambrini que reflete claramente vários desses aspectos: a busca pela identidade, pela liberdade e pelo prazer (BAUMAN, 1998) a acomodação ante ao senso de "pertencimento" que gera a busca apenas quando abalado (BAUMAN, 2004), enfim, o indivíduo líquido-moderno inserido na sociedade fragmentada:

> Que droga pertencer a uma família quadrada, namorar uma garota de família ainda mais quadrada, numa cidade pequena, preconceituosa, apegada a valores ultrapassados! Devia ter acabado aquele namoro a muito tempo, mas o relacionamento o prendia tão pouco que se acomodou e foi adiando. (MAMBRINI, 2004, p. 85)

REFERÊNCIAS:

BAUMAN. Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade.* Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 3, 2001.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.). *Identidade e diferença:* a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

MAMBRINI, Miriam. *As pedras não morrem.* Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: omaz Tadeu da Silva (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. T Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

ISSN:

Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa: a face de Edgar Allan Poe na contemporaneidade.

SILVA, Ligia Carolina Franciscati da (UNESP – FCLar)

RESUMO: Edgar Allan Poe é considerado, por parte da crítica literária, o mestre do conto moderno, tendo diversas narrativas curtas inseridas em antologias canônicas de literatura fantástica. Além disso, dedicou-se à minuciosa reflexão sobre o método de elaboração do conto, sugerindo que ele deve ser racional, analítico e preciso, sem espaço para detalhes insignificantes, ou seja, por meio de ações mínimas é necessário construir o máximo de efeitos, mantendo a totalidade narrativa, isto é, a unidade de efeito. Na literatura brasileira, Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa escrevem suas composições de acordo com tais princípios como se verifica em *As formigas* e *O encontro*, respectivamente. Nos contos mencionados, o homem comum, que habita o mundo real, é colocado inesperadamente diante do inexplicável, em narrativas condensadas com componentes inquietantes, explorando temas assustadores e desesperadores. Tais elementos são potencializados pelo ambiente fechado e opressor; em *As formigas* pelo quarto da pensão e em *O encontro* pela cidade cercada por muralhas, elementos essenciais para a construção do efeito de terror, como proposto por Poe. Dessa forma, assim como o criador do conto moderno, os contistas brasileiros utilizam a unidade de efeito nas obras em questão, combinando incidentes que dão à história a atmosfera fantástica e misteriosa, além de dialogar, implícita ou explicitamente, com alguns contos de Poe.
PALAVRAS-CHAVE: Lygia Fagundes Telles; Amilcar Bettega Barbosa; Edgar Allan Poe; fantástico; literatura comparada.

RESUMEN: Edgar Allan Poe es considerado, por la critica literaria, el maestro del cuento moderno, con varias obras insertadas en antologías canónicas de la literatura fantástica. Además, ha se dedicado a la reflexión sobre el desarrollo del método de lo cuento; sugiere que debe ser racional, analítico e exacto, sin espacio para los detalles de menor importancia, o sea, la acción mínima es necesaria para construir el máximo efecto, manteniendo la totalidad narrativa, esto es, la unidad de efecto. En la literatura brasileña, Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa escriben sus cuentos de acuerdo con estos principios, como se ve en *As formigas* y *O encontro*, respectivamente. En los cuentos mencionados, el hombre común, que vive en el mundo real, colocase de forma inesperada ante lo inexplicable, en narrativas condensadas con componentes perturbadores, explorando temas espeluznantes y desesperadores. Tales elementos se ven reforzados por el ambiente cerrado y opresivo; en *As formigas* la habitación de la pensión y *O encontro* de la ciudad amurallada, esencial para la construcción del efecto de terror, según lo propuesto por Poe. Por lo tanto, como el creador del cuento moderno, los autores brasileños utilizan la unidad de efecto en las obras mencionadas e la combinación de incidentes que dan a la historia un ambiente fantástico y misterioso, además del dialogo, de manera implícita o explícita, con algunos de los cuentos de Poe.
PALABRAS-CLAVE: Lygia Fagundes Telles; Amilcar Bettga Barbosa; Edgar Allan Poe; fantástico; literatura comparada.

ISSN:

EDGAR ALLAN POE: O MESTRE DO CONTO MODERNO

Edgar Allan Poe foi poeta, ficcionista, crítico literário e editor. Como escritor, Poe é um dos precursores da literatura fantástica moderna, seus contos - especialmente de terror como *A queda da casa de Usher*, *O gato preto*, *O coração denunciador* e *William Wilson* - são exemplos de narrativas onde há a inserção do elemento sobrenatural e o mergulho profundo na psique humano, elementos que dão ao autor a alcunha de mestre do terror.

Como crítico literário, Poe publicou um conjunto de resenhas na revista literária *Graham's magazine*, entre os anos de 1842 e 1847, com o objetivo de analisar contos de seus contemporâneos e propor novos métodos de elaboração dessa narrativa. De acordo com Charles Kiefer, em *A poética do conto* (2011, p. 27), se Aristóteles foi o primeiro a refletir de forma sistemática a tragédia, Poe, na modernidade, foi o primeiro a dedicar-se com rigor ao gênero.

Entre os ensaios publicados, no período mencionado, encontra-se *Filosofia da composição*, de 1846. Nesse trabalho, o autor norte-americano defende a tese de que a escrita é um trabalho árduo e racional, ao contrário da concepção dos românticos que exaltavam a inspiração como elemento fulcral do trabalho literário (POE, 2001, p.912). Dentre os elementos essenciais na construção do conto, Poe elenca procedimentos basilares como a originalidade do texto, com o intuito de revelar os aspectos mais sombrios da alma humana; a extensão, pois o texto deve ser lido em uma assentada, dessa forma, não pode ser longo, no entanto, a brevidade exacerbada pode prejudicar a manifestação dos efeitos pretendidos; a economia verbal, isto é, narrar somente o necessário com palavras precisas e exatas e o tom deve ser adequado a narrativa, assim, a escolha lexical deve ser minuciosa. (POE, 2001, p. 913-915).

A partir do domínio da brevidade e da unidade dos elementos que compõe o conto de forma homogênea se chega ao efeito único. Nota-se que a teoria de Poe abarca dois eixos centrais: o eixo do procedimento construtivo e o eixo do tratamento expressivo. De acordo com Gotlib (2006, p. 32), "[...] a teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma outra relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa."

Seguindo tais pressupostos o autor relata experiências limites – como um quadro em que sua unidade cria efeitos ao leitor – e, assim, por meio da unidade dos elementos o insólito

ISSN:

emerge no cotidiano e o trivial obtém notoriedade. Todorov (1980, p.156) no artigo *Os limites de Edgar Poe* comenta:

> Poe é o autor do extremo, do excessivo, do superlativo; leva cada coisa aos seus limites – além, se for possível. Interessa-se apenas pelo maior ou pelo menor: o ponto em que uma qualidade atinge seu grau superior, ou então (mas frequentemente isso dá no mesmo) aquele em que ela corre o risco de se transformar em seu contrário.

Para produzir experiências limites, o autor recorrer ao terror para construção do sobrenatural. H. P. Lovecraft em *O horror sobrenatural em literatura* (2008), no capítulo dedicado a Poe, considera o autor o mestre das gerações futuras do fantástico, pois ele compreende as questões psicológicas e os medos dos homens.

A influência de Poe na literatura fantástica, principalmente na questão do terror e nos procedimentos propostos por ele, são perceptíveis em contos de Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa.

De forma geral, a produção fantástica de Lygia, apresenta diferentes caminhos de interpretação, devido ao trabalho meticuloso com a linguagem e, ao mesmo tempo, pela simplicidade; a reflexão de temas complexos e sentimentos profundos, por meio de fatos cotidianos rompem com os limites do natural e desembocam no sobrenatural, tendo como cerne o encontro ou o desencontro das personagens com o outro ou consigo mesma.

Na mesma linhagem encontra-se Amilcar Bettega Barbosa, onde a crítica destaca a preocupação com a linguagem precisa e simples, para apresentar o íntimo das personagens pela voz do narrador que se compraz dos impasses vivenciados por elas e revela a impossibilidade de mudança. O fantástico é um elemento recorrente em suas obras e está atrelado à produção de Kafka, Poe e Cortázar.

AS FORMIGAS E *O ENCONTRO*: DIÁLOGO COM *A QUEDA DA CASA DE USHER.*

O Conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, foi publicado pela primeira vez em 1839. Na obra, o narrador, sem identificação, chega na casa de seu amigo, Roderick Usher, pois recebera uma carta dele pedindo ajuda, pois se encontra doente. Quando se aproxima do local, o narrador observa a fina rachadura que estende sobre a construção até o

ISSN:

lago e descreve a casa como um ambiente misterioso e, ao mesmo tempo, opressor. "[...] [A] sensação de insuportável tristeza permeou meu espírito [...]"; olhava "[...] para as frias paredes negras - para as janelas como olhos vagos [...]" (POE, 2015, p. 127-128), e ainda, "[o] que era aquilo que tanto me perturbava na contemplação da Casa De Usher? Era um mistério em tudo insolúvel [...] Muito do que encontrei pelo caminho contribuiu, não sei como, para acentuar as vagas sensações [...]". (POE, 2015, p. 128)

Roderick sofre de um transtorno nervoso e sua irmão, Madeline, tem uma doença com risco de morte iminente. A morte de Madeline ocorre abruptamente e o irmão decide conservar o corpo por quinze dias, ação que provoca o incidente na narrativa e a instauração do terror, visto que o cadáver da donzela surge na sala, com as vestes alvas e manchadas de sangue e avança sobre o irmão, que morre após um ataque cardíaco. O narrador apavorado foge da mansão e sob um estrondo medonho vê a queda da casa de Usher.

Para a construção da narrativa atingir o efeito de terror o tratamento dos meios expressivos é exemplar, devido à recorrência dos elemento noturnos e do léxico referente ao medo, ao horror e ao assustador, como evidenciados nos excertos que seguem. "[...] [Me] encontrei, ao caírem as sombras da noite, à vista da melancólica Casa de Usher" (POE, 2015, p.127 – grifos nossos); "[...] [A] câmera mortuária onde o colocamos [...] era pequena, úmida e sem nenhum meio para entrada de luz [...]" (POE, 2015, p.145); "Era, de fato, uma noite tempestuosa, mas austeramente bela, selvagemente peculiar em seu horror e em sua beleza". (POE, 2015, p.148, grifos nossos).

A presença de sumários, procedimento em que algumas partes da história são resumidas, propícia a economia narrativa, visto que o narrador condensa os fatos que não considera relevantes, como no exemplo a seguir. "E então, depois de transcorridos alguns dias de amargo pesar, uma visível mudança ocorreu nas características da desordem mental do meu amigo". (POE, 2015, p.146).

As personagens são fantasmagóricas e provocam reações inquietantes no narrador, como na primeira aparição de Madeline. "Eu a olhei com absoluto espanto não isento de pavor; e, no entanto, achava impossível explicar esses sentimentos". (POE, 2015, p.137). Roderick e Madeline são personagens duplos, o primeiro representa os aspectos intelectuais e a segunda o lado físico, os sentidos no irmão. Apesar de aparentemente irrelevante a aparição de Madeline no início da narrativa, o fato se revela fundamental para o desenvolvimento do enredo e a posterior destruição dos Usher. Nota-se, que as ações das personagens tem mais

ISSN:

relevo que a interioridade, porque dão velocidade a ação narrativa e, principalmente, porque mantém o tom enigmática do conto.

A circularidade de *A queda da casa de Usher*, configura a unidade ao conto, ou seja, a permanência do efeito e o mesmo tom do início ao fim. A narrativa tem início com a chegada do narrador a moradia de Roderick e suas primeiras impressões angustiantes.

> Por todo um dia triste, sombrio e silente de outono, em que as nuvens baixas pairavam opressivamente no céu [...] Olhei para a cena à minha frente - para a casa nua e os traços simples da paisagem daquele domínio – para as frias paredes negras – para as janelas como olhos vagos [...] (POE, 2015, p.127-128).
> Talvez um olhar de um observador meticuloso descobrisse uma fissura pouco perceptível que, entendendo-se do telhado do edifício em frente, descia pela parede em ziguezague, até perder-se nas águas sombrias do lago. (POE, 2015, p.132)

Após a morte do anfitrião, o narrador contempla a casa novamente e os sentimentos de angustia se fazem presentes:

> Subitamente, uma luz estranha iluminou todo o caminho, e eu me voltei para ver de onde um clarão tão extraordinário podia ter-se originado [...] agora brilhava vividamente através daquela fissura antes mal discernível e que anteriormente descrevi como um ziguezague que se estendia do telhado do edifício até a base. Enquanto eu a contemplava, aquela fissura rapidamente se ampliou [...]. (POE, 2015, p.154-155)

O conto de Lygia Fagundes Telles, *As formigas* é o primeiro conto do livro *Seminário dos ratos*, de 1977, e dialoga diretamente com o conto de Poe *A queda da casa de Usher* . A história tem como foco a mudança de duas primas para uma pensão muito simples e misteriosa. No quarto alugado há um esqueleto de um anão, deixado pelo inquilino anterior, e esse objeto é responsável pela irrupção do elemento sobrenatural e pela inserção do clima de terror, devido à sua montagem por misteriosas formigas.

No início do conto, a descrição da pensão faz referência ao conto mencionado de Poe. O lugar é restrito e opressor, além de gerar uma sensação de estranhamento nas personagens.

> Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos

ISSN:

> tristes, um deles vazado por uma pedrada. Descansei a mala no chão e apertei o braço da prima.
> — É sinistro. (TELLES, 1998, p. 31, grifos nossos)

Gradativamente, o interior da pensão é revelado como um lugar antigo e descuidado; a impressão exterior é afirmada interiormente: "A saleta era escura, atulhada de móveis velhos, desparelhados. No sofá de palhinha furada no assento, duas almofadas que pareciam ter sido feitas com os restos de um antigo vestido [...]" (TELLES, 1998, p. 31-32). Ao longo da narrativa, esse espaço traz características opressoras, fato que resulta na fuga das jovens, assim, o espaço é a fronteira entre o natural e o sobrenatural e se restringe gradativamente: a pensão, o quarto e a caixa do esqueleto. Em suma, é o elemento transgressor da realidade e sensação de estranhamento é expressa por meio do léxico:

> E ficou olhando dentro do caixotinho.
> - Esquisito. Muito esquisito (TELLES, 1998, p.34, grifos nossos)
> [...]
> - E as formigas?
> - Até agora, nenhuma.
> - Você varreu as mortas?
> Ela ficou me olhando.
> - Não varri nada, estava exausta. Não foi você que varreu?
> - Eu?! Quando acordei, não tinha nem sinal de formiga nesse chão, estava certa que antes de deitar você juntou tudo...Mas, então, quem?!
> [...]
> - Muito esquisito mesmo. Esquisitíssimo. (TELLES, 1998, p. 35, grifos nossos)

O tempo na história aparece de forma cronológica, tendo duração de três dias. O narrador foca o tempo em que estão dentro do sótão, referindo-se ao tempo exterior por meio de sumários, visto que o período diurno não tem relevância para os acontecimentos, "[q]uando cheguei por volta das sete da noite, minha prima estava no quarto." (TELLES, 1998, p. 35); "[v]oltei tarde essa noite, uma colega tinha se casado e teve festa." (TELLES, 1998, p. 37). Ao utilizar esse procedimento, enfatiza a permanência no espaço fechado do sótão, potencializando o mistério, pois as formigas surgem somente a noite.

Como no conto de Poe, as ações das personagens são mais relevantes do que o delineamento psicológico, mas é possível diferenciar a atitude das primas frente ao sobrenatural. A narradora é passiva diante dos fatos e mantém distância do esqueleto: "Deus me livre, tenho nojo de osso! Ainda mais de anão". (TELLES, 1998, p. 34), contudo, o anão

ISSN:

permanece presente em seus sonhos; já a estudante de medicina é ativa diante dos eventos, mata as formigas com álcool, suspeita delas e do esqueleto, sendo responsável, inclusive, por planejar a fuga da pensão.

Com a intenção de manter o caráter cíclico da narrativa, o tom de mistério e a dúvida no leitor, o conto de Lygia estabelece um diálogo direto com *A queda da casa de Usher*, pois as personagens olham para a pensão após a fuga, devido à suposta montagem do esqueleto de anão pelas formigas. "Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada [...]" (TELLES, 1998, p. 31, grifos nossos), todavia, esse olho representa outra característica após a fuga "[...] Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra." (TELLES, 1998, p. 38, grifos nossos).

O encontro, de Amilcar Bettega Barbosa, foi publicada em 2002 na coletânea *Deixe o quarto como está*: ou estudos para a composição do cansaço. A narrativa se desenvolve a partir da chegada de um casal a uma cidade para um encontro em uma Casa, todavia, por motivos inexplicáveis tal compromisso não ocorre e, por fim, são emparedados pelas muralhas que circundam a cidade.

Para propiciar um clima de terror o espaço é a instância central, sendo construído de forma ampla em relação aos contos de Lygia e Poe, todavia, continua sendo um ambiente opressor e incerto para as personagens. O primeiro ambiente é a pensão, descrita como um lugar incômodo, "[c]hegaram à cidade com noite e cansaço e um táxi os tirou da chuva para pousá-los num quarto de pensão desconfortável. (BARBOSA, 2002, p. 91). Do quarto ouviam barulhos particulares, "[...] onde uma escada rangendo pode ser tanta coisa" (BARBOSA, 2002, p. 91), assim, por meio dessa construção o tom de mistério é instaurado.

A cidade apresentava extensões variadas a cada passeio das personagens, "[a] cidade era pequena com duas ou três ruas principais mas várias travessas, ruelas transversais, becos e escadas (BARBOSA, 2002, p. 92). A muralha que circunda o local, também, toma dimensões próprias, oprimindo e gerando aflição do casal. "Lá dentro, a cidade protegida – e por isso eram muralhas. Mas havia também a sensação de que a colina inteira era sustentada pelas muralhas [...]" (BARBOSA, 2002, p. 95). Tais questões movem a narrativa e são o ponto central para culminar no emparedamento final, "[m]as já aí uma sensação desconfortável os atingia. Era difícil orientar-se ali dentro [da cidade]." (BARBOSA, 2002, p. 92)

ISSN:

As personagens diferem dos contos mencionados anteriormente, pois não resistem ao elemento sobrenatural com uma fuga, mas aceitam passivamente os fatos e a impossibilidade de concretizar o encontro. "Abraçaram-se diante da ausência da Casa, e talvez ali tenham percebido alguma coisa, alguma coisa de definitivo [...] Mas calou-se como derrotado, com a voz pesada afundando dentro de si". (BARBOSA, 2002, p. 99).

A narrativa como um todo é circular, porque os personagens andam em círculos e não conseguem chegar a lugar algum. Os habitantes sempre estão presentes nos mesmos lugares, fazendo as mesmas coisas, até desaparecem gradativamente, desse modo a unidade de efeito da circularidade é relevante principalmente no espaço e nos personagens secundários, concretizando a impossibilidade de mudar o sobrenatural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se assim, a influência exercida por Poe na produção fantástica de Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa, aproximando-se no modo como o conto literário é construído, devido à economia narrativa, à unidade de efeitos e aos efeitos máximos construídos gradativamente e, também, pela abordagem temática dos medos, culminando com o efeito de terror nas narrativas, possibilitando um mergulho nas camadas profundas do ser e o questionando do limite do real.

Dessa forma, é a unidade de efeito que norteia a construção do conto e o desenlace governa todo o desenvolvimento anterior e tal fato dá unidade aos incidentes narrados, amarrando-os em uma sincronia orgânica, que se verifica em todos os contos.

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Amilcar Bettega. O encontro. In:_____. *Deixe o quarto como está*: estudos para composição do cansaço. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 91-100.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006

ISSN:

KIEFER, Charles. *A poética do conto*: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura.* São Paulo: Iluminuras, 2008.

POE, Edgar A. Filosofia da composição. In:_____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001, p. 911-920.

_____. A queda da casa de Usher. In:_____. *Contos de suspense e terror*. São Paulo: Martin Claret, 2015, p.125-156 (Edição especial).

TELLES, Lygia Fagundes. As formigas. In:_____. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 31-38.

TODOROV, Tzvetan. Os limites de Edgar Poe. In:_____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 155-166.

ISSN:

América *versus* Europa: o conflito de culturas nas relações de gênero em *Daisy Miller*

GUALDA, Linda Catarina (FATEC Itapetininga/SP)

RESUMO: *Daisy Miller* (1879) é uma das primeiras obras que lida com um tema muito caro à ficção jamesiana: o contraste cultural entre a América e a Europa. Na novela, a relação entre esses dois mundos é retratada a partir do confronto de experiências de personagens que migram de sua terra natal para conhecerem outra realidade e aprenderem com ela. Para Freedman (1998), apenas quando viajam para a Europa é que são capazes de definir sua própria identidade nacional. O conflito de culturas se estabelece entre Daisy que representa a América e Winterbourne representante da Europa. Em outras palavras, a jovem, viva, ingênua, bem intencionada, egocêntrica e desdenhosa das convenções sociais e, por outro lado, o conservador, polido, elegante, sensato e detentor das normas, a voz dominante do patriarcado. Isto posto, a comunicação objetiva discutir as relações de gênero na obra mostrando como a protagonista é transformada em objeto exótico na medida em que desperta desconforto por não seguir aquilo que foi estabelecido pela sociedade falocêntrica da época. O fato de ser encarada como um objeto turístico, que desperta a princípio curiosidade e depois repugnância, está intimamente relacionado ao *male gaze* que a enxerga sob parâmetros fixos de comportamento. Vista como uma mulher extravagante para os padrões europeus e transformada em centro de interesse, a personagem se torna alvo de comentários preconceituosos que a relegam primeiro ao ostracismo e, posteriormente, à morte.
PALAVRAS-CHAVE**:** *Daisy Miller*; Henry James; *Male Gaze*; Relações de Gênero.

ABSTRACT: Daisy Miller (1879) is one of the earliest works dealing with a very expensive theme of James' fiction: the cultural contrast between America and Europe. In the novel, the relation between these two worlds is portrayed from the confrontation of experiences of characters who migrate from their native land to know another reality and learn from it. For Freedman (1998), it is only when traveling to Europe that they are able to define their own national identity. The conflict of cultures is established between Daisy representing America and Winterbourne representing Europe. In other words, the young, lively, naive, well-intentioned, egocentric, and disdainful of social conventions woman, and, on the other hand, the conservative, polite, elegant, sensible, and standards-holder man, the dominant voice of patriarchy. The communication aims at discussing gender relations in the work, showing how the protagonist is transformed into an exotic object so far as it arouses discomfort for not following what was established by the phallocentric society of the time. The fact that she is regarded as a tourist object, which first arouses curiosity and then repugnance, is closely related to the male gaze that sees her under fixed parameters of behavior. Seen as an extravagant woman by European standards and transformed into a center of interest, the character becomes the subject of prejudiced remarks that first relegate her to ostracism and subsequently to death.
KEYWORDS: *Daisy Miller*; Henry James; *Male Gaze*; Gender Relations.

ISSN:

CONSIDERAÇÕES INICAIS

Daisy Miller (1985) é uma das primeiras obras que lida com um tema muito caro à ficção jamesiana: o contraste cultural entre a América e a Europa. Expatriados e americanos no exterior foi assunto nos anos imediatos à Guerra Civil. O pós-guerra, conhecido como *Gilded Age* (Anos Dourados), que na história dos Estados Unidos da América refere-se ao Período de Pós-Guerra de Secessão e Pós-Reconstrução, dos anos de 1870 a 1890, os quais testemunharam uma expansão econômica, industrial e populacional, deu lugar a uma nova classe de ricos, de homens de negócios – *american businessman* –, que, para se refinar, faziam grandes viagens ao Velho Mundo para aprender arte, boas maneiras e cultura. O confronto entre esses dois mundos acabou sendo tema para muitos escritores e Henry James se concentrou em marcar essas diferenças em sua prosa de forma bastante peculiar.

Daisy Miller apresenta o que Henry James chamou de o destino complexo de ser americano[48] e discute essa questão comparando as culturas americana e europeia. Na ficção jamesiana, a relação entre esses dois mundos é retratada a partir do confronto de experiências de personagens que migram de sua terra natal para conhecerem outra realidade e aprenderem com ela. Para Freedman (1998, p. 07), apenas quando viajam para a Europa é que são capazes de definir sua própria identidade nacional. Esse mesmo processo de reconhecimento também força as personagens americanas a reconhecerem sua própria transmutação.

Ainda de acordo com Freedman, James desempenhou papel fundamental na América e na Europa, na medida em que foi um dos primeiros a explicar de maneira completa a tradição e valores europeus para o público americano. Além disso, considerado um importante condutor das tradições narrativas do século XIX para o século XX, James "profetiza as direções que seriam tomadas no século XX. E ele anuncia não apenas o momento do modernismo, mas sua ficção recessiva, auto-paródica, cuja principal ação frequentemente parece ser a ruína do processo de fabulação em si. Em suma, James ajuda a inventar o pós-moderno"[49] (1998, p. 16).

---

[48] Henry James chamou a obra *Daisy Miller* de the *complex fate of being American. In: The Complete Notebooks*. Oxford: Ed. Leon Edel and Lyall Powers, 1987.

[49] Prophesies the directions it would take in the twentieth. And he foretells not only the moment of modernism but that of its recessive, self-parodic, fiction whose main action often seems to be the undoing of the process of

ISSN:

Em *Daisy Miller*, isso chega ao ponto de ser trágico, como Freedman menciona, já que Daisy paga com a vida a tentativa de descoberta de sua identidade. Vista como uma mulher extravagante para os padrões europeus e transformada em centro de interesse, a personagem se torna alvo de comentários preconceituosos que a relegam ao ostracismo. No romance, a americana é transformada em objeto exótico na medida em que desperta desconforto por não seguir aquilo que foi estabelecido pela sociedade da época. O fato de ser encarada como um objeto turístico, que desperta a princípio curiosidade e depois repugnância, está intimamente relacionado ao *male gaze* que a enxerga sob parâmetros fixos de comportamento.

AMÉRICA LIVRE *VERSUS* EUROPA CONSERVADORA: A VOLUNTARIEDADE DE DAISY *VERSUS* A AUSTERIDADE DE WINTERBOURNE

Na obra, o conflito cultural se dá entre a protagonista Daisy, uma jovem e bela americana que visita a Europa e o enigmático Winterbourne que já vive tempo demais no estrangeiro para se lembrar que é americano. Muitas passagens na novela evidenciam esse contraste. A cena inicial, quando se conhecem no hotel e Daisy conta toda sua vida, faz com que Winterbourne se sinta ao mesmo tempo deslumbrado, curioso e desconfortável. Esse desconforto será acentuado na visita que fazem ao Castelo de Chillon, quase ao final da primeira parte da novela. Dando pouca importância para Mrs. Costello, que se recusa a conhecê-la devido a sua fama de mulher vulgar, Daisy aceita passear na companhia de um homem que acabou de conhecer. Para ela, essa atitude é apenas um momento para estreitar laços, conversar e conhecer o novo amigo; para Winterbourne, soa como modernidade, ousadia e até infantilidade; para a tia, isso é absurdo, impróprio e condenável.

> – É realmente verdade que ela vai ao Castelo de Chillon com você?
> – Acredito que tem a clara intenção de fazê-lo.
> – Então, meu caro Frederick – disse a Sra. Costello – devo declinar a honra de conhecê-la; sou uma mulher idosa, mas não tão idosa, graças à Deus, que não consiga escandarlizar-me.
> – Mas todas elas não agem assim, as mocinhas americanas? – perguntou Winterbourne.

---

fabulation itself. In short, James helps ivent the postmodern. In: FREEDMAN, J. (Ed.). *The Cambridge companion to Henry James.* Cambridge University Press, 1998.

ISSN:

> A Sra. Costello encarou-o por um instante e declarou com voz severa:
> – Eu queria ver as minhas netas agirem desta forma! (JAMES, 1985, p. 39)

Vamos conhecendo Daisy pelos olhos de Winterbourne, mas também pela depreciação da tia do rapaz, uma veterana da sociedade vitoriana. Tal desaprovação já sinaliza o conflito, pois como voz da norma social, o que pensa e faz são parâmetros para o sobrinho, que tem sua opinião como verdadeira. O desprezo pela jovem americana fundamenta-se na percepção de que por serem novos ricos são vulgares e incultos e não se misturar com eles não é escolha, é obrigação. Sob o efeito da primeira impressão e anestesiado com a beleza da jovem, Winterbourne ainda não desaprova, mas sentirá o desconforto.

A segunda parte da novela inicia-se com a utilização de um procedimento intertextual, já apontado por muitos críticos. Em carta para o sobrinho, Sra. Costello pede que ele lhe traga de Genebra "aquele lindo romance de Cherbuliez, *Paule Méré*" (JAMES, 1985, p. 55). A obra citada, de Charles Victor Cherbuliez (1829-1899), apresenta muitas semelhanças com *Daisy Miller*. O romance conta a história de Paule, uma jovem independente que viaja à Europa na companhia de um homem e se torna, por isso, alvo de críticas e escândalos. Até o ambiente das histórias é o mesmo: inicia-se em um hotel na Suíça e termina na Itália. *Paule Méré* foi considerado um romance muito audacioso para a época (1865), pois apresentava uma mulher autêntica demais, que dava vazão aos seus caprichos sem se importar com a opinião dos outros. Nesse sentido, soa bastante irônico e paradoxal que Sra. Costello, representante da dominação falocêntrica e da voz dominante do patriarcado, considere essa obra linda e digna de ser lida.

Parece-nos que ao fazer isso, Henry James aponta a hipocrisia da sociedade dominante, que pensa de uma maneira e age de outra, em prol de aparências. Sra. Costello não pode conceber uma mulher que transite no espaço externo, expressando suas vontades e opiniões. Entretanto, se interessa por esse tipo de mulher, que vai além da sua restrita concepção de feminino e que só tolera nos romances que lê. Nesse episódio da narrativa, James denuncia uma conduta moral, retratando os americanos que vivem há muito tempo na Europa como pessoas hipócritas e preconceituosas. Em muitas passagens da novela, o autor aproveita para denunciar os comportamentos dos ricos "americanos europeizados pela longa permanência no continente" (QUEIROZ, 1991, p. 11) que vivem puramente de aparências. Por esse motivo, "os americanos, principalmente, sempre deixaram transparecer um grande

ISSN:

ressentimento contra esse compatriota" (QUEIROZ, 1991, p. 9), que não os poupou de sua ironia fina e certeira.

Nesse ambiente hostil, repleto de pessoas hipócritas, impregnado de falso moralismo, desfila a figura fresca de Daisy, cuja vitalidade será logo colocada à prova. Com poucos privilégios, resta à mulher do século XIX colocar-se à disposição para ser escolhida, aceitando as regras impostas pelo patriarcado. Acostumada a um mundo em que a mulher começava a ter mais liberdade de movimentação, Daisy não compreende porque soa mal passear com seus amigos e levar Giovanelli à festa na casa de Sra. Walker. Para os expatriados, o comportamento da jovem é uma afronta aos padrões morais.

> – A moça vai a toda parte sozinha com seus estrangeiros. Quanto ao que está acontecendo além disso, terá de pedir informações em outro lugar. Ela catou uma meia dúzia dos habituais caça-dotes romanos e os introduz nas casas para as quais é convidada. Quando vai a alguma festa leva consigo um cavalheiro de ótima presença e belo bigode.
> – E onde está a mãe?
> – Não tenho a menor ideia. São pessoas muito desagradáveis. (JAMES, 1985, p. 56)

Vale ressaltar que Daisy e Winterbourne se diferenciam também em relação ao tratamento à família. Daisy parece não dar ouvidos à mãe e esta não exerce (nem sequer tenta) controle sobre a filha. Não há entre elas sinal de desrespeito ou má vontade, simplesmente nota-se uma liberdade pouco comum. Por outro lado, Winterbourne, além de considerar muito a tia, escuta suas opiniões e reflete sobre elas, deixando claro ao leitor o tipo de educação que tivera: "[…] era um rapaz afável e querido por todos. […] a razão dele passar tanto tempo em Genebra era que nessa cidade morava uma senhora – estrangeira e mais velha do que ele – a quem era extremamente dedicado" (JAMES, 1985, p. 22).

Essa diferença de educação, refletida no que julgam ser ou não conveniente, no que acreditam que se deva ou não fazer, causará o afastamento do casal e o desmoronamento de qualquer possibilidade de felicidade. Repreendida mais de uma vez e por diversos personagens ao longo da narrativa, a princípio Daisy não compreende a estupefação que causa. Depois, quando percebe as críticas maldosas sobre seu comportamento, despreza a opinião alheia e sente-se superior a tudo. Sua vontade caprichosa e inconsequente é principalmente o que a diferencia do jovem Winterbourne.

ISSN:

Exemplo disso é a cena em que Daisy decide passear no Monte Pincio. Nesse momento da narrativa, um dos mais significativos da novela, se tem diretamente o confronto entre a vontade e o dever que caracterizariam, respectivamente, a cultura americana e a europeia. Ao optar por não seguir o estabelecido – o dever –, Daisy sela seu rompimento com a sociedade vitoriana, que condena a mulher que almeja pertencer também ao espaço externo, além daquele que lhe é concedido, o do lar. Síntese da mulher voluntariosa, Daisy carrega em si a dualidade de habitar o interior, o lar, e querer viver também naquele conferido apenas aos homens, o espaço exterior. A liberdade que Daisy anseia esbarra no preconceito de uma sociedade que não concebe uma mulher que transite nos dois espaços.

Incapazes de compreender os dois lados do feminino, todos a julgam de maneira machista. Para Daisy, realizar suas vontades é mais importante do que preservar sua reputação, por isso caminhar ladeada por dois homens não lhe parece grande problema. Mesmo quando Mrs. Walker tenta novamente "salvar" sua imagem perante a sociedade, Daisy contesta-a, não se dobrando às convenções sociais: "Nunca vi nada tão formal! Se isso é impróprio, Sra. Walker – disse ela – então eu sou toda imprópria e a senhora deve desistir de mim. Adeus! Espero que façam um bom passeio" (JAMES, 1985, p. 70). Agindo assim, Daisy não apenas irrita as senhoras mais tradicionais, como acaba afastando Winterbourne cada vez mais. Giovanelli parece alheio a tudo e funciona na novela mais como uma peça do vestuário de Daisy, que a jovem usa para ostentar sua voluntariedade.

A QUEDA DE DAISY: A INOCÊNCIA SACRIFICADA

Muitos críticos já observaram que a maneira de Daisy incorporar diferentes significados de "inocência" é a causa de sua queda. Inapta para fazer parte da sociedade vitoriana, Daisy contrasta com o meio em que pretende se inserir. Ironicamente, sua doçura e infantilidade acentuada a afasta dos maneirismos de um universo de aparências ao qual não está habituada. Representante da América livre e igualitária, Daisy não pode ficar no Velho Mundo, onde seu brilho ofusca e incomoda o tradicional. Saída do fresco e do jovial Novo Mundo, já era previsto que a margarida fosse murchar e morrer no *habitat* que não era o seu.

Bastante significativo o fato de Daisy iniciar sua queda no Coliseu: vasta arena, famosa pelos jogos mortais com gladiadores e por séculos pelo martírio cristão. Inclusive há na novela uma alusão a essa simbologia na cena que Daisy conversa com Giovanelli, ao ver

ISSN:

Winterbourne se aproximar: "Nesse momento o som da voz da mulher chegou até ele claramente no cálido ar da noite: – Ele nos olha como os antigos leões e tigres deviam olhar os mártires cristãos!" (JAMES, 1985, p. 88).

Símbolo da inocência sacrificada, o Coliseu é o lugar onde Daisy é jogada aos leões – a febre romana – e onde Winterbourne decide sacrificar a inocência dela, não a considerando digna de preocupação: "Winterbourne estacou horrorizado, mas, de certa forma, deve-se acrescentar aliviado. […] Ela era o tipo de moça a quem um cavalheiro não precisava mais tomar o trabalho de respeitar" (JAMES, 1985, p. 88). O tom frio da conversa marca o distanciamento definitivo do casal e prenuncia a morte – da felicidade e de Daisy. Entretanto, mais tarde, Winterbourne se arrepende do tratamento dado à Daisy e fala com a tia nos momentos finais da narrativa: "Um dia falou com a tia sobre a moça [Daisy] – disse que tinha consciência de que fora injusto com ela" (JAMES, 1985, p. 94).

Assim, após a morte de Daisy e da breve conversa com Giovanelli, Winterbourne sente-se culpado por um ato injusto que cometera e percebe que julgou-a mal. Sua consciência pesada está relacionada a não compreensão do feminino, ou melhor, ao julgamento errado sobre a mulher, tema de muitas obras conhecidas, como *Othelo* (1999) e *Dom Casmurro* (1997), por exemplo.

Pensando nisso, temos a impressão que o que mata Daisy não é necessariamente a febre que contrai no Coliseu, mas principalmente o desprezo de Winterbourne. O que a mata é não poder expressar livremente suas vontades nem ser ela mesma num ambiente que anseia frequentar, mas que não aceita sua presença. Por esse motivo, o diálogo final de Winterbourne com Sra. Costello é emblemático na medida em que diz mais do que está expresso. Quando o rapaz afirma que foi injusto em não compreender a natureza quase selvagem de Daisy, temos a impressão de que a injustiça na verdade está no modo como Daisy foi tratada, no ostracismo a que foi relegada por ser diferente das mulheres que Winterbourne conhecia.

Ao final da narrativa, mesmo sabendo que fora injusto, Winterbourne volta a Genebra e retoma a mesma vida que sempre tivera, como se nada tivesse acontecido. Esse desfecho aparentemente insosso, na verdade, revela ao leitor o que Daisy significava para os outros e acentua ainda mais o desprezo por ela. Nem o diálogo entre Giovanelli e Winterbourne mostra que a trágica morte da jovem foi um fato relevante. Longe disso, as poucas palavras que trocam deixam claro a piedade que sentem (sentiam) pela moça e mais uma vez Daisy é definida pela inocência – qualidade desprezada nessa sociedade vitoriana e, por isso,

ISSN:

causadora da desgraça que a acomete. Todo episódio não deixa de ser mais um fato curioso na vida de cada um – uma banalidade – e nada acrescenta para eles. Os que vivem na Europa nada aprendem com a morte de Daisy e os americanos não conseguem se integrar de maneira plena no Velho Mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Daisy Miller* (1985), James retrata o modo de vida dos dois mundos a que pertenceu: o Velho e o Novo Mundo. Quanto ao primeiro, o autor destaca a cultura, a educação, a arte da conversação, a polidez, mostrando que os europeus veem seus compatriotas como grosseiros, provincianos, ignorantes. Por outro lado, o escritor enfatiza a aparente simplicidade do caráter americano, que dá ênfase à sinceridade e não à aparência. Daisy representa a América: é jovem, viva, ingênua, ignorante, bem intencionada, egocêntrica e desdenhosa das convenções sociais. Já Winterbourne representa a Europa: conservador, polido, elegante, sensato e discreto. Daisy e Winterbourne não conseguem se conhecer verdadeiramente e nem superam as barreiras culturais que os impedem de se relacionar.

Nesse sentido, nem Daisy aprende com a Europa nem Winterbourne com a América, pois não conseguem compreender um ao outro e, indo mais além, o Velho Mundo não aceita o Novo Mundo. Dividido entre acreditar na inocência da jovem e aceitar a teoria das damas da sociedade, Winterbourne escolhe o que se espera do europeu civilizado: a manutenção da norma. Do mesmo modo, Daisy não aceita que julguem ou reprimam sua conduta, fruto da educação do Novo Mundo. Assim como Winterbourne, a jovem se divide entre a autenticidade e a necessidade de agradá-lo, escolhendo o que se espera da americana livre. No final, o choque de culturas é tão grande que a moça acaba morrendo no Velho Mundo por não querer ignorar suas raízes nem se submeter aos moldes europeus. No romance, a ironia está no fato de que Winterbourne, apesar de americano, repete o padrão europeu, mostrando que realmente vivera "tempo demais no estrangeiro". (JAMES, 1985, p. 94)

REFERÊNCIAS:

JAMES, H. *Daisy Miller and other stories.* New York: Oxford University Press, 1985.

_____. *Daisy Miller e Um incidente internacional.* Tradução e introdução de Onédia Célia Pereira Queiroz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *A arte do romance*: antologia de prefácios. Organização, Tradução e Notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *A arte da ficção*. Organização e apresentação Antonio Paulo Graça. Tradução de Daniel Pizza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

FREEDMAN, J. (Ed.). *The Cambridge companion to Henry James.* Cambridge University Press, 1998.

QUEIROZ, O. "Introdução". In: JAMES, H. *Daisy Miller e Um incidente internacional.* Tradução e introdução de Onédia Célia Pereira Queiroz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISSN:

O arquétipo da rainha em Lady Macbeth: a sexualidade, a destrutividade, e a pulsão de morte

GUALDA, Linda Catarina (FATEC Itapetininga/SP)

RESUMO: Ao longo da história, mitos vão sendo divulgados e conservados nas sociedades e, dessa forma, incide no imaginário coletivo a crença fiel em determinados padrões comportamentais. Para Carl Gustave Jung, inconsciente coletivo representa o acúmulo de experiências milenares da humanidade e se exprime através dos arquétipos. Deste modo, os arquétipos seriam as representações de traços comuns aos seres humanos: conflitos, atitudes e estados de espírito que permeiam a singularidade de cada indivíduo. Em outras palavras, arquétipo é a forma com que as pessoas reproduzem fixamente ideias míticas e passam a cultivar certos conceitos acreditando que esses são verdades absolutas, e assim, perpetuam-se as crenças de geração em geração. No âmbito psicanalítico, compreender os arquétipos é o reencontro com a psique humana. Na literatura, identificá-los permite a possibilidade de discutir a condição do homem, bem como as relações distintas que cada indivíduo estabelece socialmente. Isto posto, a comunicação se propõe a investigar a personagem Lady Macbeth à luz da teoria de Carl Jung. Escolhemos abordar o arquétipo Rainha, mais especificamente sua sombra que culmina em destrutividade, pulsão de morte e repressão sexual. Considerando que as dimensões arquetípicas trabalham com luz e sombra, tudo aquilo que se reprime ou não se conhece, o que veio à luz ou que se esconde, as projeções e as distorções, propomos discutir como o verdadeiro arquétipo Rainha é ofuscado pelo falso tornando a personagem sombria e culminando em seu destino trágico. Para fundamentação teórica utilizamos obras de Carl G. Jung (1981), Erich Fromm, Elizabeth Zimmermann, Harold Blomm, Peter Brook, entre outros.
PALAVRAS-CHAVE**:** *Macbeth*; Arquétipo; Destrutividade; Carl Jung; William Shakespeare.

ABSTRACT: Throughout the history, myths are being divulged and conserved in the societies and, in this way, it influences in the collective imaginary the faithful belief in certain behavioral patterns. For Carl Gustave Jung, collective unconscious represents the accumulation of millennial experiences of humanity and expresses itself through the archetypes. In this way, archetypes would be the representations of common traits to humans: conflicts, attitudes, and states of mind permeating the individuality of each individual. In other words, archetype is the way people implicitly reproduce mythical ideas and begin to cultivate certain concepts by believing that these are absolute truths, and so beliefs are perpetuated from generation to generation. In the psychoanalytic context, to understand the archetypes is the reencounter with the human psyche. In literature, identifying them allows the possibility of discussing the condition of man, as well as the distinct relationships that each individual establishes socially. Thus, the communication proposes to investigate the character Lady Macbeth in the light of the theory of Carl Jung. We have chosen to address the Queen Archetype, more specifically its shadow that culminates in destructiveness, death drive, and sexual repression. Considering that the archetypal dimensions work with light and shadow, all that is repressed or not known, what has come to light or that hides, projections and distortions, we propose to discuss how the true archetype Queen is overshadowed by the false making the Dark character and culminating in his tragic fate. For theoretical foundation we

ISSN:

use works by Carl G. Jung (1981), Erich Fromm, Elizabeth Zimmermann, Harold Blomm, Peter Brook, among others.
KEYWORDS**:** *Macbeth*; Archetype; Destructiveness; Carl Jung; William Shakespeare.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Shakespeare tornou-se o primeiro autor universal e suas obras traziam desde a piada mais chula até o mais alto grau de refinamento da linguagem. Antes dele, havia as peças medievais que representavam a dicotomia entre o bem e o mal, predominando a ideia do *every man.* Com a chegada de Shakespeare, a forma de abordagem e o desenvolvimento de determinada temática se alteram drasticamente: o autor convoca o público a imaginar, a participar, tanto que o público afirmava que ia ouvir uma peça e não que ia assistir (BROOK, 1970, p. 89). De fato, o autor trabalha com fios, tramas do indivíduo, da máscara em correlação com outros indivíduos (fios psíquicos). Shakespeare investiga a capacidade do ser humano atribuir significação à indiferença do universo perante sua pequenez e de que maneira atribuímos a divindades nossa paternidade, nosso sentimento de orfandade. Por isso o revisitamos, porque precisamos desse mundo que ele cria e que na verdade está em nós mesmos.

Nesse sentido, é impossível alguém sair incólume de uma peça de Shakespeare, pois ela toca o âmago da alma, as profundezas mais abissais do ser humano. É o caso de *Macbeth* (escrita entre 1603 e 1607*)*, conhecida como a peça "maldita" de Shakespeare, e uma das obras mais significativas de sua fortuna literária. O tom de paranoia e tensão permeia a obra, que trata de um regicídio. Com foco na ambição humana, na cobiça desenfreada, na inclinação à maldade e suas consequências, é a tragédia shakespeariana mais curta. Diante de uma obra dessa magnitude, o humano vai à frente, as emoções do homem, seus desejos e agruras são expostos e cada um vê a si mesmo como um espelho da alma. Em *Macbeth*, Shakespeare nos extrai de nossa natureza, de nosso cárcere e traz à tona nossos impulsos, desejos mais recônditos.

Por meio de uma peça plenamente humana, com personagens que nos traduzem, acabamos por nos reconhecer neles. O autor inglês nos apresenta personagens que não se revelam ao público, se desenvolvem diante de nós e só conseguem tal proeza "porque têm a capacidade de se auto-recriarem" (BLOOM, 2001, p. 19). Para Bloom, isso é possível porque

ISSN:

Shakespeare em suas obras-primas não estava "imitando a vida", e sim criando vida, já que suas peças apresentam os "aspectos da vida social que podiam ser inteligíveis à audiência e que podiam dialogar com as convicções das pessoas" (FRYE, 1992, p. 15).

As peças de Shakespeare vão além da representação e os fortes personagens que criou, como Hamlet, Iago, Lear, Macbeth, entre outros, que são exemplos não somente de geração de sentido, mas principalmente da criação de novas formas de consciência. Para Bloom, isso é possível porque Shakespeare em suas obras-primas não estava "imitando a vida", e sim criando vida, já que suas peças apresentam os "aspectos da vida social que podiam ser inteligíveis à audiência e que podiam dialogar com as convicções das pessoas" (FRYE, 1992, p. 15).

ARQUÉTIPOS E SOMBRAS EM LADY MACBETH

Ao longo da história, mitos vão sendo divulgados e conservados nas sociedades e, dessa forma, incide no imaginário coletivo a crença fiel em determinados padrões comportamentais. Para Carl Gustave Jung (2000, p. 19), inconsciente coletivo representa o acúmulo de experiências milenares da humanidade e se exprime através dos arquétipos (temas privilegiados nos sonhos, nos contos, nos mitos etc.). Deste modo, os arquétipos seriam as representações de traços comuns aos seres humanos: conflitos, atitudes e estados de espírito que permeiam a singularidade de cada indivíduo. Em outras palavras, arquétipo é a forma com que as pessoas reproduzem fixamente ideias míticas e passam a cultivar certos conceitos acreditando que esses, são verdades absolutas, e assim, perpetuam-se as crenças de geração em geração. No âmbito psicanalítico, compreender os arquétipos é o reencontro com a psique humana. Na literatura, identificá-los permite a possibilidade de discutir a condição do homem, reconhecendo os traços comportamentais subsistentes através dos tempos, bem como as relações distintas que cada indivíduo estabelece socialmente.

Primeiramente, vale a pena dizer que Carl Jung define duas dimensões para a psique: consciência, aquilo que somos capazes de perceber e de fazer, em outras palavras, tudo que é relativo ao conhecimento e controle e o grande inconsciente, estado paradisíaco, sem questionamentos, sem angústias, o estado de onde o ser humano veio mas, à medida que evolui, passa à consciência. O ser humano nasce no inconsciente (imerso na água), mas ao se desenvolver ele adquire consciência (linguagem, símbolos etc.) e quando ele compreende sua

ISSN:

consciência passa a dialogar com o inconsciente. Este último é a matriz da consciência, o germe de futuros conhecimentos. No inconsciente os eventos que nos acontecem têm sentido não pela relação causa e efeito, mas pela sincronicidade, pela lógica da coincidência significativa. Nossa vida está baseada na ideia de causa e efeito, mas para Jung há também uma relação de afinidade, algo que possui sentido, significado. Nesse sentido, a sincronicidade passa a ser a vivência da atitude simbólica perante determinado evento.

O inconsciente pode ser divido em pessoal e coletivo: o primeiro diz respeito ao que não se conhece, aquilo que se reprimiu, mas que é individual; o segundo se refere a todos os conteúdos que pertencem à humanidade, é o grande arsenal de imagens, sentimentos, procedimentos que vem completar o inconsciente pessoal. É uma fonte inesgotável, porque está em criação, em movimento, em desenvolvimento, é orgânico.

Tudo que se constela na consciência se constela em polaridades: consciente/inconsciente, dia/noite, amor/ódio etc. Quando vivemos bem com essas dicotomias é porque a psique criou uma função de transcendência que resolve temporariamente tal tensão. A polaridade entre consciente e inconsciente gera o conflito e, a partir do processo de autoconhecimento, passamos a atualização de potencialidades (evolução). Apesar de almejarmos a evolução, é necessário o conflito, pois com o equilíbrio não há desenvolvimento, além disso, as vivências arquetípicas vêem ao nosso encontro quando estamos em conflito, os chamados momentos de adversidade. A história do ser humano é o constante diálogo entre o consciente e o inconsciente e o arquétipo se manifesta quando a consciência, a realidade não é capaz de suprir nossas necessidades.

A palavra arquétipo significa *primeiro tipo* ou *padrão original*, é uma forma de sinalizar o que é primordial em nós, aquilo que é mais original na alma. Nenhum arquétipo e nem mesmo todos juntos podem abarcar a complexidade do nosso ser. Além disso, os arquétipos são inatingíveis e entram em contato conosco através dos sonhos, das manifestações artísticas e dos complexos. Estes podem ser entendidos como o agrupamento (ou conjunto) de vivências humanas gerais que se manifestam de maneira diferenciada em cada um de nós (JUNG, 1993, p. 54-56). Todavia, eles podem apontar características daquilo que somos e quanto mais antigo ou primordial for o arquétipo, mas profunda será sua ação. “Arquétipo” nada mais é do que uma expressão já existente na Antiguidade, sinônimo de "ideia" no sentido platônico. A imagem primordial, também dita arquétipo, é sempre coletiva, ou seja, é pelo menos comum a povos ou épocas inteiras (JUNG, 1993, p. 23).

ISSN:

Para Carl Jung, a psicologia do inconsciente concebe a vivência simbólica do indivíduo como fundamental para seu crescimento e equilíbrio psíquicos e é através da relação com seu interior, com a dimensão inconsciente, que se abre um caminho de crescimento e transformação do ser humano. Vale ressaltar que transformação aqui não se limita apenas ao conceito ocidental moderno que a vê como o resultado de um determinado encadeamento de fatos, mas como "movimento dinâmico, energia veiculada por símbolos internos, que passa imperceptivelmente de uma forma para outra como um fio condutor" (ZIMMERMANN, 1992). Nesse sentido, quando nos deixarmos inspirar e estimular pelas imagens arquetípicas que se manifestam em momentos específicos, "estamos entrando em contato com o mais novo desenvolvimento psíquico que nos é possível alcançar no momento" (ZIMMERMANN, 1992).

Jung estabelece ainda que o inconsciente é a fonte da consciência e do espírito criador ou destrutivo da humanidade e que o inconsciente coletivo é constituído por inúmeros arquétipos que emanam das bases universais da alma humana. Para ele, a totalidade é alcançada através da integração dos arquétipos do mundo do inconsciente que emergem para o consciente. Esse processo é denominado individuação e Jung o define como a integração do verdadeiro eu.

Assim, temos os arquétipos da alma, definidos como a expressão daquilo que há de mais profundo em nós, mas há também as sombras dos arquétipos, ou seja, as distorções. Cada arquétipo possui tanto uma expressão verdadeira como uma sombria e ambas estão entrelaçadas em nossas almas e a totalidade só se obtém quando nos envolvermos ao que é primordial, confrontando a sombra e transformando o falso eu.

Segundo Philip Newell (2003, p. 21), há cinco conjuntos de características que se agrupam em torno de uma particular expressão da alma. A saber: o Rei e a Rainha, a dimensão da alma que mantém unido o reino interior do nosso ser, sem o qual seríamos dominados pelo caos e a desordem; o amigo e o amante, aquela parte de nós que se revela somente através das relações ou no desejo de relações que nos comovam; o guerreiro e o juiz que refletem nossa paixão pelo que é correto e justo, mas com sombras que podem se transformar em dominação e injustiça; o profeta e o mago dotados de percepção e intuição, capazes de vislumbrar o futuro e transformar o presente e, por último, o bufão e o meditativo na alma, alertas aos novos começos que se encontram nas transformações espontâneas.

ISSN:

Em *Macbeth* podemos identificar alguns temas arquetípicos: o desencontro, a loucura, o estado de embriaguez (casal sem lucidez), a morte. Na peça, o amor do casal não é um amor de reconhecimento, haja vista que ambos não se sentem afirmados pelo outro. A falta de equilíbrio, percebida na tensão que envolve a peça, só é resolvida na morte. O que está profundamente plantado na alma dos protagonistas acaba sendo distorcido e ofuscado e a mais essencial energia torna-se deformada e mal direcionada, iniciando um fluxo contra a vida em vez de a favor desta. Assim, o casal passa a achar que a sombra é a verdadeira face de suas almas em vez de apenas uma distorção do seu conteúdo original.

O ARQUÉTIPO DA RAINHA EM LADY MACBETH: A LUZ E A SOMBRA

Para Newell (2003, p. 25), o arquétipo do Rei e da Rainha é aquilo que mantém unido nosso reino vital, o que dá coesão ao nosso ser profundo, a nossa vontade interior, o centro determinante de nossa psique. É a parte de nós que exerce um tipo de autoridade final sobre os outros aspectos que nos completam. Cabe ressaltar que, embora o Rei/Rainha em nós possa ser perturbado ou desordenado, podendo ser transformado em sombra ou em falsa expressão, a verdadeira realeza do nosso ser jamais poderá ser controlada por outros, ou seja, a soberania só a nós pertence. Em outras palavras, ela nunca poderá ser submetida ao domínio alheio.

Em contrapartida, o falso Rei e Rainha consiste naquilo que está traindo a nossa soberania, ou seja, aquela parte em nós que é tão insegura acerca de sua identidade interior que nos leva à busca desesperada pelas coisas externas, a fim de ancorarmos nossa confiança. Passamos a viver em prol da autoridade secundária de opiniões externas, preocupados se somos ou não aprovados e aceitos, ao invés de vivermos em função da autoridade primária que vem do nosso ser verdadeiro, das nossas almas que conhecem nossa capacidade de realização (NEWELL, 2003, p. 22). Quando o falso arquétipo se instala em nós, ignoramos a soberania e a paixão da alma e acabamos vivendo tragicamente afastados da vitalidade de nossas verdadeiras raízes.

Lady Macbeth está desestabilizada de dentro para fora e suas energias, desejos e relacionamentos se tornam mal direcionados e caóticos. Além disso, sua determinação interior está enfraquecida, já que, por não conhecer a si mesma está desorientada, por uma falsa leitura, de sua própria consciência. Lady Macbeth passa a ser guiada por energias que são destrutivas em vez de criativas e por modos de pensar que mais fragmentam do que

ISSN:

promovem a integração de sua vida. De fato, ela é a imagem de uma pessoa vivendo fora de si, sombra de seu verdadeiro "eu", vivendo a uma trágica e inalterável distância da força e da soberania que estão dentro dela. E ela enlouquece, de tal maneira que a terrível confusão em sua vida e a dor da culpa a leva à irrealidade e à psicose. As dimensões ameaçadoras do desconhecido passam a dominá-la e o mundo de Lady Macbeth torna-se povoado pelos demônios do inconsciente.

A perda de contato entre o eu consciente e o inconsciente profundo é um dos maiores sintomas da loucura. Quando já está completamente perdida, vemos que há um desequilíbrio entre o consciente e o inconsciente que prejudica sua vida e destrói seu relacionamento com o marido, que já havia sido rompido imediatamente após o assassinato de Duncan.

O que falta ao casal Macbeth, entre outras coisas, é compaixão: não importa quão poderoso é o rei ou a rainha, sem compaixão a vida de um reino não irá bem, já que com a ausência desta a soberania fica desfigurada. Sem uma disposição para perdoar, as relações entrarão em colapso. Lady Macbeth e Macbeth falham na vida e nos relacionamentos não pela falta de poder e determinação, mas por não sentirem piedade. Seja externamente em relação ao outro, ou internamente em relação a como veem e tratam a si mesmos, a vida de ambos fora solapada pela falta de compreensão. A única maneira de trazê-los de volta à luz é identificar o que não lhes é verdadeiro, de modo que ambos possam reativar o que está profundamente adormecido, a verdade. Apenas diante de uma posição externa que produza uma confusão interna, poderá surgir uma sustentação que dê profundo sentido ao direcionamento de ser interior de cada um deles.

A SEXUALIDADE, A DESTRUTIVIDADE E A PULSÃO DE MORTE

Nos anos 1920, Freud formulou a teoria de que a paixão de destruir, ou "o instinto de morte", era considerada de mesma potência à da paixão de amar, ou o "instinto de vida", sexualidade. Para o autor, a agressividade do homem, expressa no seu comportamento perante situações de risco (como guerras, perdas significativas, conflitos pessoais, etc.) está relacionada a um instinto programado, inato, que procura o momento exato, a ocasião propícia para ser descarregado (FROMM, 1975, p. 21-22).

De acordo com Erich Fromm (1975, p. 24), há duas espécies inteiramente diferentes de agressão. A primeira, aquela que compartilhamos com os animais, é um impulso

ISSN:

programado para atacar ou fugir, quando a sobrevivência é ameaçada; é a chamada agressão defensiva ou "benigna", está a serviço da manutenção da ordem na natureza e cessa quando a ameaça deixa de existir. O outro tipo de agressão, a "maligna", ou seja, a crueldade e a destrutividade, é específico da espécie humana; "não existe na maioria dos mamíferos; não é filogeneticamente programado nem biologicamente adaptativo; não tem finalidade alguma e sua satisfação é voluptuosa, lúbrica" (FROMM, 1975, p. 24). Ao segundo grupo podemos incluir as paixões humanas, como a paixão pelo amor, pela ternura, pela liberdade, assim como a volúpia da destruição, do sadismo, do masoquismo, do poder.

> Essas paixões são respostas às necessidades existenciais que, à sua vez, acham-se arraigadas nas próprias condições da existência humana. [...] Os *instintos* são respostas às necessidades fisiológicas do homem, as paixões que se acham enraizadas no caráter e que o condicionam são respostas às suas necessidades *existenciais*, e são especificamente humanas (FROMM, 1975, p. 26).

Isto posto, fica nítido que em *Macbeth* os protagonistas apresentam o segundo tipo de agressão e seus instintos cruéis culminam na loucura e na culpa. Muito se tem falado nesse artigo que os assassinatos poderiam ser evitados se houvesse reflexão acerca dos atos, mas, uma vez instalado o caos, os danos são irreversíveis. Na peça, há uma simbiose entre o que Fromm (1975, p. 31) chamou de paixões humanas "boas" e "más", em outras palavras, suas "paixões racionais" como o amor que nutriam um pelo outro com as ditas "paixões irracionais" como a ambição e a voracidade.

Isso porque dentro da peça voracidade é ambição, destrutividade e pulsão de morte. Não há espaço para o amor, apenas para a inveja e destruição. A loucura de Lady Macbeth é proveniente da ambição cega e da destrutividade acima de tudo. Sem raciocinar, Lady Macbeth e Macbeth continuam às cegas e de modo visceral executando seus planos de morte, não se dando conta de que é justamente isso que os espera. É essa não compreensão do que lhes acontecesse que move a peça. Numa tentativa de dar um sentido às suas vidas e transcender suas existências banais e até mesmo enfadonhas, o casal relaciona seu amor à destruição e o resultado dessa má combinação é uma série de assassinatos hediondos, além da total desordem psíquica de ambos. Para Lorenz (1966, p. 42),

ISSN:

> Essa paixão destrutiva ou agressividade é, antes de mais nada, não uma reação aos estímulos que vêm de fora, mas uma excitação "elaborada internamente" que procura liberação e que encontrará expressão independente de quão adequado o estímulo externo se apresentar: é a espontaneidade do instinto que o torna tão perigoso. O instinto que servia à sobrevivência animal tornou-se "grotescamente exagerado" e passou a "funcionar descontroladamente" no homem. A agressão transformou-se em ameaça ao invés de ajuda para a sobrevivência.

Isso porque "a agressão, como qualquer outro comportamento, é aprendida puramente à base de se procurar para si mesmo vantagem que esteja ao nível ótimo" (FROMM, 1975, p. 74). Na peça, a ocorrência do comportamento agressivo pressupõe a existência de frustrações progressivas – não serem capaz de conviver com a própria maldade, não se livrarem da culpa, não frearem seus impulsos assassinos –, além de instigar um grande número de diferentes tipos de reações como a possessividade, o medo e a loucura.

Erich Fromm (1975, p. 107) entende que o termo frustração pode conter dois significados: o primeiro se refere "a interrupção de uma atividade em andamento, dirigida para um objetivo (ex. uma pessoa, sexualmente excitada, que tivesse sido interrompida no ato do coito)" e o segundo sentido faz alusão à frustração como "negação de um desejo ou de uma coisa almejada – "privação" (ex. um homem que faz propostas a uma mulher e é repelido)". Pensando nisso, na peça aqui em estudo percebemos que os protagonistas estão mais inclinados à segunda conotação do termo frustração, haja vista que tudo é decorrente de uma grande privação – a privação da consciência, do pensamento, da ordem.

Toda a existência de Lady Macbeth está associada a algo frustrante: não consegue desempenhar o papel de mãe, não se livra da culpa que é exposta na mancha de sangue invisível, não vence a loucura que a consome e a mata, não compreende o marido e não se relaciona mais com ele. Isso quer dizer que "o domínio que ela exerce sobre ele, expresso no irado questionamento da hombridade do protagonista, decorre de uma série de frustrações – da ambição frustrada, da maternidade frustrada, talvez, do prazer sexual frustrado" (BLOOM, 2001, p. 648).

E essa conotação sexual ronda toda a peça, basta lembrarmos do primeiro assassinato, quando Lady Macbeth questiona a virilidade do marido, como se a hombridade de Macbeth só pudesse ser recuperada com o assassinato de Duncan: "Homem fraco!", ela exclama, e depois, faz uma insinuação direta à impotência sexual do marido: "Tua firmeza / Abandonou-te".

ISSN:

Nesse sentido, "o assassinato se torna, cada vez mais, um mecanismo de expressão sexual por parte de Macbeth. Incapaz de gerar crianças, Macbeth as extermina" (BLOOM, 2001, p. 647).

> A loucura de Lady Macbeth não é apenas conseqüência do trauma causado pelo sentimento de culpa; o marido afasta-se dela (embora jamais se volte contra ela) depois que Duncan é morto. Seja qual for o significado do pacto de "grandeza" mútua firmado entre os dois, na prática, a sutil ironia de Shakespeare reduz essa grandeza a um processo e esfriamento sexual – uma vez usurpada a coroa (BLOMM, 2001, p. 646).

Todas essas não-realizações são frutos de uma personalidade narcisista. Considerando que o narcisismo pode ser descrito como um "estado da experiência em que só a própria pessoa, *seu* corpo, *suas* necessidades, *seus* sentimentos, *seus* pensamentos, *seus* atributos, tudo e todos que lhe pertençam são experimentados como plenamente real" (FROMM, 1975, p. 272), em *Macbeth* tudo aquilo que não constitui objeto das necessidades de Lady Macbeth não é tido como interessante.

Na mente narcisista de uma mulher perturbada com toda uma gama de situações que não consegue resolver, a única coisa realmente importante é a sua convicção de que jamais irá se livrar do sangue em suas mãos. E isso realmente acontece graças à sua perda de consciência transformada em obsessão e paranóia.

Sendo assim, o limite tênue que separa a razão da insanidade ou então o amor do ódio ou mesmo o zelo da voracidade não existe em *Macbeth*. Essa linha imaginária que existe em nossa consciência e que nos permite viver em sociedade sem nos devorarmos faz parte de uma construção social e forma a base do interesse do homem pela vida. Os instintos de vida (Eros) e morte (Tânatos) são categorias puramente naturais, "enquanto que as paixões que se enraízam no caráter são categorias sociológica, histórica" (FROMM, 1975, p. 30). A deplorável situação de Lady Macbeth, o sonambulismo enlouquecedor, seu desejo desesperado em manter as mãos limpas são bons exemplos da ruptura dos limites que se impõe em nossas vidas de modo a permitirem uma convivência saudável. Ao sucumbir, a protagonista nos mostra o quanto somos frágeis perante nossos atos. Morrer, inevitável destino, denota a impossibilidade da realização do amor e a materialização desse na morte. Também pode significar a ruptura com a normalidade desse estado dirigível e transcender.

ISSN:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Macbeth* uma situação primitiva nos perturba e, ao nos identificarmos emocionalmente, passamos a avaliar nossa postura em relação à sociedade. Na peça, o profundo vai além do cotidiano, do regular, do normal e as nuances da linguagem nos carregam a um mundo que se esconde de nós, justamente por querermos enxergar apenas a superfície, o compreensível, o banal. O mais interessante é que "cada parte da peça espelha a outra caleidoscópicamente, e é aceitando o prisma em conjunto que os significados emergem" (BROOK, 1970, p. 92).

Na verdade, a obra nos mostra os efeitos terríveis que a ambição e a culpa podem ter sobre um homem que apresenta falhas em seu caráter, cuja força vital é manipulada pela esposa e depois por constantes delírios. Shakespeare nos mostra que uma vida pautada pelos impulsos, distante da razão, pode provocar graves consequências, num caminho sem volta que culmina em desgraça. Dessa forma, o autor consegue nos atingir e emocionar, se valendo de uma ou mais instâncias, ou mesmo de todas elas em uníssono. "A sensibilidade do observador lhe permitirá fruir, em maior ou menor grau – de acordo com sua experiência de vida – a obra e o universo que ela contém, num processo infinito e imprevisível de semioses" (MARÍN, 2009, p. 86).

Lady Macbeth é uma das personagens femininas mais famosas e intrigantes de Shakespeare. Quando a vemos pela primeira vez, estamos diante de uma mulher que já está tramando o assassinato do rei, para que seu marido assuma o trono e, assim, possa ter também a glória que tanto almeja. Lady Macbeth é mais forte, mais implacável e mais ambiciosa que o marido; ela parece completamente ciente disso e sabe que terá que empurrar Macbeth para cometer o assassinato. O tema da relação entre gênero é a chave para o caráter de Lady Macbeth: seu marido insinua que ela possui uma alma masculina habitando num corpo feminino, a qual une masculinidade à ambição e violência.

Vale notar que as personagens femininas na peça – as bruxas e Lady Macbeth – são as responsáveis por incutir em Macbeth a ideia de que ele é responsável por seu destino e pode perfeitamente adiantá-lo ou transformá-lo à medida que melhor lhe servir. Valendo-se da manipulação para atingir seus objetivos, essas mulheres podem ser tão ambiciosas e cruéis quanto os homens, apesar do constrangimento social lhes negar os significados de perseguir tais ambições por si mesmas.

ISSN:

Lady Macbeth manipula seu marido com notável eficácia, prevalecendo, sobretudo, seus propósitos e quando ele hesita em levar adiante o plano de morte, ela repetidamente questiona sua virilidade até ele sentir que deve cometer o ato assassino para provar a si mesmo que é capaz. Além disso, é ela que acalmará com inquestionável força os nervos de Macbeth após o crime, se mostrando bem mais prática do que o marido que já demonstra a fraqueza da culpa. Entretanto, ela começa a escorregar vagarosamente em sua loucura – sua ambição a afeta de maneira intensa – e mais adiante, Lady Macbeth é reduzida ao sonambulismo pelo castelo, tentando desesperadamente (e em vão) lavar uma invisível mancha de sangue das mãos. Uma vez que o senso de culpa começa a perturbá-la, o vigor de Lady Macbeth dá lugar à fraqueza e ela é incapaz de lutar contra isso. Significativamente, ela se mata, sinalizando sua total inabilidade para lidar com o legado de seus crimes.

Isso posto, vale ressaltar que Shakespeare usou o processo de desdobramento, bastante comum em algumas de suas obras: ele divide o mesmo caráter em dois personagens. Exemplo disso é a hesitação de Macbeth em cometer os crimes em oposição à determinação veemente de sua esposa, que mais tarde serão invertidas, assim como as alucinações e a insônia do marido serão transferidas para Lady Macbeth, num efeito gangorra. Por isso, "não é à toa que Macbeth reage de modo tão frio à morte de sua lady: não há um real encontro amoroso de dois diferentes ali, mas um espelhamento, a partilha da amargura incômoda, a projeção dupla" (TAMM, 2006, p. 52). Em suma, a peça trata de valores, do esfacelamento da vida perante um ato ambicioso. Ironicamente, Macbeth percebe que a vida não vale nada quando ele conquista tudo.

REFERÊNCIAS:

BLOMM, H. *Shakespeare*: A invenção do humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BROOK, P. *O teatro e seu espaço*. São Paulo: Vozes, 1970.

FROMM, E. *Anatomia da destrutividade humana*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

ISSN:

FRYE, N. *Sobre Shakespeare*. Tradução e notas de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Edusp, 1992.

GHIRALDELLI JR., P. O fundador da modernidade. In: *Revista Entre Livros*, 2008, p. 82-89.

JUNG, C. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____*A psicologia da transferência.* Rio de Janeiro: Zahar, 1993. (1. ed. Zurich: Rasche & Cie., 1946).

_____. *Tipos psicológicos.* 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

LORENZ, K. *On Aggression.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1966.

MARÍN, R. *As bases fisiológicas da estrutura triádica da semiótica*: análise dos processos perceptivos e cognitivos da criação artística. Campinas: Unicamp, 2009.

NEWELL, P. *Shakespeare and the Human Mystery.* The USA: Paulist Press, 2003.

SHAKESPEARE, W. *Obras completas*. 3 Volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

TAMM, C. *Sob luz branca*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

ZIMMERMANN, E. *Integração de processos interiores no desenvolvimento da personalidade*. Campinas, SP: Unicamp, 1992.

_____. *Dinâmica da psique e transformação simbólica*. Campinas: Unicamp, 2007.

ISSN:

Reflexões sobre as relações entre a literatura e o cinema: diálogo entre *Os lusíadas* (Camões) e *Non ou a vã glória de mandar* (Manoel de Oliveira)

AMARO, Luiz Eduardo Rodrigues (UNESP)

RESUMO: Poucos escritores conseguiram influenciar tanto o ethos de um povo como Luís Vaz de Camões com *Os lusíadas*. Nessa obra, o vate lusitano uniu a narrativa ficcional mitológica com a história de Portugal, exprimindo ideologias e reflexões sobre a realidade de Portugal daquela época, como são os casos da voz do Velho do Restelo e a do próprio narrador, quando faz inferências críticas. O próprio Camões vaticina a queda do império português. Historicamente falando, 1580, data de falecimento do autor, oito anos após a publicação da obra, é também a data do fim desse império, que ficou sob o domínio espanhol por 60 anos. Non é o monossílabo que dá um basta ao apogeu português, a realidade que faz a nação voltar o seu olhar a si mesma, a vã glória de mandar que se mostrou uma dura ilusão. Por meio do Alferes Cabrita, a narrativa de Non ou a vã glória de mandar faz uma releitura do passado de Portugal, ligando a batalha de Alcácer-Quibir, em que desapareceu D. Sebastião, com a Revolução dos Cravos. É por meio dessa perspectiva realística (aos moldes de um Velho do Restelo) que o diretor faz a releitura crítica à apologia expansionista e bélica da História Portuguesa, contida em *Os lusíadas*, por meio da encenação traumática de eventos desastrosos dessa utopia colonizadora, desconstruindo a roupagem da concepção camoniana. Nesse trabalho, vamos mostrar essa desconstrução e discutir a filosofia por trás da obra cinematográfica e suas intersecções com o poema épico de Camões.
PALAVRAS-CHAVE: Camões; Cinema; Epopeia; Realismo; Portugal.

ABSTRACT: Few writers have been able to influence both the ethos of a people like Luís Vaz de Camões and *Os lusíadas*. In this paper, the portuguese poet united the mythological fictional narrative with the history of Portugal, expressing ideologies and reflections on the reality of Portugal of that time, as they are the cases of the voice of the "Velho do Restelo" and the one of the own narrator, when it makes critical inferences. Camões himself predicts the fall of the Portuguese empire. Historically speaking, 1580, the date of death of the author, eight years after the publication of the work, is also the date of the end of that empire, which was under Spanish rule for 60 years. "Non" is the monosyllable that suffices the Portuguese apogee, the reality that makes the nation turn its gaze to itself, the vain glory of sending that was a hard illusion. Through Alferes Cabrita, Non's narrative or the vain glory of command makes a rereading of the past of Portugal, linking the battle of Alcacer-Quibir, in which disappeared D. Sebastião, with the "Revolução dos Cravos". It is through this realistic perspective (in the manner of an Old Man of Restelo) that the director critically reads the expansionist and warlike apology of Portuguese History, contained in *Os lusíadas*, through the traumatic staging of disastrous events of this colonizing utopia, deconstructing the "Revolução dos Cravos" conception. In this work, we will show this deconstruction and discuss the philosophy behind the cinematographic work and its intersections with Camões' epic poem.
KEYWORDS: Camões; Movie theater; Epic; Realism; Portugal.

ISSN:

Luís Vaz de Camões (1524-1580) é um dos maiores escritores da nossa língua. Frequentou a vida boêmia de Lisboa, envolvendo-se em várias violações da ordem. Um desentendimento, que o levou a agredir um oficial do Paço com um golpe de espada, custou-lhe a liberdade. Só foi libertado, porque o enviaram para guerrear no Oriente, onde muitos infortúnios aconteceram, inclusive um inusitado naufrágio, em que supostamente, em um verdadeiro episódio romanceado (e poetizado por Garrett), salvou o manuscrito daquela que seria a sua obra-mor, *Os lusíadas* (1572), até que desembarcou de volta em Lisboa em 1579 para publicar essa obra que o mar poupou. Famoso também por sua poesia lírica, o *Parnaso Lusitano* (1580), que foi roubado, quando ele desembarcou em Lisboa, segundo seu amigo Diogo de Couto (SARAIVA, LOPES, 2001, p. 312), mas foi a sua produção épica a de fulcral importância na construção do *ethos* português, por condensar ideologias e expressões de lusitanidade até hoje claramente perceptíveis.

Os lusíadas (1572) são tidos como o poema nacional, símbolo daquilo que orienta a nacionalidade portuguesa. De inspiração greco-romana, pois se insere na tradição renascentista (com características perceptivelmente maneiristas), ele é um longo poema narrativo, em que existem três planos narrativos: os heróis, que realizam suas façanhas (Vasco da Gama e demais) estão no plano da viagem; aqueles que interferem nas realizações dos heróis, que são os deuses, estão no plano mitológico; por fim, a história de Portugal, contada até a época das navegações. Como é de conhecimento notório, essas navegações tiveram forte influência política e econômica, levando Portugal a colonizar África, Brasil, partes da Índia e até da China. A problemática do "nós versus eles" e "daquilo que é nosso" é um dos motes do diálogo que acontecerá entre os soldados na parte inicial do filme do cineasta português.

Manoel de Oliveira, tal qual Camões, nasceu no Norte de Portugal, mais precisamente na Freguesia de Cedofeita na cidade do Porto, e também como o vate das Tágides, prestou serviços militares (no caso, para a Guarda na Galiza, onde teve sua formação orientada por padres jesuítas). Ainda semelhantemente a Camões, teve uma vida boêmia, apesar de ser atleta do Sport Club do Porto, até começar a frequentar a escola do cineasta italiano Rino Lupo. A partir de então, radicou-se no Porto e desenvolveu sua obra cinematográfica até a sua morte, em 02 de abril de 2015, tornando-se o cineasta mais velho da história do cinema.

Non ou a vã glória de mandar (1990) é um filme baseado na história de Portugal, contada não pelo rigor científico, mas sim pela metaforização e filosofia inerentes a uma obra

ISSN:

de arte. O filme é sim uma reflexão sobre essa história e, sob esse ponto de vista, evoca a alma do povo português. O ponto de contato é estabelecido pel`*Os lusíadas* (1572), uma vez que a forma composicional da narrativa estabelece paradigma com o épico. Tal qual o Gama na obra escrita, o alferes Cabrita narra aos furriéis (soldados), durante uma viagem na carroceria de um caminhão do exército português, os grandes feitos bélicos dos portugueses, a começar de Viriato, o lusitano ao qual Portugal credita a sua genealogia, seguido de D. Afonso Henriques, o responsável pela unificação do reino.

Non (1990) mergulha no psiquismo nacional para desconstruir alguns mitos, a fim de colocar Portugal na frente do espelho. É por esse motivo que Oliveira escolhe o diálogo com Camões, em primeiro plano, e com o Padre Vieira, em segundo plano, pois a questão do Quinto Império é essencial no sentido que o filme deseja expressar e Alcácer-Quibir cruza-se ideológica e metaforicamente com todas essas obras.

> Os Lusíadas têm representado, no psiquismo coletivo, uma tábua de salvação naquelas épocas em que a identidade nacional tem estado em perigo. É devido à epopeia – e não à lírica – que se celebra no aniversário de morte do Poeta, a 10 de Junho, o dia de Portugal e das Comunidades Portuguesas. Esta celebração ilustra de modo inequívoco que é em Camões que os portugueses, espontaneamente, reconhecem a melhor expressão do gênio nacional, identificando Portugal e o Poeta; que seja, justamente, um poeta e não um herói, como se poderia esperar, é, em si mesmo, bastante significativo.
> Ainda não há muito tempo, podíamos ouvir Agostinho da Silva, pouco depois da entrada de Portugal na União Europeia – quando era muito discutida a questão da dissolução da identidade de Portugal –, a evocar Os Lusíadas, em especial o episódio da Ilha dos Amores, como um dos elementos em que está concentrada a essência da identidade portuguesa. Esta identidade entre Portugal e o Poeta, de onde se deduz, naturalmente, a identificação com Os Lusíadas, permite-os antever que a epopeia representa no subconsciente coletivo o lugar de um modelo – modelo para Portugal e, portanto necessariamente, modelo para cada português. O Poeta desejava mesmo este fim e por essa razão parece ter dado à obra o nome Lusíadas e não Portugueses, pois os lusitanos é que são a origem, o arquétipo primeiro, a raiz, onde os portugueses sempre poderão renovar a sua força. (RAMOS, BRAGA, 2011, p. 10-11)

O texto acima é útil, porque ele sintetiza aspectos importantes da alma portuguesa e mostra como é inequívoca a aceitação do poeta e sua obra cívica como representações dela, ou seja, do *ethos*, relido e atualizado por Manoel de Oliveira no objeto de nossa análise.

Observe o diálogo que acontece bem no começo da película:

ISSN:

> - Será mesmo um sentimento de patriotismo ou estamos aqui erradamente?
> - O soldado está sempre errado nas guerras, nunca está por causa própria, é a lei que o põe lá!
> - A lei é o patriotismo, furriel, defendemos aquilo que é nosso!
> - Está em nosso poder... Nosso é uma palavra duvidosa.
> - Que seja, o que está em nosso poder e os outros cobiçam. (OLIVEIRA, 1990)

Como o espaço é África e o contexto histórico, que presentifica a narração, é a guerra colonial, obviamente o espectador desatento não perceberá a ligação intertextual com *Os lusíadas*, pois fará uma leitura denotativa da passagem, mas aquele que estiver atento à intenção do roteirista e estiver com o nome do filme em mente, perceberá o eco do discurso do Gama e o Quinto Império de Vieira ecoando na ideologia expressa por Cabrita, vários séculos depois: "primeiro tratarei da larga terra", diz o navegador ao Catual em *Os lusíadas*:

> Promptos estavam todos escuitando
> O que o sublime Gama contaria;
> Quando, depois de um pouco estar cuidando,
> Alevantando o rosto, assi dizia:
> - Mandas-me, ó rei, que conte declarando
> De minha gente a grão genealogia,
> Não me mandas contar estranha história
> Mas mandas-me louvar dos meus a glória.
>
> Que outrem possa louvar esforço alheio
> Cousa é que se costuma e se deseja,
> Mas louvar os meus próprios, arreceio
> Que louvor tão sospeito mal me esteja;
> E, pera dizer tudo, temo e creio
> Que qualquer longo tempo curto seja;
> Mas, pois o mandas, tudo se te deve;
> Irei contra o que devo, e serei breve.
>
> Além disso, o que a tudo em fim me obriga
> É não poder mentir no que disser,
> Porque de feitos tais, por mais que diga,
> Mais me há de ficar inda por dizer.
> Mas, por que nisto a ordem leve e siga
> Segundo o que desejas de saber,
> Primeiro tratarei da larga terra,
> Depois direi da sanguinosa guerra.
> (CAMÕES, 1982, p. 192-193)

O mesmo motivo do Gama era o dos soldados: expandir o império, ter posse das terras. Por isso, quando Cabrita coloca em dúvida o vocábulo "nosso", ele atua como um

ISSN:

problematizador da questão, um anti-expansionista, um neo Velho do Restelo – é nele que está a força negativa de *Non* (1990). Veja que curiosa construção narrativa: lá, com o Gama, aqui, com Cabrita, o diretor resgata e atualiza *Os lusíadas* (1572) em pleno século XX, mostrando que o Salazarismo utilizou das mesmas estruturas ideológicas do passado, porque ainda encontramos, em pleno século XX, espaço para que tais políticas em África alcançassem aceitação do povo por meio do *ethos* hipertrofiado.

Conscientemente Manoel de Oliveira atualiza o passado de Camões no presente de *Non* (a guerra em África) em uma nova roupagem, recuperando a significação do Quinto Império, do Colonialismo, do Sebastianismo e do *ethos* português. É o contemporâneo com o moderno, o clássico com a imagem do cinema, a realidade e o mito.

> [...] De certa forma, ao trabalhar com temas históricos, Manoel de Oliveira relaciona diretamente fatos modernos e contemporâneos, em alguns casos, como causa e efeito, talvez por relacioná-los a mitos em seu aspecto de longa duração. No âmbito da Nova História e como regra geral os mitos são considerados exteriores à história, embora possa nos ajudar nesta análise o entendimento de historiadores mitólogos que inscrevem os mitos "numa história global que se inscreve na longa duração, desaparece por debaixo das expressões conscientes e descobre, sob a aparente dependência das coisas, as grandes correntes inertes que a atravessam em silêncio". Exemplos dessa "história lenta" poderiam ser: a Revolução dos Cravos e a batalha de Alcácer Quibir, correlações entre o Quinto Império e a Guerra Fria. Em complementaridade a esta leitura nos apoiamos em Ricoeur apud Le Goff quando ao diferenciar mito e escatologia, por terem discursos e estruturas diversas, diz que "O mito está voltado para o passado, exprime-se pela narrativa. A escatologia olha para o futuro e revela-se na visão da profecia". A espera escatológica de o Encoberto (e as suas narrativas) envolveria o mito do sebastianismo nos dois filmes, mas a morte dos dois historiadores e da esperança no futuro situar-se-ia no âmbito dessa escatologia suscitada pelo medo de armas atômicas, terrorismo, "a angustiante espera de um fim catastrófico, colocada a torto e a direito sob uma bandeira apocalíptica"... [...] como outros personagens de Um Filme Falado reiteram em outras sequências da película. O fato de utilizar em Non, ou a vã glória de mandar os mesmos atores para interpretar soldados nos séculos XVI e XX contribui para se faça uma associação direta entre as duas épocas. [...] (CONTERRA, 2011, p. 14-15)

Essa questão colonialista só foi ruir a partir da Revolução dos Cravos, com a política dos 3 D do MFA: descolonizar, democratizar e desenvolver. À época em que a narração do filme acontece, o 25 de abril não acontecera, as mudanças estavam em curso, pois é justamente nessa data, que a história termina, quando o Alferes Cabrita, ferido em combate,

ISSN:

falece e isso tem um sentido fundamental naquilo que Oliveira construiu: o fim de Cabrita é também o fim do Portugal Ultramarino, é o capítulo derradeiro da história do Quinto Império, é a morte de D. Sebastião (exatamente assim traduz-se a cena final, com o icônico rei menino, cometendo suicídio por sua espada).

As falas dos soldados, que caminham em direções opostas, mostram bem a via dupla da ideologia expansionista: o passado, *Os lusíadas* (CAMÕES, 1572), na ideia daquilo que está no nosso poder e os outros cobiçam e a mentalidade desmistificadora de Non e da revolução (OLIVEIRA, 1990), que questiona a posse.

O caminhão, que carrega os portugueses, dentre os quais se encontra o narrador dos episódios históricos, aproxima-se analogamente das naus, que carregam os marinheiros, dentre os quais se encontra o narrador dos episódios históricos na epopeia, Vasco da Gama. Apenas o fim da viagem terá desfecho diferente, uma vez que no clássico ela leva os portugueses à Ilha dos Amores e o Gama a conhecer a Máquina do Mundo, em uma imagem hipertrofiada de si, que Eduardo Lourenço bem analisou em *O Labirinto da Saudade* (2013), e a outra leva à realidade de um Portugal, cuja jornada expansionista chega ao fim, sendo representada pela morte do soldado-narrador. Como bem postulou Sobral: "o império morreu, mas deixou um legado pós-colonial, que se reflectiu na manutenção de relações multimensionais entre suas antigas componentes". (SOBRAL, 2012, p. 66)

Uma interessante construção do filme, sob a ótica de Bakhtin (1999), acontece quando há as intervenções que contam as narrações das empreitas bélicas dos portugueses. Facilmente nós percebemos a carnavalização daquele fato histórico, formando uma tensão com a obra referente, pois em *Os lusíadas* (1572) existe a toante épica, elevada e até mesmo enobrecida dos guerreiros, no sentido de que eles foram importantes na construção da nação. Em *Non ou a vã glória de mandar* (1990), apesar do caráter sério do diálogo das personagens, o cenário e as roupas, bem como as atuações, estão caricaturados. O metal das roupas dos soldados parece papelão pintado com tinta metálica, os enfeites são deveras exagerados, dá para perceber que os cenários são pouco realísticos, como se eles estivessem em um teatro de rua improvisado, como as encenações que acontecem em carnavais tradicionais, e as falas são nitidamente mecanizadas, pouco interpretadas.

Bakhtin (1999) postula que as múltiplas faces do carnaval aproximam os opostos, os ricos e os pobres, o sagrado e o profano, o cômico e o sério, o oficial e o revés (*mésalliances*) e é exatamente isso que acontece no filme de Manoel de Oliveira.

ISSN:

Outro aspecto importante a ser analisado é D. Sebastião. Ele é o rei que, por excelência, carrega o Quinto Império e em sua construção secular toda a cosmogonia que advém da mística névoa que o encobre.

A historiadora Jacqueline Hermann (1998), assim define o Sebastianismo:

> Desejado e Encoberto, D. Sebastião certamente não morreu em Alcácer-Quibir. Transformou-se em crença sebástica e sobreviveu nos textos e nas transfigurações de seus apologistas, nas farsas de seus imitadores, nos fantásticos de suas viagens e reinos fantásticos e até mesmo nas tragédias do Reino da Pedra e de Canudos. Fenômeno que combinou o tempo curto dos acontecimentos com o tempo longo das lendas, das tradições e das profecias, o sebastianismo foi ainda uma expressão muito peculiar da combinação entre mito e história, entre a busca do Encoberto e as expectativas sobre o Desejado. (HERMANN, 1998, p. 310)

Tal mito foi tão forte no ideário português, que chegou até o século XX, em meio ao racionalismo e progresso da ciência.

> No começo deste século (XIX), a seita dos sebastianistas contava ainda numerosos adeptos que pretendiam que o rei D. Sebastião, que a misericórdia de Deus tinha guardado numa ilha desconhecida, viria desembaraçar a península da invasão francesa. [...]
> Muito depois dessa época a seita dos sebastianistas contava ainda alguns adeptos, velhos vestidos com fatos excêntricos que esperavam ainda o Príncipe Encoberto, que se encontrava numa ilha desconhecida. Segundo a lenda devia voltar numa manhã de nevoeiro e, no nosso tempo ainda, viam-se alguns desses poucos patriotas colocados à beira-mar para tentar aperceber através da bruma as velas dum navio misterioso que devia trazer o príncipe pelo qual a seita, de que eles eram os últimos representantes, suspirava ardentemente, há várias gerações e que devia, à imitação do Messias, trazer a felicidade a todos. (D´ANTAS, 1988, p. 255)

Como reminiscências em escala pentatônica, harmonizando em vários momentos históricos com ideários variados, esse eco sebastianista se repete na psique portuguesa: da tragédia em Alcácer-Quibir, em que houve a mitificação primeva, que teve como consequência lastimável a submissão da autonomia portuguesa ao domínio filipino (espanhol) até os horrores das empreitas em África durante o século XX, brilha a mística aura de um império universal, sonhado pelo rei menino, que cegou toda uma nação, tornando-a incapaz de se ver no espelho, também ressoa a voz de um velho, que advertiu os marinheiros na praia de Restelo:

ISSN:

> Ó glória de mandar, ó vã cubiça
> Desta vaidade a quem chamamos fama!
> Ó fraudulento gosto, que se atiça
> Cua aura popular, que honra se chama!
> Que castigo tamanho e que justiça
> Fazes no peito vão que muito te ama!
> Que mortes, que perigos, que tormentas,
> Que crueldades, neles experimentas!
> (CAMÕES, 1982, p. 312)

E ainda, n´*Os lusíadas* (1572) da 7ª arte de Oliveira, ou anti-*Lusíadas*, o soldado-Vieira, que, antes de cometer suicídio, tal qual o rei menino no fim do filme, sai por entre os mortos da batalha de Alcácer-Quibir e brada:

> Terrível palavra é um non. Não tem direito, nem avesso; por qualquer lado que a tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, sempre é non. Quando a vara de Moisés se converteu naquela serpente tão feroz, que fugia dela por que o não mordesse, disse-lhe Deus que a tomasse ao revés, e logo perdeu a figura, a ferocidade e a peçonha. O non não é assim: por qualquer parte que o tomeis, sempre é serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. Mata a esperança, que é o último remédio que deixou a natureza a todos os males. Não há corretivo que o modere, nem arte que o abrande, nem lisonja que o adoce. Por mais que confeiteis um *non*, sempre amarga; por mais que o enfeiteis, sempre é feio; por mais que o doureis, sempre é de feno. (OLIVEIRA, 1990)

Os cravos revolucionários, colocados nas baionetas agora sem pólvora, refletem e refratam um Portugal reintegrado a uma Europa estranha a ele próprio, cujo destino ainda está por se cumprir.

> O Infante
>
> Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.
> Deus quis que a terra fosse toda uma,
> Que o mar unisse, já não separasse.
> Sangrou-te, e foste desvendando a espuma,
>
> E a orla branca foi de ilha em continente,
> Clareou, correndo, até o fim do mundo,
> E viu-se a terra inteira, de repente,
> Surgir, redonda, de azul profundo.
>
> Quem te sagrou, criou-te português.
> Do mar e nós em ti nos deu sinal.
> Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez.

> Senhor, falta cumprir-se Portugal!
> (PESSOA, 1972, p. 57)

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. *Problemas da poética de Dostoièvski.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Editora do Exército, 1982.

CONTRERA, X. I. L. *Aspectos de Um Filme Falado e Non, ou a vã glória de mandar – sob a sombra de Alcácer Quibir*. São Paulo: ANPUH, 2011.

D´ANTAS, Miguel. *Os falsos D. Sebastião*. Lisboa: Europress, 1988.

HERMANN, Jacqueline. No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal – séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2013.

_____. *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade.* Lisboa: Gradiva, 2001
.
OLIVEIRA, Manoel. *Non ou a vã glória de mandar.* Portugal/Espanha/França, ficção, 35 mm, cor, 111', Madragoa Filmes, 1990.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 10. ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1972.

RAMOS, A.; BRAGA, Z. *Lições d'Os Lusíadas.* Famalicão: Centro Atlântico. 2011.

SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto, 2001.

ISSN:

As aventuras de Dick Peter: o resgate do primeiro detective brasileiro em série

OLIVEIRA, Marina João Bernardes de (UNESP - FCL)

RESUMO: Este artigo resgata e analisa o primeiro detetive brasileiro em série, Dick Peter, de Jeronymo Monteiro, de 1937, especialmente nas obras A teia invisível (194?a) e O misterioso Tarântula (194?b). Estas duas narrativas demonstram que Dick Peter é um exemplo de detetive de romance policial de enigma, uma vez que ele valoriza a pesquisa e o raciocínio. Além disso, vale ressaltar que não há muitos estudos sobre a obra de Monteiro, por isso o presente artigo é pertinente por retratar o primeiro detetive brasileiro em série quando a Literatura policial no Brasil era ainda incipiente.
PALAVRAS-CHAVE: Jeronymo Monteiro; detetive; romance policial.

ABSTRACT: This article presents and analyses the first Brazilian serial detective, Dick Peter, by Jeronymo Monteiro, from 1937, especially in the policial detective novels A teia invisível (194?a) and O misterioso Tarântula (194?b). These two novels demonstrate that Dick Peter is an example of mystery detective novel because he values the research and the reasoning. In addition, it is worth mentioning that there are not many studies about Monteiro's book, so the present article is pertinent for portraying the first Brazilian serial detective when Brazilian policial literature was still incipient.
KEYWORDS: Jeronymo Monteiro; policial novel; detective.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em resgatar e propor uma análise acerca do primeiro detetive brasileiro em série: Dick Peter, personagem criado para o rádio, sob o patrocínio do Café Jardim. Seu criador Jeronymo Monteiro, sob o pseudônimo de Ronnie Wells, ***e***m 1937, tornou-se o idealizador de uma das primeiras séries radiofônicas de ação no Brasil, por três anos, com o nome *As aventuras de Dick Peter* (1937). A princípio, eram transmitidas pela Rádio Difusora e, depois, pela Rádio Tupi, de São Paulo, além de configurar-se como um grande marco do rádio-teatro.

O sucesso dessas séries fez com que tal personagem fosse adaptado aos quadrinhos e ainda inspirasse Monteiro a escrever vários romances policiais, os quais serão aqui relacionados. Pela Editora Edições e publicações do Brasil são quatro volumes. O primeiro contempla *O fantasma da Quinta Avenida* (1938)*; Dragão – o estrangulador* (1938) e *O alfinete da morte* (1938). O segundo volume traz *O colecionador de mãos* (1938)*; O crime do nono andar* (1938) *e As mortes do observatório* (1938). O terceiro volume apresenta *A ilha dos condenados* (1938)*; o Caso de Glória Maur* (1938) e *O homem do Pull-over cor de vinho*

ISSN:

(1938). O quarto volume conta com *Vênus* (1938) e *O planeta pavor* (1938). Sobre estes dois últimos livros, Medeiros e Albuquerque (1979) põe em dúvida se de fato teriam chegado até o público leitor.

Já pela Livraria Martins Editora há *O clube da morte* (1948)*; A febre verde* (1948)*; O enigma do automóvel de prata* (1948)*; O crime da represa nova* (1948)*; O homem solitário* (1948)*; A teia invisível* (1948)*; O misterioso Tarântula* (1948)*; O tesouro do tio Onek* (1948)*; A serpente de bronze* (1948)*; O garra sinistra* (1948)*; O assassino de ferro* (1948)*; A pantera loura* (1948).

Os romances publicados pela Livraria Martins Editora contemplam um total de 12 volumes que datam de 1948 caracterizando a primeira edição. Estes mesmos títulos foram produzidos pelo O Livreiro Ltda, porém não apresentam data de publicação e caracterizam-se por serem a segunda edição. Da relação de títulos tanto da Livraria Martins, quanto de O Livreiro, as publicações seguem a ordem apresentada, exceto no caso dos três últimos aos quais não tive acesso e, assim, não posso afirmar se foram publicados nessa sequência. Vale ressaltar que há poucos estudos no meio acadêmico sobre a produção de Monteiro, e os que se têm apresentam algumas informações desencontradas com relação aos títulos e às datas de publicações de tais obras. Diante disso, para chegar à lista que se elencou acima, tomou-se como base as contracapas das obras às quais tive acesso.

Devido à vasta produção de romances policiais, o presente trabalho voltar-se-á a duas obras mais precisamente *A teia invisível* (194?a) e *O misterioso Tarântula* (194?b). Isso se deve ao fato de serem as únicas obras de Monteiro em que o antagonista é o mesmo, uma vez que, por Dick Peter ser um detetive em série, as aventuras pelas quais ele passa, os inimigos a que enfrenta e os crimes que desvenda são sempre distintos. Exceto as duas narrativas em destaque que se completam. Prova disso é que, em oposição aos demais romances policiais de Monteiro, verifica-se as seguintes informações logo após o título: "Dick Peter contra A teia invisível – Primeira parte" (194?a) e *O misterioso Tarântula* – "Segunda parte Dick Peter contra a Teia invisível" (194?b).

ISSN:

Antes que se parta para a análise das narrativas em questão, serão apresentadas sínteses, a começar por *A teia invisível* (194?a).

Morris e Peter estão no gabinete quando chega uma jornalista querendo falar com aquele. Trata-se de Mabel, a serviço do Herald, querendo saber sobre o acidente que vitimou Jamil Fuad, sírio, que morava há pouco tempo no Hotel Ararat, pois ela acredita que na verdade fora um crime.

Diante disso, ela publica uma crônica no jornal falando de tal suspeita e que Morris se comprometia a investigar o caso. A crônica faz com que a jornalista seja ameaçada pela teia invisível por meio de um bilhete.

Peter passa a investigar o caso e vai até o grupo de operários que estava preso e que teve participação na briga que resultou na morte do sírio. Entre eles conversa com Landon e este escreve um bilhete pedindo ajuda a Stutgard e pede para que Peter o entregue, já que este fingira ser um advogado recém-formado que estaria ali para ajudá-lo. Assim, Peter vai à procura de Stutgard para entregar o bilhete e este o contrata para o grupo de criminosos.

Em contrapartida, Mabel recebeu um falso telefonema no qual dizia ser de Morris e depois desapareceu. Na verdade ela foi sequestrada e um corcunda a prende num quarto revestido de celotex. A moça começa a chorar e logo passa a ouvir uma voz que era de Tarântula o qual a ordena que escreva uma nova crônica desmentindo a primeira, porém ela se nega a fazer isso.

Mabel, então, é levada por três homens e o corcunda para uma caixa d'agua onde ela ficou presa e o espaço começaria a se encher de água até o teto.

Peter leva Morris e seus homens ao esconderijo de Stutgart e de lá o seguem até o local onde Mabel estava presa. Lá o detetive e os policiais salvam Mabel e prendem o grupo deste criminoso e diz que sabe que o sírio na realidade morreu vítima de um alfinete envenenado e em seguida descobre no bolso de um dos bandidos um canivete de luxo, de cabo de madrepérola com uma lâmina em forma de agulha.

Stutgart escapa à armadilha de Peter e recebe ordens de que deve roubar no dia seguinte um aparelho fotográfico no aeródromo militar. Ele vai até lá e realiza a tarefa, mas um de seus homens, Márcio, esqueceu o revólver e a chave inglesa que usou para eliminar os homens responsáveis pela guarda do aparelho. Ao identificar as impressões digitais da pessoa que usou a chave inglesa e o revólver, Peter vai atrás da ficha de identificação do criminoso,

ISSN:

mas ela tinha sido adulterada no Departamento de Identificação. Contudo, em virtude de uma mancha que havia na ficha, o detetive reconheceu que se tratava da ficha de um homem envolvido no caso Jamil Fuad, uma vez que já havia travado contato com aquela ficha recentemente.

0onde ele está recebendo ordens do Tarântula, as quais mandavam eliminar Stone – rapaz que trabalhava no arquivo do departamento de identificação e responsável pela adulteração da ficha de Márcio – e que o aparelho fotográfico deveria ser deixado naquela madrugada na estação de Chaung numa valise preta.

Com tais informações, o detetive consegue pegar a valise preta na qual estava o aparelho fotográfico e deixa em seu lugar uma outra valise. Assim entrega o aparelho ao comandante das Forças Aéreas e deixa um policial de confiança observando quem virá buscar a valise em que estaria o aparelho na estação de Chaung.

Quem veio retirá-la foi um homem vestido com a farda dos motoristas oficiais do governo e a colocou no porta-malas de um carro cinza com a chapa oficial do governo. O policial encarregado de observar seguiu tal carro o qual parou na frente de um palacete. O motorista fez a entrega da valise e na hora de ir embora veio até a direção onde estava o policial e disse que o secretário de Estado queria falar com ele.

Ao entrar no palacete, o policial foi convidado pelo secretário para tomarem café da manhã juntos e este tenta suborná-lo com uma promoção para que não falasse a verdade em seu relatório. No entanto, o policial se nega a agir de tal forma e é morto com três tiros.

Peter, Mabel, Morris, Cross e outros policiais voltam a Hilton Farm de onde Stutgard e três companheiros tentavam fugir de carro, mas são detidos e levados à chefatura. Na casa da fazenda, eles encontram o corpo de Stone e na sala, dentro de uma estátua, o corpo de Márcio. A narrativa se encerra com Dick e Mabel, ainda na sala da fazenda, ouvindo a misteriosa voz de Tarântula ameaçando-os.

O MISTERIOSO TARÂNTULA

ISSN:

A obra começa com o personagem Penson trazendo um embrulho para Dick Peter. No embrulho há um rótulo escrito a máquina e dentro dele havia um calendário. Logo o detetive identifica que o embrulho é de autoria de Tarântula.

Ao conversar com sua amiga Mabel Carson, Peter verifica que ela também ganhou o calendário de prata. Assim os dois combinam de almoçarem juntos para falarem sobre o significado do calendário, além disso, conversam sobre quando Mabel escapou da morte (fato relatado na obra *O clube da morte* de 194?).

Ademais, Luiz Onek procura por Peter e lhe fala de seu bisavô Benjamim Thorpe que era pirata e conta que guarda um livro dentro do qual há um mapa de um tesouro, o qual já tentaram roubar em sua casa. Dessa forma, Onek pede a ajuda do detetive por não confiar na polícia. Ele aceita o trabalho e combina com Mabel de irem à casa de Onek, em West Marden, às 7h30, no domingo.

Enquanto isso, 5 homens estão no último andar de um velho edifício de New York. Eles recebem uma caixa com uma aranha, era do Tarântula que lhes passava uma missão de pegar Peter e Mabel.

Esta fala a Peter que sua reportagem é sobre o cientista Wey Calston o qual descobriu uma cidade pré-histórica no vale do Amazonas.

No domingo, durante a viagem para West Marden, Peter, desconfiado da situação, pega o trem e desce numa estação anterior a que devia e pega um carro. Eles encontram Onek, porém passam a ser seguidos caindo num precipício. Eles vão parar no povoado de Vila Elza a fim de encontrar um médico, pois Onek estava ferido. Eles encontram o médico, mas Onek, sentindo que vai morrer, conta a Peter onde está o livro.

Logo após a morte de Onek, Mabel e Peter vão entrevistar o cientista e depois se dirigem à casa de Onek onde Peter é recebido por um sobrinho do velho, mas o detetive logo percebe que ele não é sobrinho de Onek. Trata-se de Vaughan, eles travam uma briga e este cai estatelado. O detetive procura pelo manuscrito, porém uma fumaça o cega e ele perde os sentidos.

Enquanto isso, Mabel o aguarda escondida e ouve os homens de Tarântula falando da bomba, da morte de Onek e da entrevista com o cientista. Após a saída deles, Mabel entra na casa e salva Peter. Este acorda e encontra o manuscrito.

Mabel se hospeda num pequeno hotel e liga para o jornal e Peter vai à polícia onde encontra Morris. Este mostra o cadáver de Vaughan com um bilhete de Tarântula. O detetive

ISSN:

desconfia que o Tarântula seja do congresso e sugere investigar o falso Wey Calston e o Dr. Ervin Collins.

O carro de Peter explode e Morris verifica que Dick não foi levado ao posto de Assistência e que a ambulância que o socorreu foi tomada por bandidos da teia invisível e nenhum doutor ou enfermeiro ou motorista saiu com a ambulância. Além disso, Morris recebe o cadáver de Onek com outro bilhete. Localizam a ambulância e ocorre um tiroteio com um morto e dois gravemente feridos.

Onek fora envenenado e Collins foi preso, Peter está há um mês hospitalizado e Tarântula aproveita para assaltar bancos. O detetive passa a usar um disfarce e se aborrece ao saber que o chefe de polícia e o governo da cidade sabem que ele está vivo.

Ainda com o disfarce, Peter vai a um jantar em sua homenagem e usa seu aparelho para captar as falas de Tarântula e verifica que ele está na Whitstone Point. Assim ele tenta entrar no castelo, mas um saco de clorofórmio cai em sua cabeça, é preso a uma cadeira de tortura e conhece Tarântula o qual promete torturá-lo com os pés de ferro, mas ele consegue escapar da cadeira.

Nesse ínterim, Morris, Cross e Mabel encontram Peter e Tarântula caídos e reconhecem que este era o secretário da justiça.

Enquanto Peter se recupera no hospital, ele e Mabel combinam de ir à África atrás do tesouro do tio Onek.

A TEIA INVISÍVEL E O MISTERIOSO TARÂNTULA: O HERÓI DICK PETER

A análise, inicialmente, se dará acerca do herói das narrativas: o detetive Dick Peter, sobre o qual se pode apontar que figura como um exemplo de detetive típico de romances policiais de enigma. Isso se justifica já a partir do que Reimão (1987, p. 91) aponta sobre tal modelo de detetive:

> Os detetives de enigma também serão, entre nós, máquinas de raciocinar. E a grande maioria deles só apresentará traços pessoais enquanto "agregações", "justaposições", que em nada alteram suas atuações enquanto detetives. Neste sentido se assemelham a Sherlock Holmes e Hercule Poirot, já que as características pessoais destes são acessórios supérfluos, não determinantes de suas atividades de investigação.

ISSN:

Ou seja, Dick Peter era um engenheiro civil, mas concomitante a esta ocupação, desenvolvia o papel de detetive auxiliando a polícia, mais necessariamente o sargento Morris e seu auxiliar Cross. Para tanto, faz uso de um axioma que está presente em todas as narrativas: "Veja as coisas com seus próprios olhos". Com isso, Dick Peter corresponde ao que é exposto na citação acima, pois sua vida pessoal ou características da sua personalidade não interferem nas investigações. Ele é, de fato, uma máquina de raciocinar.

Prova disso é que o detetive em questão não demonstra ser sentimental, ainda que sua melhor amiga Mabel demonstre, declaradamente, o desejo de ser sua esposa. Tem um lado irônico com relação ao seu amigo mal-humorado, Morris, e isso se reforça no tocante aos criminosos que investiga. Assim, Dick Peter vai ao encontro do que Boileau; Narcejac (1991, p. 24) observam a respeito do comportamento dos detetives clássicos de enigma:

> São todos – porque não há meio de fazer de outro modo – excêntricos, personagens estranhas, cheias de cacoetes e manias e – é claro- solteiras, pois não se vê bem Sh. Holmes casado ou Poirot constituindo uma família. Cerebrais ao extremo, parecem incapazes de amar.

Nas investigações de Dick Peter sempre há muita ação e violência entre ele e o inimigo a ser derrotado em cada narrativa. O detetive em questão ainda que, muitas vezes, no porte físico esteja em desvantagem, supera o seu inimigo pela astúcia. Assim se verifica no seguinte exemplo em que o detetive está preso a uma cadeira e em seus pés há um sapato de ferro com o qual o Tarântula tenta esmagar seus pés. Para que consiga se safar de tal situação, usa o raciocínio:

> Durante os momentos em que se fingiu de desmaiado, Dick procurou descansar ao máximo. Avaliou o peso dos sapatos, que era grande, mas ficou certo de que poderia fazer o que pensava. Quando achou o momento oportuno, levantou novamente a cabeça.[...]
> O Tarântula tornou a abaixar-se. Mas nesse momento aconteceu o inesperado. Dick Peter levantou ambos os pés com toda a força de que dispunha, e um dos sapatos de ferro deu em cheio na cara do verdugo. (MONTEIRO, 194?b, p.173)

Todavia, a ação e a violência não se sobrepõem à habilidade de investigar e de raciocinar de Dick Peter na resolução dos casos. O que corresponde ao que Medeiros e Albuquerque (1979, p. 4) destaca sobre a presença destes dois elementos num romance policial: "É claro

ISSN:

que muitas vezes há ação. Mas no *policial* ela nunca deve sobrepujar o raciocínio, e sim entrar como auxiliar em alguns casos."

Outro aspecto que faz de Dick Peter um exemplo de detetive clássico de enigma está no fato de ele basear-se neste axioma e fundamentar-se na racionalidade, no incentivo à pesquisa e na dedução individual. Dick Peter é exposto aos mais diversos perigos, desde um acidente aéreo até sessões de tortura, porém sempre se envolve em situações de alto risco sozinho e delas se sai, na maior parte das vezes, sem a ajuda de ninguém.

Por fim, no que se refere ao incentivo à pesquisa e ao uso da ciência para ajudar a desvendar os crimes, Dick Peter, em *O misterioso Tarântula (*194?b), tem, por exemplo, um laboratório de física e química no qual estava desenvolvendo um aparelho interceptador de ondas ultra-curtas, capaz de captar ondas de um a cem metros, com isso conseguiria localizar o Tarântula, pois este se comunicava por rádio.

O ANTAGONISTA TARÂNTULA

O antagonista de *A teia invisível* (194?a) e *O misterioso Tarântula* (194?b) é o líder de uma quadrilha de criminosos chamada "Teia invisível". Vale ressaltar que os adjetivos invisível e misterioso se devem ao fato de seu chefe nunca ter sido visto por ninguém, seus comparsas recebem as ordens por meio de uma voz estranha transmitida por um aparelho. Sua identidade é mantida em segredo ao máximo porque se trata, na verdade, do secretário da justiça, o qual se configura como o inimigo mais difícil para ser descoberto por Dick Peter, pois aquele, por ter acesso às informações da polícia, conseguia agir antes que o herói. Como se verifica nesta fala de Mabel em *O misterioso Tarântula: "*[..]O senhor conhece a opinião de Dick Peter. Para ele, o Tarântula é um importante personagem, que está sempre a par de tudo. Portanto, se ele tem razão e dermos um alarme destes, poderemos perdê-lo.." (MONTEIRO, 194?b, p.143).

Em sua tese de Doutorado, Reimão (1987, p.159) aponta: "A crítica à polícia enquanto instituição é bastante presente na literatura policial-enigma brasileira". Assim também ocorre nas aventuras de Dick Peter, mais precisamente na figura do sargento Morris que, devido ao seu mau humor, age muitas vezes de forma impulsiva e fracassa na investigação dos crimes, o que requer a presença de Dick Peter.

ISSN:

Desse modo, se não há a interferência de Dick Peter na investigação dos crimes, estes não seriam resolvidos só pela ação da polícia. Como se verifica nesta fala de Dick Peter a Morris, em *A teia invisível* (194?a), quando este não acredita na existência da Teia invisível e tão pouco pretende investigá-la: "-Isto é muito mais sério do que pensa, Morris. E agora venho lhe oferecer o meu trabalho. Quero que você me autorize a tratar deste caso e desvendá-lo." (MONTEIRO, 194?a, p. 37)

A crítica à polícia se intensifica na figura do antagonista Tarântula de *A teia invisível* (194?a) e *O misterioso Tarântula* (194?b), pois indica a presença de corrupção dentro da própria instituição, já que o chefe da quadrilha nomeada como "Teia invisível" é o secretário da justiça. Este tenta corromper um inspetor em *A teia invisível* (194?a) sobre o que deveria colocar em seu relatório como verificamos no seguinte diálogo:

> -Perdão, excelência... essa não é a verdade.
> -Estou ditando. Passa a ser verdade, daqui em diante.
> -Mas, excelência... Não posso...
> -Lembra-se? Uma promoção?... uma casa nos arredores da cidade...
> -Embora, excelência. Jamais cometi um ato destes, e não cometerei nunca.
> O secretário olhou friamente para o inspetor e, lentamente, disse:
> -Pensei que você fosse somente trabalhador e honesto, mas vejo que é mais do que isso. É burro!
> E no mesmo instante, sua mão saiu do bolso da "robe-de-chambre", armado de um revólver que deflagrou, um após o outro, três tiros. (MONTEIRO, 194?a, p.165)

A polícia também não é merecedora da confiança das pessoas comuns, como se observa na fala de Onek, sobre o tesouro de seu bisavô, a Dick Peter:

> - Nada. Mas não tenho confiança. O senhor é um homem só. É inteligente e custa-lhe a acreditar... Como é que toda aquela gente da polícia me acreditaria? Rir-se-iam de mim... Bem vê... E, além disso, eles quereriam saber de tudo minuciosamente... Ao senhor, não tenho dúvida em contar, mas, a toda aquela gente... (MONTEIRO, 194?b, p. 24)

CONCLUSÃO

Dado o exposto, chega-se à conclusão de que Dick Peter segue os padrões de um detetive típico de romance policial clássico de enigma, pois apresenta uma personalidade discreta que não interfere nas suas investigações. Além disso, é polido e não demonstra

ISSN:

quaisquer indícios de atração física ou sentimental por uma mulher. Apesar das investidas de Mabel com relação a ele até sobre um possível casamento e das insinuações de Morris sobre a relação Dick Peter e Mabel. O detetive se limita a apenas protegê-la, em certos momentos, quando ela se envolve em algum perigo por auxiliá-lo numa investigação. No entanto, tal proteção não evidencia nenhuma ligação com qualquer outro sentimento que não seja o de prezar pela vida de alguém, que neste caso é de Mabel.

O que também faz dele um detetive de romance policial de enigma é o fato de ele valorizar o uso do raciocínio. Tal aspecto é reforçado por meio do axioma que norteia as suas ações em todas as obras "Veja as coisas com seus próprios olhos", em que ele parte do pressuposto de que uma boa observação da cena do crime pode lhe trazer informações que ao serem analisadas culminarão no desfecho do caso.

Além disso, a leitura, o resgate e o estudo de suas obras como um todo são pertinentes principalmente pelo seu pioneirismo, já que Monteiro criou um detetive quase 20 anos depois da primeira experiência de um romance policial no Brasil.

REFERÊNCIAS:

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial.* Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de. *O mundo emocionante do romance policial.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MONTEIRO, Jeronymo. *A teia invisível.* São Paulo: O Livreiro, 194?a.

_____. *O misterioso Tarântula.* São Paulo: O Livreiro, 194?b.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *Cicatriz de viagem.* A literatura policial brasileira: a presença do Cômico. 240 f. 1987. Tese (Doutoramento) Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 1987.

ISSN:

Uma narrativa às avessas: *Lignes de faille*, de Nancy Huston

DOMINGOS, Norma (UNESP- FCL Assis)

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de discutir alguns aspectos da narratividade no romance *Lignes de faille* (2006), de Nancy Huston. O livro inspira-se em um fato histórico da Segunda Guerra mundial elucidado, em nota, pela autora: o programa de "germanização" de crianças estrangeiras que, entre 1940 e 1945, para suprir a perda de crianças alemãs, roubou mais de 200 mil crianças de lares dos países bálticos, Ucrânia e Polônia. Ao apoderar-se desse acontecimento, Huston constrói a história da vida dessas crianças e de sua descendência, em uma narrativa às avessas: é o bisneto, Sol, que inicia o romance, seguido de Randall, seu pai, Sadie, a avó e, Kristina, a bisavó. A escolha de dar os papéis de narradores a crianças, em quatro gerações diferentes, em uma sucessão temporal que vai do presente ao passado, torna a leitura atípica e complexa: descobre-se as pessoas mais velhas antes de conhecer sua infância, pois uma criança fala de sua vida e de seus pais e, no capítulo seguinte, encontramos os pais ainda criança. Essas vozes são de crianças de seis anos que, espacialmente, de São Francisco a Munique, de Haifa a Toronto e Nova York e, temporalmente, de 2004 a 1940, narram as barbáries do mundo. Assim, independente de onde e quando, mas também do deus ou da religião para a qual o homem se volta, esses narradores são confrontados com as mesmas provações. Em nossas análises, faremos uso de estudos sobre as narrativas de filiação e o papel da escrita em língua estrangeira para a construção de identidades.
PALAVRAS-CHAVE: Narratividade; *Lignes de faille*; Nancy Huston; Narrativas de filiação; Construção de identidades.

RÉSUMÉ: Ce travail vise à discuterquelques aspects de la narrativité dans le roman Lignes de faille (2006), de Nancy Huston. Le livre se fonde sur un fait historique de la Seconde guerre mondiale élucidé en note par l'auteur: le programme "germanisation" des enfants étrangers qui, entre 1940 et 1945, pour couvrir la perte des enfants allemands, a enlevé plus de 200.000 enfants dans les pays baltes, en Ukraine et en Pologne. Pour saisir cet événement, Huston construit l'histoire de la vie de ces enfants et de leurs descendants dans un récit à rebours: c'est l'arrière-petit-fils Sol, qui commence le roman, suivi par Randall, son père, Sadie, la grand-mère et, Kristina, l'arrière-grand-mère. Le choix de donner les rôles de narateurs à des enfants de quatre générations différentes dans une séquence temporelle qui va du présent au passé, rend la lecture atypique et complexe: on retrouve les personnes âgées avant de rencontrer son enfance,ainsi un enfant parle de sa vie et de ses parents, et dans le chapitre suivante, on retrouve les parents dans leur enfance. Ces voix sont des enfants de six ans, spatialement, de San Francisco à Munich, de Haïfa à Toronto et à New York et, temporellement, de 2004 à 1940, racontent la barbarie du monde. Ainsi, peu importe où et quand, mais aussi le Dieu ou la religion à laquelle l'homme se tourne, ces narrateurs sont confrontés aux mêmes épreuves. Dans notre analyse, nous nous appuyons sur des études des récits de filiation et sur ceux du rôle de l'écriture littéraire en langue étrangère pour la construction des identités.
MOTS-CLÉS**:** Narrativité; Lignes de faille; Nancy Huston; Récits de filiation; Construction identitaire.

ISSN:

INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo de discutir algumas questões sobre a narratividade no romance *Lignes de faille*, de Nancy Huston (2006), grande sucesso na França, contemplado com o prêmio *Femina* no ano de sua publicação. Primeiro livro da autora traduzido e lançado no Brasil – *Marcas de nascença* (HUSTON, 2011) foi, também, muito bem recebido pelos leitores brasileiros cativados pela singela ideia de que um adulto nada mais é do que uma criança que sofreu.

De origem canadense anglófona, a escritora, ensaísta e musicista, Nancy Huston nasceu em Calgary (Alberta) em 1953. Posteriormente, passou parte de sua juventude em Boston, nos Estados Unidos e, depois de ter estudado em Cambridge e Nova Iorque, mudou-se para a França em 1973. Estudante na *École des Hautes études en Sciences sociales*, dedicou suas pesquisas de mestrado sobre tabus linguísticos, sob a orientação de Roland Barthes. Sua dissertação *Dire et Interdire* foi publicada, pela Payot, em 1980.

Nos anos seguintes, colaborou com diversas revistas e jornais e destaca-se por seu engajamento no movimento de libertação/liberação da mulher (MFL). Segundo Almeida (s/d), a escolha da língua francesa como língua de escrita tem motivações diversas e que, no caso de Nancy Huston, o estímulo vem do Movimento Feminista:

> Quaisquer que sejam as causas, explicitadas ou não, a opção pela língua estrangeira deixa marcas na construção dos textos e resgata (ou cria?) uma certa imagem da França. O exílio lingüístico abre um leque cujo desenho é formado por traços da língua e da cultura maternas; alguns explícitos e outros que, de tanto serem apagados, se transformam em borrões. A esses rabiscos se juntam marcas da língua e da cultura estrangeiras que são incorporadas, por vezes mantendo um sotaque próprio, por outras se insinuando tão próximas dos componentes maternos que formam com estes uma unidade, tornando imprecisas as fronteiras entre o materno e o estrangeiro. O desenho do leque é pois compósito, traçado com materiais diferentes que tanto destacam as diferenças quanto buscam apagá-las.
> Na escritura de Romain Gary e de Nancy Huston encontramos esse leque. Ambos partem da terra natal e fazem da França seu domicílio e da língua francesa a língua da escritura. A mesma opção pela língua francesa e as semelhanças de percurso nos levam a refletir sobre os rabiscos traçados no leque e sobre as marcas de uma pluralidade de identidades que criam uma escritura onde a diferença e a diversidade são elementos de composição privilegiados. (ALMEIDA, s/d, p. 1).

ISSN:

A autora publicou mais de vinte romances, peças de teatro, livros juvenis e ensaios em francês, sua segunda língua. Recebeu diversos prêmios, entre os quais o *Femina*, destacado anteriormente. Tem algumas obras traduzidas para o português e também traduziu algumas de suas obras (autotradução).

O romance em questão, *Lignes de faille* (HUSTON, 2006), sai do lugar-comum em função de sua construção: o início começa pelo fim. Por meio dos narradores sucessivos, observamos a existência de quatro membros de uma mesma família, ligados por um ponto em comum: todos têm seis anos. Podemos suscitar alguns temas como a herança familiar, o tempo, a memória, a História e a própria infância. Surgem, então, os quatro narradores, num percurso cronológico que vai do presente para o passado: Sol, Randall, Sadie, Erra.

Ainda, para abordar alguns dos muitos aspectos presentes nesta obra, é pertinente fazer referência ao título em francês – *Lignes de faille* – e à escolha do tradutor para o português – Marcas de nascença. *"Faille"* significa fratura, interrupção, poderíamos, então, remeter às várias fissuras presentes nessa linhagem familiar e, muito sugestivo, ainda, o fato de que basta acrescentar uma letra "m" na palavra e teremos *"faMille"*, família. "Marcas de nascença", por sua vez, denota a existência familiar e recupera uma questão importante das quatro personagens narradores: eles têm, à exceção da avó Sadie, uma marca na pele herdada de geração em geração e que parece intensificar o elo entre os membros familiares possuidores desse sinal: Erra. Randall e Sol:

> [...] quando volto para a cozinha, eles mudaram de assunto, estão falando do meu sinal. A mamãe deve ter contado sobre o projeto de tirá-lo no verão e a Bisa está escandalizada.
> – Uma intervenção cirúrgica? – ela pergunta, colocando o garfo sobre a mesa. – Aos seis anos de idade? Mas para quê?
> [...]
> – Mas Randall – diz a Bisa, virando-se em direção ao pai –, você não pode... Não vai deixar ela fazer isso, vai? E o seu morceguinho? Você gostaria que a sua mãe o obrigasse a tirá-lo?
> (Isso é uma referência a uma espécie de jogo que data da infância do meu pai, quando o sinal dele, que fica no ombro esquerdo, era um morceguinho aveludado que cochichava na sua orelha e lhe dava conselhos. A Bisa também tem um sinal na dobra do seu braço esquerdo – o que explica o sentido da palavra 'congênito', aquilo que passa de uma geração a outra, aparecendo em diversas partes do corpo, embora tenha saltado de uma geração: a vovó Sadie não tem). (HUSTON, 2011, p. 36-37).

ISSN:

Em seu artigo intitulado "Narrativas de filiação", Dominique Viart (1999), aborda a *"narrativa de filiação"* e revela-nos esse novo modo de exprimir que procura inspiração no espelho dos seus intercessores. Destaca-se, pois, a figura do "herdeiro": aquele que tem necessidade de repensar os elos familiares e sua continuidade. São obras que evidenciam muito mais as memórias e lugares e que, por meio das heranças históricas de seus ascendentes, reconstroem o percurso de modo fragmentado e, por vezes, evasivo. Em *Lignes de faille*, Huston (2006) recupera as fissuras desses laços familiares e das tradições e aborda aspectos da filiação na voz de cada narrador, amalgamando passado e presente:

MARCAS DE NASCENÇA

A página de abertura (HUSTON, 2006, p. 11, grifo nosso) desse romance apresenta um esqueleto do que seria a árvore genealógica, com quatro gerações, dessa família:

LIGNES DE FAILLE
AGM = **Erra** = Klarissa = Kristina ------ Mortimer
⇓
Saddie----Aron
⇓
Randall------Tessa
⇓
Sol

Da mesma maneira, a obra divide-se em quatro capítulos, intitulados com os nomes de seus narradores e marcados temporalmente: I – Sol, 2004 (p. 14-104); II – RANDALL, 1982 (p. 105-197); III – SADIE, 1962 (p.199-290); IV – KRISTINA, 1944-1945 (p. 291-377) (HUSTON, 2006). Para esta breve análise, limitamos nossas reflexões ao primeiro narrador, Sol.

Para (re)construir a trajetória desses narradorres-personagens, Nancy Huston, inspira-se em um fato histórico da Segunda Guerra mundial elucidado, em nota, pela autora: o programa de "germanização" de crianças estrangeiras que, entre 1940 e 1945, para suprir a perda de crianças alemãs, roubou mais de 200 mil crianças de lares dos países bálticos, Ucrânia e Polônia (HUSTON, 2006, p. 378). Ao apoderar-se desse acontecimento, a escritora

ISSN:

constrói a história da vida dessas crianças e de sua descendência, em uma narrativa às avessas: é o bisneto, Sol, que inicia o romance, seguido de Randall, seu pai, Sadie, a avó e, Kristina ou Erra (AGM, *«arrière-grand-mère»*, em português, "bisavó": nos atestados civis, efetuados pelas associações de genealogia na França, utilizam com frequência as abreviações.).

A escolha de dar os papéis de narradores a crianças, em quatro gerações diferentes, em uma sucessão temporal que vai do presente ao passado, torna a leitura atípica e complexa: descobre-se as pessoas mais velhas antes de conhecer sua infância, pois uma criança fala de sua vida e de seus pais e, na parte seguinte, encontramos os pais ainda crianças.

Essas vozes são de crianças de seis anos que, espacialmente, de São Francisco a Munique, de Haifa a Toronto e Nova York e, temporalmente, de 2004 a 1940, narram as barbáries do mundo. Assim, independente de onde e quando, mas também do deus ou da religião para a qual o homem se volta, esses narradores são confrontados com as mesmas provações.

Sol (2004), o primeiro narrador, apresenta-se como uma criança superprotegida e bastante mimado pela mãe, Tessa. A mãe procura protegê-lo o tempo todo das violências e até mesmo do mundo, pois escolhe os desenhos que deve assistir, disfarça a homossexualidade da bisavó, só lhe oferece alimentos de que gosta, mostra que ninguém tem direito de levantar-lhe a mão, entre outros exemplos:

> O papai gostaria que eu comesse como um garoto americano normal. Ele se pergunta o que vai acontecer no refeitório quando eu for à escola no próximo outono, mas a mamãe diz que ela vai me buscar todos os dias e vai servir o almoço para mim em casa, afinal de contas para que serve uma mãe dona de casa? (HUSTON, 2011, p. 16)

Sol, por sua vez, aproveita os momentos em que a mãe cuida da casa e corre para o *Google* ou *youtube* e procura *sites* pornográficos ou realidades cruas dos horrores da guerra no Iraque, as cenas que visualiza despertam-lhe precocemente a puberdade:

> No *site* websoluço, que descobri um dia por acaso procurando imagens da guerra do Iraque, dá para ver centenas de meninas e mulheres sento violenta e gratuitamente estupradas e está escrito que tudo foi feito diante das câmeras. De qualquer forma, elas não parecem estar se divertindo, sobretudo quando são amordaçadas e amarradas. Às vezes, além de transar com elas

ISSN:

> pela boca, pela vagina ou pelo ânus, os homens ameaçam cortar os mamilos delas com um estilete, mas você não vê os mamilos sendo cortados, então talvez estejam blefando. Mohamed Atta e os outros terroristas do 11 de setembro utilizaram estiletes para desviar os aviões na direção das Torres Gêmeas quando eu tinha três anos, lembro muito bem de quando o papai me chamou para ver na televisão as torres desabando enquanto ele exclamava "Árabes fodidos" e tomava a sua cerveja. (HUSTON, 2011, p. 21).

O garoto tem uma elevadíssima opinião de si, acredita que Deus reserva-lhe muitos bons projetos

> Domingo de Ramos muito cedo
> A bisa de visita em casa
> A mamãe e o papai ainda estão dormindo um domingo ensolarado sol
> sol sol Rei sol
> Sol Solly Solomon
> Sou uma onda de luz instantânea invisível e todo-poderosa que se espalha pelos cantos mais sombrios do universo sem a menor dificuldade
>
> capaz, aos seis anos, de tudo ver, tudo iluminar tudo compreender
> [...]
> Deus me deu este corpo e este espírito e eu devo cuidar deles da melhor maneira possível, tirando assim o melhor proveito. Sei que Ele tem grandes projetos para mim, senão não teria me feito nascer no estado mais rico do país mais rico do mundo, dotado do sistema de armamentos mais extraordinário, capaz de aniquilar a espécie humana num piscar de olhos. Ainda bem que Deus e o presidente Bush se dão bem. Imagino o paraíso como um gigantesco Estado do Texas implantado no céu, com Deus passeando em um rancho, de chapéu e botas de caubói, verificando se tudo está sob controle e atacando um planeta de tempos em tempos para se divertir. (HUSTON, 2011, p. 15-16).

Sol tem algumas questões que o inquietam, por exemplo, o fato de o pai não, ainda, ser um grande herói no Iraque e a sua marca de nascença no rosto:

> Meu único defeito é esse sinal na têmpora esquerda. Do tamanho de uma moeda de 25 centavos, redondo e em relevo, marrom felpudo. Defeito mínimo, mas o corpo é um templo e o menor defeito deve ser eliminado do templo de Solomon, por isso a mamãe marcou hora para uma intervenção cirúrgica no mês de julho. O papai é meio contra, mas por essa época provavelmente ele já vai estar no Iraque (HUSTON, 2011, p. 26).

ISSN:

O terrível problema será resolvido por sua mãe, entretanto, o menino sofre muito: o ferimento necrosa, ele tem dores horríveis, é operado mais de uma vez e a cicatriz é grande. Sol não é mais perfeito e se revolta com Deus. Durante a viagem, Sol não aceita o desconforto, quando chega na Alemanha não aceita que falem alemão e não inglês, sente falta da Internet e do *Google* no apartamento repleto de porcelanas. Sol não entende porque a irmão de sua bisavó a chama de Kristina, porque ela parece envelhecer de repente e porque não está contente em rever a irmã.

A última parte do livro transporta todos os protagonistas-narradores (e o leitor) para a Alemanha: a avó de Sol, Sadie, sabendo que Randall, seu filho, pai de Sol, deve ir a trabalho para Munique, e esperando, concretizar todas as pesquisas sobre o passado da mãe, tem a ideia de levar toda a família para encontrar Greta, a irmã de Erra (AGM).

Durante a viagem, o garoto não aceita o sofrimento ou imposições do longo voo; quando chega não entende porque todos falam alemão e não inglês: decide, então, que será o senhor do mundo e que todo o planeta falará inglês. Sente, ainda falta da Internet e do *Google*, no apartamento cheio de porcelanas. Na verdade, o deslocamento, a viagem, é perturbador para a visão que tem do mundo e dele mesmo. A bisavó parece-lhe, também, não estar contente, pois mal fala com a irmã.

A narrativa do garoto Sol encerra-se na Alemanha, com as irmãs, Erra (AGM) e Greta brigando por causa de uma boneca e Greta sentindo-se esgotada "[...] se deixa cair, tão pesadamente que as molas rangem. Depois solta um suspiro e não se mexe mais." (HUSTON, 2011, p. 86).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos observar, Sol vive com seus pais na Califórnia. Percebemos claramente a ironia quanto à cultura americana. Vivem em um belo bairro, com dois carros; seu pai, Randall, trabalha com informática e gasta quatro horas por dia para ir e vir do trabalho. Sol navega na Internet entre desenhos animados, imagens de guerra e *sites* de pornografia. Sua mãe, o educa com um pensamento positivo de constituição da paz interior e cerceada pela imposição das melhores práticas do viver bem.

Logo após a narrativa de Sol, seu pai toma a palavra. Ele tem também seis anos e vive em Nova York no início dos anos 80. Em 1982, vai para Israel em razão das pesquisas de

ISSN:

sua mãe, Sadie, uma intelectual de origem canadense, apaixonada pela condição dos Judeus que tenta retraçar a história de sua família, em particular a de sua mãe Kristina. Nesse período, Randall precisa também aprender o hebraico e Huston nos coloca diante das dificuldades de ser estrangeiro, reconhecer outras culturas, outras religiões.

Sadie, a terceira narradora, avó de Sol, vive no Canadá com seus avós, ela tem uma educação para ser uma boa dona de casa, que saiba tocar piano e dançar. Ela vivencia, entretanto, grandes angústias e tem a sensação de que qualquer coisa que possa ferir vem em sua direção. Não gosta de seu prenome, pois remete a *sad*, triste; do mesmo modo, seu pai, que abandonou sua mãe no seu nascimento, chama-se Mortimer e tem o apelido de *Mort*. Em sua narrativa, um segredo é revelado: ela também tem um sinal de nascença e acredita que seu pai a abandonou em função dessa horrível marca:

> Arrasto os pés quando subo a escada, detesto me vestir, mas não dá para ir à escola de camisola. Sinto o quanto sou má quando me visto, sobretudo no inverno, pois há muitas camadas de roupas pra vestir e a maldade está escondida bem no fundo de mim, há um signo exterior dela que é um sinal marrom horroroso do tamanho de uma moeda na minha nádega esquerda. Quase ninguém sabe da existência dele, mas eu não consigo esquecê-lo [...]. [...] é a marca do Inimigo que presidiu o meu nascimento, como se ele tivesse mergulhado o polegar no cocô e em seguida encostado na minha nádega dizendo com voz funesta: **Essa é minha e nunca a deixarei escapar, será sempre suja e diferente.** [...] (HUSTON, 2011, p. 169, grifo da autora).

A história da quarta e última narradora, Kristina, dita Erra, mãe de Sadie, em 1944, se passa na Alemanha devastada pela guerra e seus horrores. Vive em uma família onde reinam os homens e seus segredos. Cantora reconhecida, ela fechará o círculo da busca por suas linhas linhagens de família Fa(M)ille. Descobrimos a personagem criança depois de tê-la conhecida adulta (Randall, Erra, Sadie).

De fato, a experiência transcultural do leitor começa em 2004, na costa oeste do Estados Unidos para terminar no coração da Alemanha em 1944. Também, pelo olhar da criança, revisitamos grandes injustiças: o nazismo, a guerra, os conflitos... O desenraizamento cultural é vivido por experiência e dimensões diferentes: Sol descobre na Alemanha que suas origens escondem um mistério interdito (não dito); Randall precisa aprender hebraico e árabe, mas não consegue desenvolvê-los ao mesmo tempo; Kristina-Erra crê que o alemão é sua língua materna e seu cunhado descobre que ela é polonesa.

ISSN:

A obra premiada de Huston, apresenta-nos linhas de ruptura, de busca de uma identidade entre os trágicos acontecimentos históricos: Guerra no Líbano, em Israel, no Iraque, Segunda Guerra Mundial, etc. Por meio de narradores de seis anos, sempre de uma geração diferente, os mistérios sobre a história familiar, a história do mundo, e algumas convicções são revelados.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Cláudia. A língua estrangeira na construção de identidades. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a5n5/estlin/claudia_almeida.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2016.

HUSTON, Nancy. *Lignes de faille*. Paris: Éditions J'ai Lu, 2006.

_____. *Marcas de nascença*. Trad. Ilana Heineberg, Porto Alegre: L &PM, 2011.

VIART, Dominique. Filiations littéraires. In: BAETENS, Jan; VIART, Dominique (Dir.*).* Écritures du roman Contemporain 2 - États du roman contemporain, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Minard, 1999, p. 115-139.

ISSN:

Conversazione in Sicilia: revisitando um passado quase esquecido

FARIA, Patricia Aparecida Gonçalves de (IBILCE- UNESP/ São José do Rio Preto)

RESUMO: Em *Conversazione in Sicilia*, romance mais conhecido do escritor italiano Elio Vittorini (1908-1966) é possível observar o cenário dramático que assolou a Europa nos anos trinta, principalmente por meio de uma Sicilia fria, pobre e esquecida por todos, inclusive as autoridades. Portanto, a viagem física e memorialística será essencial para Silvestro Ferrauto narrar o retorno a sua terra natal, basicamente, por diálogos estabelecidos entre ele e as outras personagens. Nesse sentido, nosso objetivo é verificar como o passeio pelos fios da memória será importante no processo de revisitação a um passado quase esquecido repleto de paisagens sicilianas e de dores marcadas pela opressão, miséria e injustiças.
PALAVRAS-CHAVE: Elio Vittorini; *Conversazione in Sicilia*; memória; denúncia; literatura italiana.

ABSTRACT: In *Conversazione in Sicilia*, the best-known novel by the Italian writer Elio Vittorini (1908-1966), it is possible to observe the dramatic scenery that devastated Europe in the 1930s, mainly through a cold Sicilia, poor and forgotten by all, including the authorities. Therefore, the geographic and memorialistic journey will be essential for Silvestro Ferrauto to narrate the return to his native land, basically, by dialogues established between him and the other personages. In this sense, our objective is to verify how the journey through the threads of memory will be important in the process of revisiting an almost forgotten past full of Sicilian landscapes and pains marked by oppression, misery and injustice.
KEYWORDS: Elio Vittorini; *Conversazione in Sicilia*; memory; complaint; Italian literature.

> A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 55)

O artigo "Conversazione in Sicilia: revisitando um passado quase esquecido" propõe uma análise da obra *Conversazione in Sicilia* (1941), do escritor italiano Elio Vittorini a partir da observação de como a arte, enquanto literatura pode representar denúncia e resistência, independente do país de origem de publicação.

Ancorado no pensamento de que a arte permite uma compreensão maior da realidade sem, contudo, deixar de ser representação buscaremos explorar como o autor em sua respectiva obra, por meio dos fios da memória trouxe a tona o processo de denúncia e resistência.

ISSN:

Ao avaliar as temáticas abordadas em *Conversazione in Sicilia* observou-se um leque de possibilidades a serem exploradas como forma de denúncia dos descasos enfrentados por essas personagens, como a fome, a miséria, o abandono, o drama social e humano entre outras representações de ausências existentes na narrativa de Elio Vittorini.

Nesse sentido, analisaremos como a revisitação ao passado, por meio da recuperação dos acontecimentos memorialísticos, mostrará aos leitores a relação do sujeito com o mundo, dentro de seu respectivo contexto marcado pelo costume de vida simples em um local árido e subdesenvolvido, que caracteriza o sul da península itálica, de modo a apontar as particularidades culturais, econômicas, sociais e políticas, com destaque para o percurso de um homem que é esquecido e massacrado pelas autoridades dominantes, que se apresentam como delação do opróbrio sofrido pelo povo.

Elio Vittorini, escritor siciliano nascido em *Siracusa* em 1908, sempre mostrou-se um intelectual forjado pelos sentimentos experimentados no cotidiano, trabalhando em oposição aos interesses do regime fascista, escrevendo obras que ilustravam uma condição humana fora do tempo e da história, aspectos inéditos da sociedade italiana: a violência do mundo *offeso* (mundo em crise) a dor pelo gênero *umano perduto* (gênero humano perdido) e seus reflexos na condição miserável imposta ao povo.

Homem de letras, atento aos apelos da sociedade de sua época, Elio Vittorini tomou parte da vida cultural italiana no momento em que o debate sobre a função da literatura e sua relação com a realidade social ganhavam a intensidade da resistência.

Colaborando desde muito jovem com publicações periódicas, como *Bargello* e *Solaria*, publicou diversas obras importantes como *Il garofano rosso* (O cravo vermelho), *Le donne di Messina* (As mulheres de Messina), *Uomini e no* (Homens e não) *e Erica e suoi fratelli* (Érica e seus irmãos). Inclusive, sua obra mais conhecida, *Conversazione in Sicilia* (Conversa na Sicília) começou a ser escrita em 1937, depois da interrupção da escritura do romance *Erica e suoi Fratelli*. Foi publicado em fascículos na revista *Letteratura*, entre abril de 1938 e abril de 1939. O título, inicialmente, *Nome e lacrime (Nome e lágrimas)*, vendeu 355 cópias em apenas uma semana. O sucesso fez com que a obra fosse reeditada por *Bompiani*, em 1941, dessa vez com o título *Conversazione in Sicilia.*

O romance nasceu da consciência de mostrar o mondo *offeso* e da vontade de convidar todos os homens a não *chinare il capo* (não inclinar a cabeça). Em *Conversazione in*

ISSN:

Sicilia, Elio Vittorini se opõe ao cenário dramático que assola a Europa nos anos trinta quando descreve uma Sicília fria, pobre e esquecida por todos, inclusive as autoridades.

Com quarenta e nove capítulos divididos em cinco partes e mais um epílogo, *Conversazione in Sicilia* é narrado em primeira pessoa por Silvestro Ferrauto, narrador protagonista com trinta anos, que reside em Milão e decide retornar a sua terra natal, Sicilia, a pedido do pai Constantino que lhe envia uma carta dizendo que abandonou a sua mãe Concezione.

> Você sabe e todos sabem que sempre fui um bom pai, e um bom marido para a mãe de vocês, em resumo, um bom homem, mas agora aconteceu uma coisa, e parti [...]. Você, Silvestro, tinha quinze anos quando nos deixou, e desde então, nunca mais voltou. Por que no dia oito de dezembro, em vez de mandar o habitual cartão de feliz aniversário, não pega um trem e vai lá fazer uma visita? (VITTORINI,1966, p. 8-9, tradução nossa).[50]

Juntamente com o apelo paterno, o narrador protagonista estava vivendo uma sensação incomoda de que algo não estava em seu devido lugar, noutras palavras, furores abstratos causados pelo gênero humano perdido vinha lhe deixando há muito tempo cabisbaixo e sem esperança trazendo um estranho mal estar como a água que entrava pelo sapato furado:

> Chovia enquanto isso, e passavam-se os dias, os meses, e eu tinha os sapatos furados, a água entrava pelos meus sapatos, e não existia mais nada que isso: chuva, carnificinas nas manchetes dos jornais, e água nos meus sapatos furados, amigos mudos, a vida em mim como um sonho surdo, a não esperança, calmaria. (VITTORINI, 1966, p. 5, tradução nossa).[51]

Pode-se, portanto, destacar que em *Conversazione em Sicilia* este mal estar vivido por Silvestro Ferrauto representa as situações de injustiças, repressões e desigualdades sociais enfrentadas pelos italianos na década de 30.

[50] Tu sai e tutti voi sapete che sono stato sempre um buon padre, e per la mamma vostra um buon marito, insomma, um buon uomo, ma ora mi é successo uma cosa, e sono partito [...]. Tu, Silvestro, avei quindici anni quando ci hai lasciati e d'allora, ciao, non ti sei fatto più vedere. Perchè l'otto dicembre, invece do mandarle la solita cartolina di auguri per l'onomastico, non prendi Il trenó e vai giú e le fai uma visita?

[51] Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo Le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era piú altro Che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe, muti amici, La vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete.

ISSN:

Assolado por furores abstratos e a sensação incomoda que de que não está vivendo em seu devido lugar, Silvestro Ferrauto após receber a carta do pai se vê indeciso com a possibilidade de retornar a um passado quase esquecido que, certamente, desejava esquecer, pois nele havia vivido a pobreza, o isolamento e o descaso das autoridades.

> [...] reconheci que eu tinha sido criança, e pensei na Sicilia, nas suas montanhas. Mas, a memória não se abriu em mim só por causa disso; [...]. Mas, no entanto, ela só se abriu para isso e voltou a se fechar, e eu fiquei quieto na minha não esperança, como se nunca tivesse tido quinze anos de infância, e da Sicilia, figos-da-índia, enxofre, Macabeth, montanhas. Outros quinze anos passaram-se depois daqueles, a mil quilômetros dali, da Sicilia e da infância, e eu tinha quase trinta anos, e era como se nunca tivesse tido nada, nem os primeiros quinze, nem os segundos, como se nunca tivesse comido pão, e não me tivesse enriquecido de coisas e coisas, gostos, sentimentos, durante tanto tempo, como se nunca tivesse estado vivo, e estivesse vazio, é isso, estava como se fosse vazio, pensando no gênero humano perdido e quieto na não esperança. (VITTORINI, 1966, p. 10, tradução nossa).[52]

Portanto, Silvestro Ferrauto em Milão prefere viver sem se lembrar de sua trajetória siciliana, todavia, a carta o faz rememorar um passado que almeja esquecer em um presente que também não faz muito sentido para a sua existência. O que se percebe, de fato, é que o narrador deseja adormecer as experiências vividas na infância e na adolescência, porém, não consegue, pois as dores, o cheiro do enxofre, as montanhas, a fome e todas as recordações não foram completamente apagadas de sua memória e são revisitadas por terem sido marcantes durante os primeiros quinze anos de sua vida

> A memória não é um receptáculo passivo – a memória é ativa. Só podemos nos lembrar das coisas que significam algo para nós. Assim, organizamos nossas memórias de um jeito que elas façam sentido antes que nos lembremos das coisas. Memórias sem sentido são não-memórias, coisas de que não podemos nos lembrar. Mas 'significado' não é simplesmente uma categoria subjetiva [...] Não nos lembramos das memórias que não têm significado para nós. Organizamos a memória da maneira como desejamos

[52] [...] Riconobbi lui e ch'ero stato bambino, e pensai Sicilia, montagne in essa. Ma la memória non si aprí in me che per questo solo; [...] Non si aprí dunque Che appena per questo, e ritornò otturata, e io fui quieto nella mia non speranza, e di sicilia, fichidindia, zolfo, Macbeth, nelle montagne. Altre quindici anni erano passati dopo quelli, a Mille chilometri di là, dalla Sicilia e dallínfanzia, e avevo quasi trent'anni, Ed era come se non avessi avuto nulla, NE i primi quindici, NE i secondi, come se non avessi mangiato mai pane, e non mi fossi arricchito di cose e cose, sapori, sensi, in tanto tempo, come se non fossi mai vivo, e fossi vuoto, questo erro, come se fossi vuoto, pensando Il genere umano perduto e quieto nella non speranza.

ISSN:

> falar sobre elas. E como essas memórias são organizadas? Elas podem ser ordenadas logicamente, com certeza, mas não acho que nós as organizemos sempre de maneira ordenada. Se vocês examinarem a memória que têm dentro de si, verão lembrar-se de músicas, ritmos e, sobretudo, histórias, que são uma das coisas mais humanas que existem." (FENTRESS, 2007, p. 36).

Após longa hesitação, Silvestro Ferrauto resolve recuperar os fatos vividos no passado quase esquecidos, por meio das lembranças e de um retorno inesperado as terras sicilianas. Desta forma, o ato da personagem nos leva a considerar que "Não é possível entender a memória sem entendê-la, também, e talvez mais ainda, como mecanismo de eliminação: a memória é um mecanismo de esquecimento programado." (MENESES, 2007, p. 23)

Nesse sentido, em *Conversazione in Sicilia*, a viagem física e memorialística de Silvestro Ferrauto se desenrola por meio das conversas entre o protagonista e as personagens marginalizadas que foram surgindo no seu caminho, seja no vagão do trem, no navio ou enquanto caminhava pelo interior da Sicilia até chegar a aldeia materna, aproximando o leitor da aspereza predominante da ilha siciliana, como as misérias das casas e do povoado como um todo.

> [...] aquela escadaria entre casas velhas [...] minha mãe habitava na parte mais alta da aldeia, lembrava de haver subido aquela escada quando íamos visitar os avós, na minha infância e comecei a subir. (VITTORINI, 1979, p. 41).[53]

Podemos dizer, ainda, que esta viagem geográfica e pelos fios da memória não é indiferente a Silvestro Ferrauto, pois mesmo estando tão distante daquela realidade há mais de quinze anos, suas lembranças são ativadas pelas paisagens, pelos aspectos das casas que pouco mudara com o tempo, enfim, as andanças junto com a mãe Concezione pela ilha elucidam no protagonista as amarguras dos sicilianos que parecem semelhantes a outrora causando no narrador um momento de reflexão que o leva a concluir que nessas terras as pessoas também vivem o "genere umano perduto".

[53] [...] quella scalinata tra vecchie case [...] Sapevo che mia madre abitava nei quartieri alti,ricordavo di aver salita quella scalinata quando si veniva là a trovare i nonni nella mia infanzia, e cominciai a salire. .

ISSN:

> Acompanhando a mãe pela cidade nas aplicações das injeções, o protagonista tem a oportunidade de encontrar a realidade: um mundo de miséria, de doença e de fome. Neste momento, o protagonista do romance reflete sobre a vida e sobre o sofrimento das pessoas "genere umano perduto*"* [...]. (GOMES, 2013, p. 40).

A estudiosa Patrícia Peterle no artigo "A Sicilia metaforizada de *Elio Vittorini*" mostrou como o escritor italiano utilizou o processo do deslocar-se em sua narrativa como forma de representação literária para delinear as problemáticas relacionadas a miséria, a fome, a exploração e a discriminação social dos sicilianos.

> Em *Conversa na Sicília*, o espaço da ilha é apresentado como sendo bem distante do continente, tal distanciamento se dá, à primeira vista, pelas viagens físicas de trem e barco o que, posteriormente, é confirmado pelo ritmo e rumo tomados pela narrativa. De fato, dois percursos podem ser extraídos. Um, relativo à rota geográfica que tem como ponto de partida a cidade de Milão e, como destino, a aldeia materna; neste percurso, o protagonista se depara com situações reveladoras de aspectos da sociedade italiana que, na correria do dia a dia e com a mecanização das atividades diárias, muitas vezes, passam despercebidos diante de um cotidiano que se apresenta de forma conturbada e caótica. E outro, que se dá no espaço insular o qual, por sua vez, é apresentado com outras cores e pinceladas, capazes de perfilar uma pequena aldeia siciliana. Assim, o personagem que desde o início do romance é apresentado com uma forte inquietação – as reflexões acerca do "gênero humano perdido" estão presentes desde as primeiras páginas -, tem a possibilidade de, no reencontro com o passado, refletir sobre angústias e questões existenciais, que transcendem os aparentes limites individuais. Neste sentido, o retorno a um passado quase esquecido, as revisitações das paisagens sicilianas e, principalmente, as *conversas* com os diferentes personagens são fundamentais para o delinear e a exploração que faz Vittorini de problemáticas como o questionamento do valor do ser humano, a tomada de consciência das conseqüências da miséria e a realidade dura da opressão, do poder e da discriminação social. (PETERLE, 2009, p. 84).

Como se observa, o romance quando recupera os acontecimentos por meio da memória personifica a imagem humana, representando a comunidade de excluídos e miseráveis, trabalhadores oprimidos e sem direitos que os regimes repressivos deixavam pelo caminho.

Portanto, *Conversazione in Sicilia* estabelece diálogos entre literatura e memória destacando que o ato de lembrar mobiliza elementos que se encontram situados no passado, mas que podem ter representação significativa na construção do presente da enunciação. Em

ISSN:

outras palavras, no presente a lembrança pode ser acionada e novos sentidos podem ser criados a partir do contato com objetos, textos, paisagens, lugares, sonhos, imagens, cheiros, sabores, enfim, ações simples e elaboradas que remetem, simultaneamente, para o hoje e o ontem, originando uma correspondência entre o que é percebido e sentido e as impressões gravadas na memória.

> O papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final. É verdade que esta segunda seleção é bem menos rigorosa que a primeira, porque nossa experiência passada é uma experiência individual e não mais comum, porque temos sempre muitas lembranças diferentes, capazes de se ajustarem igualmente a uma mesma situação atual, e também porque a natureza não pode ter aqui, como no caso da percepção, uma regra inflexível para delimitar nossas representações. (BERGSON, 1999, p. 210)

Nesse sentido, a memória, quando envolvida na tessitura da fantasia e da ficção, certamente, constrói e destrói os laços estabelecidos entre os personagens e o seu passado, principalmente, quando busca vínculos distantes que possam ter algum sentido no presente e, talvez, alguma interferência no futuro.

Enfim, o que podemos afirmar é que Elio Vittorini utilizando a força da arte, unida à vontade propulsora de transformar a realidade e gerar ações livres que privilegiem o bem comum, utilizou o processo memorialístico de Silvestro Ferrauto como uma arma propulsora que simboliza uma memória social capaz de recuperar um passado sofrido que se assemelha com o presente da década de 30 marcado pela dominação política totalitarista.

> Também não se deve omitir que a memória não é apenas individual; é também social. Compreendendo-se esse segundo aspecto como o ―processo que permite à sociedade renovar e reformar sua compreensão do passado a fim de integrá-lo em sua identidade presente. Ou seja, trata-se da forma com que os indivíduos e os grupos de uma determinada sociedade e época se relacionam com o seu passado. A lembrança não existe num vazio, tanto quanto ocorre com aquele que rememora. O dizer de quem rememora é também o dizer da sua época e do seu mundo; a memória é sempre um processo de criação tanto quanto de transformação. (OLIVEIRA, 2011, p. 40).

ISSN:

Assim, podemos concluir que lançando mão do uso da palavra em um processo memorialístico, por meio da personagem Silvestro Ferrauto, Elio Vittorini construiu com bases sólidas não apenas uma memória individual, mas sim uma memória coletiva e social, com vistas voltadas para os problemas de um passado que não foram eliminados no presente atual vivido pela personagem, ao contrário, ainda persistem, em uma sociedade marcada pela miséria, pelo isolamento e pelo descaso do governo fascista italiano.

REFERÊNCIAS:

BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BERGSON, H. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FENTRESS, J. "Preservação e Modernidade". In: MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). *Memória e Cultura – a importância da memória na formação cultural humana.* São Paulo: Editora SESC, 2007.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer.* São Paulo: Editora 34, 2006.

GOMES, A.C.S. *O arquétipo materno em Conversazione in Sicilia e Gli indifferenti.* 2013. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-graduação em Letras neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

MENESES, Ulpiano Bezerra. "Paradoxos da memória". In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Memória e Cultura – a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: SESC, 2007.

OLIVEIRA, J. Q. *Antonio Candido*: crítica, reflexão e memória. 2011. 246 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

PETERLE, P. A Sicilia metaforizada de Elio Vittorini. Fragmentos, Florianópilis, n. 36, p. 81-88, jan-jun. 2009.

VITTORINI, E. *Conversazione in Sicilia*. Torino: Einaudi, 1966.

XIII SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS
"Literatura Comparada e Estudos Culturais: Intersecções"
II Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade
II Simpósio Memória e Representação Literária
FCL-Assis/UNESP - 18 a 20 de outubro de 2016
ISSN:

A figura do herói problemático no romance de Alessandro Baricco

GRAZIANO, Pedro Henrique (IBILCE- UNESP)

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar a construção da figura daquilo que Lukács, em seu texto "A teoria do romance" chama de Herói problemático no romance Castelli di Rabbia, do autor italiano Alessandro Baricco, e como o emprego desta é responsável pela valorização da narrativa, como a define Benjamin (1996). Na construção de seu romance, o autor explora personagens que se mostram deslocados em relação ao meio em que se encontram, e a partir de sua inadequação procuram seguir sonhos e objetivos que os auxiliam a lidar com o mundo que os aflige. Buscam incessantemente manter a própria identidade e a manutenção de sua voz em meio a uma sociedade bárbara, como define Alessandro Baricco, na qual tudo é automatizado e veloz, não havendo espaço para a vida em comunidade ou para a existência de valores. Será analisado como se dá a construção do herói problemático na figura de Jun Rail, personagem e narradora do romance, que constrói toda a narrativa como modo de resistir ao mundo atroz em que vive, exaltando o narrar como forma de resistência ao mundo. Seu deslocamento em relação ao mundo é responsável por sua configuração como herói problemático, aquele que busca sentido e valores em um mundo em que estes já não existem. É a partir desta posição que se cria toda a trama do romance e a construção e posterior destruição dos castelos feitos de sonho e esperança, que dão lugar à raiva quando são destruídos, configurando o romance como fruto da sociedade bárbara.
PALAVRAS CHAVE: Alessandro Baricco; *Castelli di rabbia*; Georg Lukács; *Mundos de vidro*; narrador; Walter Benjamin

ABSTRACT: The objective of this study is to analyze the constitution of the problematic Hero, as suggested by Lukács in his book "The theory of the novel" in Alssandro Baricco's Castelli di rabbia and the way this hero revalorizes the narrative, as defined by Benjamin (1996). In the structure of his novel, the author introduces characters that don't belong in their environment, and from their non-belonging place, they aim to follow dreams and objectives that will help them to deal with their reality. They incessantly try to keep their identities and their voice in a barbarian society, as defined by Alessandro Baricco, in which everything is automatized and fast. There is no space for a community life or for any type of eternal values. We will analyze the construction of the problematic hero in the figure of Jun Rail, character and narrator of this novel, who builds all the narrative as a way of resisting the heinous world where she lives, exalting narration as a way of resisting the world. The fact that she doesn't belong in the world is responsible for her configuration as a problematic hero, the one who searches for sense and values in a world where they no longer exist. The whole plot of the romance is built upon this perspective, along with the construction and destruction of the castles made of hopes and dreams, which are replaced by anger when destroyed. This configures the novel as part of the barbarian society.
KEY-WORDS: Alessandro Baricco; *Castelli di rabbia*; Georg Lukács; narrator; Walter Benjamin

ISSN:

É notável que haja uma mudança na forma como a arte é produzida e consumida em nossa sociedade se for feita uma comparação com a situação vigente no período que antecede a modernidade, se concebermos modernidade, como sugere Schuller (1989, p. 79), como o período que se inicia com o princípio do século XVI, quando há o início das revoluções intelectuais e artísticas renascentistas, e que perdura até a sequência das grandes guerras que abalaram o século XX, quando a arte passa a se manifestar por meio de vanguardas. Esta mudança se mostra ainda mais acentuada se for feita uma reflexão a respeito do papel e do funcionamento da arte em nossa sociedade contemporânea. Há uma imensa gama de fenômenos observáveis que são bastante particulares e característicos de nossos tempos: os *best-sellers*, os grandes filmes de Hollywood, repletos de efeitos especiais que lotam as salas de cinema, os filmes e seriados reproduzidos exaustivamente por dispositivos eletrônicos, programas de televisão interativos, entre outros.

A arte tida como "tradicional" seria, de acordo com o pensamento comum, aquela que se encontra exposta em museus, em galerias de arte. Nos grandes centros urbanos ao redor do mundo há incontáveis lugares nos quais se pode entrar e passear pelos corredores admirando quadros e esculturas que já não são parte do nosso atual paradigma artístico. É como se entrássemos em um mundo no qual há uma suspensão parcial da "nossa" arte, e no qual podemos desbravar a arte que foi de outros, que não faz parte desses tempos. No entanto, logo há a quebra desta distância entre o "eu" e o "outro", há um colapso entre os dois mundos na medida em que os *smartphones* e máquinas fotográficas vão aparecendo nas mãos dos visitantes para registrar aquele novo universo.

Este é o mundo que Baricco, autor italiano contemporâneo, aqui estudado com seu romance de estreia *Castelli di rabbia*, de 1991, tenta compreender e abordar em sua obra *I barbari: un saggio sulla mutazione*, do ano de 2008. O autor fala justamente do mundo dos *Best-sellers* comprados para ocupar um belo lugar na estante, da música que é reproduzida nos ambientes sociais e à qual nenhuma atenção especial é dada, dos estádios de futebol que não conseguem esgotar a venda de ingressos ao passo que há milhões de pessoas que acompanham aquele mesmo jogo das poltronas de casa pela televisão, ou mesmo do mundo em que o vinho produzido nas pequenas vinícolas tradicionais familiares europeias é superado amplamente em venda por um vinho hollywoodiano, que é produzido em massa, sem os mesmos cuidados que são tomados no caso das vinícolas. É um mundo, segundo ele, em que a produção artesanal é amplamente substituída em detrimento de reprodução técnica, o que

ISSN:

claramente se estende ao domínio da obra de arte. O vinho hollywoodiano é consumido na Europa, onde se encontram as vinícolas, na África, Iémen, em todo o mundo. Para Baricco, há uma cultura que deve ser reproduzida e revendida em todo o mundo, ou seja, um padrão cultural desejável que sobrepõe amplamente outras iniciativas de criação, que é o caso das vinícolas familiares. Há, ainda, uma matriz que cria a cultura que deve ser replicada em todo o resto do mundo, o que o autor define como Imperialismo. Há a central do império, responsável pela difusão e criação de valores que serão replicados e comprados ao redor de todo o mundo, e poucos serão os desvios deste padrão:

> Imperialismo. Poderíamos falar de globalização, mas neste contexto me parece mais preciso "imperialismo". O vinho hollywoodiano se impôs no mundo também pelo motivo óbvio de que sua origem é americana. Pode inventar os mais refinados motivos que desejar, mas no final das contas, se quer entender por que hoje bebem vinho hollywoodiano no Iêmen e produzem vinho hollywoodiano na África do Sul e até mesmo em Langhe, a resposta mais simples é: porque a cultura americana é a cultura do império. (BARICCO, 2008, p. 15, tradução nossa)[54]

Segundo Baricco, este padrão seria imposto de acordo com o estilo de vida americano, que seria a central do império. Evidentemente, esta imposição não se restringe ao vinho: toda a difusão de cultura e ideias também vem da central do império. É por esta razão que o que se toca nas rádios norte-americanas também tocará nas rádios europeias, sul-africanas ou do Iémen. E é justamente esta imposição que, segundo o autor, é responsável pela destruição da alma destes fatores culturais. Ele dá o futebol como exemplo: um dia já foi restrito à transmissão das pequenas televisões estatais, e, quando submetido ao padrão de espetacularização americano, passa a ter suas regras e constituição alteradas para que possa se encaixar nos padrões impostos (BARICCO, 2008, p. 19). Assim como o futebol ou o vinho hollywoodiano, todos os elementos constituintes da cultura que são permeados pelo imperialismo cultural, como denomina o autor, passam a ser produzidos, reproduzidos e consumidos de acordo com estas novas regras. O propósito a que servem, o público ao qual se destinam e a forma como serão feitos estão sempre de acordo com o que é imposto pela

[54] Ne ho ancora un paio, di eventi. Resistete. L'imperialismo. Si potrebbe parlare di globalizzazione, ma in questo caso mi sembra più preciso "imperialismo". Il vino hollywoodiano si è imposto nel mondo anche per la ragione ovvia che è di matrice americana. Puoi inventarti tutte le ragioni raffinate che vuoi, ma alla fine, se vuoi capire come mai oggi nello Yemen bevono vino hollywoodiano, e in Sudafrica producono vino hollywoodiano e perfino nelle Langhe lo fanno, la risposta più semplice è: perché la cultura americana è la cultura dell'impero.

ISSN:

matriz cultural, o que evidentemente restringe as possibilidades e a extensão que estes elementos poderiam atingir. Para o autor, caso não houvesse o predomínio do vinho hollywoodiano, possivelmente haveria uma maior variedade de produtos com diferentes níveis qualitativos, o que proporcionaria uma gama maior de escolhas àqueles que os consomem.

Esta condição à qual se submete a cultura de modo geral, juntamente com a obra de arte, constitui a sociedade dos bárbaros, segundo Alessandro Baricco. Os bárbaros são aqueles que têm invadido o cenário urbano cultural e transformado a cultura deste meio, e esta transmutação cultural é responsável pela difusão da barbárie e da criação de novos adeptos, novos bárbaros, que, por sua vez, darão continuidade ao processo. Baricco (2008) busca entender quem são esses bárbaros, a razão pela qual existem e qual o impacto que geram na sociedade, sem que, no entanto, exclua a si mesmo deste quadro de barbárie, uma vez que o próprio romance, gênero literário fruto do mundo em mutação, é uma de suas principais ferramentas de ação.

Para o autor, a principal característica dos bárbaros, o que de fato define seu comportamento e o tipo de arte que lhes apraz, é a velocidade. A informação, o texto, a explicação, tudo deve ser breve e veloz. A compreensão da arte, ou da sociedade como um todo, não deve ser feita de modo aprofundado. A motivação por trás de tudo deve ser superficial, sem que seja necessária muita reflexão. Não se deve questionar a fundo o fato do vinho hollywoodiano ser vendido na África, deve-se apenas seguir aquilo que o *script* social manda na sociedade imperialista. Não se deve, do mesmo modo, questionar se as condições de transmissão esportivas foram alteradas e adequadas a padrões que já se faziam presentes na cultura norte-americana. Nem mesmo o que passa a ser valorizado neste mesmo cenário:

> O mediano é veloz. O gênio é lento. Naquilo que é mediano o sistema encontra uma circulação rápida das ideias e dos gestos: no gênio, na profundidade do indivíduo mais nobre, este ritmo é destruído. Uma mente simples transmite mensagens mais rapidamente, uma mente complexa as desacelera. Zambrotta faz a bola rodar, Baggio a faz desaparecer. Pode até ser que te encante, mas o que deve prevalecer é o sistema, não ele mesmo. (BARICCO, 2008, p. 22, tradução nossa)[55]

[55] La medietà è veloce. Il genio è lento. Nella medietà il sistema trova una circolazione rapida delle idee e dei gesti: nel genio, nella profondità dell'individuo più nobile, quel ritmo è spezzato. Un cervello semplice trasmette messsaggi più velocemente, un cervello complesso li rallenta. Zambrotta fa girare la palla, Baggio la fa sparire. Magari ti incanta, certo, ma è il sistema che deve vivere, non lui.

ISSN:

Portanto, segundo ele, a genialidade é suprimida em detrimento da rapidez e superficialidade, uma vez que o que se valoriza e o que se busca é aquilo que é rápido e dinâmico, que não demanda perder tempo para que se tenha uma boa compreensão. É neste contexto que se pode falar de obra de arte como elemento monetário, isto é, passível de comercialização e submisso a interesses econômicos de alguns produtores. A música, o livro, ou o filme seriam, segundo o autor, todos feitos com base nesse interesse pela superficialidade, e são colocados à venda para serem consumidos pela sociedade bárbara. Tudo que existia de modo artesanal e familiar, produzido lentamente com algum cuidado, é substituído pelo industrial e pelo que é mais facilmente encaixável na lógica do consumo, como Baricco expõe:

> [...] onde havia empresas quase familiares em que a paixão convivia com lucros modestos, agora há enormes grupos editoriais que almejam os mesmos lucros da indústria alimentar (digamos uns 15%?); onde havia a livraria em que o comerciante aprendia e lia, agora há mega lojas com vários andares em que se pode encontrar CDs, filmes e computadores; onde havia o editor que trabalhava visando beleza e talento, agora há um comerciante que olha o autor com um olho, e o mercado com dois; onde havia uma distribuidora que funcionava com esteiras transportadoras quase vazias, agora há um congestionamento por onde passam apenas os produtos mais adequados ao mercado; onde havia páginas de resenha, agora há classificados e entrevistas; onde havia a comunicação de um trabalho sóbrio realizado, agora há uma publicidade excessiva e agressiva. Somem tudo, e terão noção de um sistema que, em cada um de seus segmentos, escolheu privilegiar o aspecto comercial em detrimento de qualquer outro. (BARICCO, 2008, p. 24, tradução nossa)[56]

Fica evidenciada, desta forma, a predominância do aspecto comercial de tudo que se cria nessa sociedade invadida pelos bárbaros, do ponto de vista do autor. É justamente nesta sociedade que vem adquirindo novos moldes e novas formas de conceber a arte que entra o trabalho artístico de Alessandro Baricco. Como já dito, além de romancista, atua nas mais

[56] [...] dove c'erano aziende quasi famigliari in cui la passione si coniugava con profitti modesti, adesso ci sono enormi gruppi editoriali che mirano a profitti da industria alimentare (diciamo sul 15%?); dove c'era la libreria in cui il commesso sapeva e leggeva, adesso ci sono megastore a più piani dove trovi anche cd, film e computer; dove c'era l'editor che lavorava inseguendo bellezza e talento, adesso c'è un uomo marketing che con un occhio guarda all'autore, e con due guarda al mercato; dove c'era una distribuzione che funzionava da nastro trasportatore quasi neutrale, adesso c'è una strettoia dove passano solo i prodotti più adatti al mercato; dove c'erano pagine di recensioni, adesso ci sono classifiche e interviste; dove c'era la sobria comunicazione di un lavoro fatto, adesso c'è una pubblicità strabordante e aggressiva. Sommate tutto, e vi fate l'idea di un sistema che, in ogni suo passaggio, ha scelto di privilegiare l'aspetto commerciale rispetto a qualunque altro.

ISSN:

variadas áreas dentro da produção artística: música, filosofia, cinema, radialismo, dramaturgia. A partir da reflexão que levanta a respeito da mutação que a sociedade sofre e como esta afeta a arte e sua produção, Baricco procura enquadrar seu trabalho neste contexto. A princípio, a postura do autor não é a de refutar e fugir a todo custo daquilo que define como barbárie. Para ele, a presença dos bárbaros é algo inevitável, e não se deve construir muralhas entre os leitores e eles. (BARICCO, 2008, p. 83).

Fica claro que o autor não enxerga os bárbaros como uma ameaça a ser combatida, não há serventia em fazê-lo. Ele reconhece que têm presença estabelecida e definida na sociedade, de modo que o interessante é buscar modos de interagir com eles, de fazer com que, de alguma forma, o novo mundo da obra de arte criado pela mutação bárbara absorva alguns valores que Baricco considera importantes, e que, ele afirma, têm sido negligenciados. Com a prática da reprodução e consumo da arte nos moldes mercadológicos, ou seja, arte feita como produto vendável destinada a um consumidor, o autor observa a criação de um estado automatizado de leitura. É isto que ocorre, por exemplo, quando uma música é reproduzida em um restaurante onde as pessoas estão ocupadas com outras tarefas, de modo que é impossível destinar uma parcela suficiente de atenção à musica, de modo a apreciá-la. O mesmo acontece com o jogo que ocorre no estádio de futebol: ao deixar de frequentar o estádio para acompanhar a partida de casa, o espectador deixará de fazer parte do ritual de execução do esporte, ou seja, estará alheio ao sentimento de presenciar a execução da obra. Haverá a perda de algo, e é a partir desta perda que os personagens de Baricco se engajam em suas buscas em seus respectivos contextos.

É uma temática recorrente na obra do autor a busca dos personagens por algo perdido, algo que em algumas situações nem os próprios personagens podem compreender com clareza, mas sabem que há algo que lhes falta, e estão constantemente nesta busca. Também é o que acontece em *Castelli di rabbia*. Os personagens vivem na cidade imaginária de Quinnipak, uma realidade que se difere da nossa não por questões metafísicas da natureza, mas por abrigar personagens que sonham e almejam por objetivos que seriam irreais e inconcebíveis fora da cidade. Cada um dos personagens possui sua jornada em que buscam algo que estaria perdido: o Sr. Rail deseja construir uma linha de trem que não leve necessariamente a lugar nenhum, apenas para que possa sentir e vivenciar a velocidade do trem em movimento; o Sr. Pekisch procura desesperadamente uma nota musical que o defina como ser humano; Hector Horeau tem como objetivo de vida a construção de um palácio de

ISSN:

vidro para que possa ver o mundo através do material translúcido, mas de modo que o que está depois do vidro não o atinja diretamente; o garoto Pehnt, cujo anseio é nunca crescer, pois isso significaria o fim de sua estadia em Quinnipak e a consequente entrada no mundo em que aqueles sonhos são inconcebíveis.

A questão da busca presente em seus romances dialoga diretamente com aquilo que propõe em seu ensaio. Há a procura por algo que não existe mais, ou que ao menos está em vias de extinção, que, segundo o autor, é a tomada de consciência a respeito dos fatos sociais, o questionamento, o despertar de uma reflexão. Para ele, na sociedade bárbara não há mais espaço para questionamento ou para uma análise pausada e desacelerada seja do que for; os bárbaros, como dito, buscam e valorizam aquilo que é passageiro e veloz. Por esta razão, Baricco os compara a surfistas de cristas de ondas, visando sempre à permanência na superfície, evitando o contato com a profundidade a todo custo:

> Poderíamos afirmar que o pesadelo do bárbaro é enroscar-se em seu trajeto, ou ser desacelerado pela tentação de uma análise, ou ainda parado por um desvio inesperado em direção à profundidade. Por isso tende a buscar estações passageiras, que em vez de segurá-lo, impulsionam-no. Busca a crista da onda para poder surfar livremente. Onde pode encontrá-la? Naquilo que chamamos espetacularidade. A espetacularidade é um misto de fluidez, de velocidade, de síntese, e técnica que gera uma aceleração. (BARICCO, 2008, p. 61, tradução nossa)[57]

É como acontece em *Castelli di rabbia*, quando é descrito o modo como o mundo passa através da janela do trem. O trem é descrito como uma espécie de elemento metonímico da modernidade, dentro do qual é possível ver o passar da vida em uma velocidade estonteante. Não é possível observar de maneira pausada nenhum dos objetos ou paisagens que passam pela janela do trem. Tem-se apenas um vislumbre do objeto:

> E na janelinha – na janelinha, do outro lado do vidro, desfilavam as coches de um mundo feito de pedaços, perenemente em fuga, estilhaçado em milhares de imagens que duravam apenas um instante, arrancado por uma força invisível. (BARICCO, 1999, p. 55)

[57] Si potrebbe affermare che l'incubo del barbaro è rimanere invischiato dai punti in cui transita, o rallentato dalla tentazione di un'analisi, o addirittura fermato da un'inopinata deviazione verso la profondità. Per questo tende a cercare stazioni di passaggio che invece di trattenerlo, lo espellono. Cerca la cresta dell'onda, per poter surfare da dio. Dove la trova? Dove c'è quello che noi chiamiamo spettacolarità. La spettacolarità è un misto di fluidità, di velocità, di sintesi, di tecnica che genera un'accelerazione.

ISSN:

Esse argumento nos leva a pensar que, ainda segundo Baricco, o modo como nossa sociedade vê e consome a arte é comparável a uma grande locomotiva conduzida pelo pensamento e pelo modo de agir dos bárbaros. Não há tempo a perder com análises pausadas, com a busca de valores originais que incentivam a criação da obra de arte, como a tradição oral e a construção da experiência que possibilitam a valorização do aqui e do agora do fazer artístico.

O autor afirma que não há porque haver preocupação com o contexto de produção e reprodução de arte, já que aquilo que realmente importa é ter o vislumbre da superfície do objeto. Sr. Rail está deslumbrado com essa máquina do impossível. A ideia de poder visualizar uma enorme quantidade de objetos a uma velocidade espantosa lhe é inédita e causa fascínio. É como o visitante que percorre as galerias de museus com paredes e corredores repletos de obras de arte e não dedica mais do que alguns segundos de vislumbre a cada uma delas, pois fica fascinado pela quantidade de informação que tem diante de si. Deve percorrer aqueles corredores velozmente para poder chegar ao fim tendo vislumbrado tudo. Esta seria uma mutação bárbara que se instala no modo de consumir e apreciar: tudo deve ser rápido e dinâmico para que possa haver um contato curto e rápido que satisfaça a ânsia por velocidade do observador, denunciando esta mutação sintomática gerada pela barbárie de Baricco. Ao passo que, no período do trabalho artesanal, em que havia compartilhamento de experiências e uma vivência em que um sujeito reconhecia a si mesmo em seus semelhantes, não havia a necessidade da luta contra o tempo, que, após a invasão bárbara, passa a ser um elemento preponderante na maneira como tudo funciona. A conclusão do autor é que o ritmo da vida é acelerado, e todo o tempo deve ser devidamente marcado, por isso faz-se necessária a criação de uma máquina veloz como a locomotiva, que funciona como uma ferramenta na luta contra o tempo:

> Nunca haviam tido necessidade, antes, do ritmo do relógio. Nunca. Porque não existia o trem. Não faziam sequer ideia dele. E então, viajar daqui para ali era uma coisa de tal forma lenta, e desengonçada, e casual, que, de qualquer modo, o tempo passava sem que ninguém sonhasse em opor-lhe resistência. Resistiam algumas discriminações gerais, - o alvorecer, o crepúsculo – todo o resto eram átimos confusos em uma grande mistura de instantes. Uma hora ou outra se chegava, era isso. Mas o trem... aquele era exato, era tempo transformado em ferro, ferro correndo sobre dois trilhos, sequela precisa de antes e depois, procissão interminável de dormentes... e acima de tudo... era velocidade... velocidade. (BARICCO, 1999, p. 52-53)

ISSN:

Em *Castelli di rabbia* (1991), há momentos em que as personagens de Quinnipak se correspondem com outras que não pertencem à cidade onde ocorre a narrativa, e estes diálogos são sempre permeados por estranhamentos. Aqueles que estão fora de Quinnipak seriam aqueles que estão dentro do trem bárbaro tentando vislumbrar e compreender, sem que seja feito grande esforço para tal, o modo como as coisas funcionam na cidade. Aqueles que se correspondem com Quinnipak fazem parte da mesma realidade de nós, leitores, que também temos um primeiro contato com um lugar em que impera o insólito e o que foge aos padrões.

Durante a narrativa, Peskich, que busca a todo custo sua nota musical perdida, realiza outros experimentos que ignoram as leis da física tal como a conhecemos, e por meio destes experimentos procura transmitir sua voz de uma parte a outra. Em uma passagem bastante simbólica, em que é representada a tentativa do homem de recuperar sua voz perdida na modernidade, já que a velocidade e o excesso de informações acabam por suprimir sua voz, lê uma passagem de um livro com a boca encaixada em um tubo, e objetiva por fazer com que sua voz atravesse o tubo e chegue aos ouvidos do garoto Pehnt, que o está ajudando. Após a leitura, corre em grande excitação na direção do garoto para ter o veredito quanto ao resultado de seu experimento para descobrir, com frustração, que o menino nada ouviu e a voz tinha se perdido:

> Não é possível, droga... Não é possível, não é possível, não é possível... não é possível desaparecer assim, em qualquer lugar deve ter ido parar... não se podem derramar litros e litros de palavras em cano e depois vê-las desaparecer assim, sob nossos próprios olhos... quem é que bebe toda aquela voz?... Deve haver algo errado, isto é mais do que certo... há um erro, é claro... em algum lugar, nós erramos... talvez fosse necessário um cano mais curto... ou talvez fosse preciso colocá-lo em declive, é isso aí, talvez fosse necessário um pouco de declive...[...] (BARICCO, 1999, p. 30)

Grande parte do trabalho literário de Alessandro Baricco tem como foco a desautomatização do leitor frente a situações insólitas e comportamentos que de certo modo destoam daquilo com o qual estamos habituados, assim como Pekisch faz com seu experimento. Ainda que este se afaste dos padrões normativos de pesquisa científica, o personagem segue buscando sua meta e continua buscando sua voz perdida.

ISSN:

Cada um dos personagens do romance é como um narrador que procura sua voz, sua essência, em meio à barbárie citada por Baricco. Em nada contribui o emprego de um paradigma prático e científico, que visa explicações racionais para a busca de Pekisch. É da própria natureza da narração evitar explicações, como defende Benjamin, em seu ensaio *O narrador*:

> Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1996, p. 203)

Não há nenhuma explicação lógica a respeito dos motivos pelos quais o Sr. Rail deseja construir uma linha de trem que não tenha algum destino em especial. O personagem não mantém seu pensamento na superfície, ou seja, não imagina o trem como simplesmente um meio prático capaz de locomover um sujeito de um ponto ao outro. Seu interesse real está em vivenciar a experiência de estar a bordo de uma máquina capaz de fazer com que se tenha uma visão acelerada do mundo de fora, deseja vivenciar a velocidade a bordo da "máquina do impossível" (BARICCO, 1999, p. 53), e vivenciar algo que jamais havia sido vivido por um homem.

Todos os personagens de Baricco buscam refúgio baseados na consciência que têm de sua realidade. Sabem que não se encaixam no mundo real e que não podem encontrar qualquer tipo de acolhimento no mesmo, o que os faz procurar um meio de contrabalanceá-lo no seio de seus mundos de resistência. Aproximam-se, desta forma, daquilo que Lukács chama de sujeito problemático; aquele que busca o autoconhecimento devido ao descompasso com o mundo:

> O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simples existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Esta busca rumo ao autoconhecimento neste mundo de barbárie e violência é responsável pela tentativa de construção de um saber, de uma experiência que permita encontrar aquilo que se procura através da experimentação, que, como defende Mataragi em

ISSN:

sua dissertação *O ser narrativo e ressonante em* Novecento*, de Alessandro Baricco*, de 2012, é um processo que deve ser contraposto ao de informação veiculada velozmente. A construção de uma experiência depende de uma vivência profunda, que não pode se dar por meio de uma leitura puramente objetiva:

> A noção de tempo agora concebida pelo homem é de constante aceleração, fato refletido na maneira de narrar, que necessita ser informativa e objetiva, mesmo ao risco de aparecer como superficial. Notamos que a experiência que estruturava as narrativas de viagem, remetendo ao saber obtido no deslocamento espacial, bem como aquela acumulada com o tempo, tornou-se desinteressante ao texto agora também abreviado. (MATARAGI, 2012, p. 29)

Aquilo que a autora chama de "texto abreviado" corresponde à difusão massiva de informações e imagens que emudece todo e qualquer sujeito que seja submetido a este tipo de informação, que se caracteriza pela brevidade e velocidade. Este texto abreviado corresponde à massa de vozes que desencoraja o narrador e que impede a construção de experiências legítimas, já que a velocidade, retomando a ideia de Baricco, é um dos valores imperativos na sociedade da barbárie, à qual os protagonistas de *Castelli di rabbia* procuram resistir ao longo da narrativa.

REFERÊNCIAS:

BARICCO, A. *Castelli di rabbia*. Milano: Feltrinelli, 2007.

_____. *Mundos de vidro*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *I barbari: saggio sulla mutazione***.** Milano: Feltrinelli, 2008.

_____. *Omero, Iliade*. Milano: Feltrinelli, 2004.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica. Arte e política. Obras escolhidas.* São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 197-222.

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique*: La poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974. (Collection Thèmes et Textes).

ISSN:

KOTHE, F. R. *Adorno e Benjamin*: confrontos. São Paulo: Ática, 1978.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MATARAGI, R. *Experiência, memória e narração: possível resistência, em* Novecento*: um monologo, de Alessandro Baricco*. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-06/mataragi_mesa_6.pdf. Acesso em 20 jan 2016.

_____. O ser narrativo e ressonante em *Novecento*, de Alessandro Baricco. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

SCHULER, R. *Teoria do romance*. Rio de Janeiro: Ática, 1989.

ISSN:

O discurso de resistência na produção literária de autoria feminina: análise da obra *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus

LONGO, Rafaela Machado (UNESP Assis/SP)
FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro (UNESP Assis/SP)

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo, apresentar uma análise da obra *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus (2007), pertencente ao gênero diário, que compõe o acervo do PNBE 2013 – Programa Nacional Biblioteca da Escola, destinado a bibliotecas e salas de leitura do Ensino Fundamental. Desde 1901, o prêmio Nobel da Literatura já contemplou 110 escritores, pelo notável conjunto da obra. Destes escritores, somente 13 são mulheres. Justifica-se, então, refletir sobre a produção de autoria feminina, em especial, analisar uma obra que, de viés realista, apresenta os relatos de uma mulher negra, mãe solteira, que, à margem da sociedade, em uma favela do estado de São Paulo, opta por romper com os silenciamentos impostos aos excluídos, configurando seu discurso também à margem do cânone. Cabe refletir, então, a partir de uma análise estrutural, conforme padrões apregoados por Ceccantini (2003), quais recursos literários utilizados pela autora levaram sua obra à inclusão no acervo do PNBE, destinado ao público juvenil? Constrói-se, neste texto, a hipótese de que seu caráter memorialista e identitário, como pelo seu viés de denúncia social, permitem ao seu leitor rever seus conceitos prévios sobre o contexto sócio-político e histórico em que vive, bem como ampliar seus horizontes de expectativa em relação à produção literária. Buscamos observar se seu discurso configura-se como híbrido e dialógico, estabelecendo dialogia com gêneros textuais diversos.
PALAVRAS-CHAVE: escrita de autoria feminina; memória; identidade; representação; acervo PNBE 2013

ABSTRACT: This work aims to present an analysis of the work Quarto de despejo: diário de uma favelada, by Carolina Maria de Jesus (2007), belonging to the daily genre, which composes the collection of PNBE 2013 - National Library Program of the School, aimed at Libraries and reading rooms of Elementary School. Since 1901, the Nobel Prize for Literature has already been awarded to 110 writers, for the remarkable ensemble of the work. Of these writers, only 13 are women. To justify, then, to reflect on a production of women, in particular, to analyze a work that, in a tendency realistically, presents the reports of a black woman, single mother, who, at the margin of society, in a favela of the state Of São Paulo, chooses to break with the silencings imposed on the excluded, configuring her discourse also to margin of the canon. We can reflect, then, from a structural analysis, according to Ceccantini (2003), what literary resources used by the author led her work to be included in PNBE's collection, destined to the young public? In this text, is constructed the hypothesis that it is memorialist and identity character, like as social denunciation, allow the reader to review their previous concepts about the socio-political and historical context in which they live, as well as broaden their horizons of expectation in relation to literary production. We seek to observe if his discourse is configured as a hybrid and dialogical, establishing dialogue with diverse textual genres.
KEY-WORDS: feminine authorship writing; memory; identity; representation; PNBE 2013 collection

ISSN:

INTRODUÇÃO

Este texto objetiva apresentar uma análise da obra *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus (2007), pertencente ao gênero diário, que compõe o acervo do PNBE 2013 – Programa Nacional Biblioteca da Escola, destinado a bibliotecas e salas de leitura do Ensino Fundamental, bem como refletir sobre a produção feminina de cunho autobiográfico. Para tanto, utiliza-se como metodologia a análise estrutural, conforme modelo de análise pautado na tese de doutorado de João Luís Ceccantini (2003) – *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. Desse modelo, elegemos os seguintes elementos da narrativa: organização; desfecho/final; voz; foco/focalização; e linguagem. Acrescentamos uma reflexão sobre as ilustrações.

O Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE foi instituído em 1997 e é executado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação – FNDE, em pareceria com a Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação – SEB/MEC. Sua criação reflete o quão necessário é para incentivar a leitura aos estudantes das escolas públicas de todo o Brasil. O Programa efetiva-se, por meio da distribuição, em gêneros diversos, de acervos literários "[...] compostos por textos em prosa (novelas, contos, crônica, memórias, biografias e teatro), em verso (poemas, cantigas, parlendas, adivinhas), livros de imagens e livros de história em quadrinhos;" entre outros. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2014)

De fato, este objetivo de ofertar obras de gêneros textuais variados e com qualidade estética é atingido pelo PNBE. Pela análise do acervo de 2013, observamos que há obras pertencentes a gêneros textuais diversos: romances (55%); contos (12%); poema (9%); texto de tradição popular (5%); novela (1%); diário (4%); biografia (4%); outros (1%); quadrinhos (2%); teatro (3%); relatos de experiência (1%); obras clássicas (1%); crônica (1%); e memória (1%). Contudo, das 180 obras, mais especificamente das 172 que possuem um único autor, predominam as de autoria masculina (119), sendo minoria as de autoria feminina (53).

Em nossa análise da obra de Jesus (2007), visamos observar os elementos que, na narrativa, auxiliam na construção da memória e da identidade da autora/personagem. A partir dessa observação, procuramos tecer considerações sobre o impacto da obra na memória coletiva e na identidade social do leitor. Refletimos, ainda, sobre a importância desse livro

ISSN:

para a formação do jovem do ensino fundamental, possibilitando-lhe, por meio da revisão de suas concepções sobre a distribuição de renda na sociedade, desenvolver seu senso crítico.

Acreditamos que a obra favorece o leitor a relacionar-se com a diversidade e se entender como parte desta. Através de um estudo mais ampliado sobre a inserção da mulher na literatura visto como um movimento de resistência, não importando classe social ou raça, inicialmente, observaremos e discutiremos a importância da obra de Jesus (2007) para a catalogação neste quadro da literatura de escrita feminina

Inicialmente, as mulheres que ousaram escrever, dar voz às suas fantasias e aos seus sentimentos através da literatura ficcional ou às suas memórias em textos de cunho biográfico, discorrendo, em especial, sobre seu papel na sociedade, eram as brancas de classe média alta. Após a inserção das mulheres na literatura brasileira, tardiamente, foi que as negras tiveram espaço. Entre elas, destacamos Carolina Maria de Jesus (2007) que, escrevendo sobre sua rotina, denuncia a miserabilidade e privação de direitos que imperam no ambiente em que vivia nos anos sessenta. Seu texto atua no sistema literário, como exemplo de resistência, abrindo caminhos e fornecendo coragem para mais mulheres negras terem suas vozes ouvidas.

A escritora, moradora da extinta favela de São Paulo, chamada Canindé, localizada na zona norte, nasceu em 14 de março de 1914, em Sacramento, estado de Minas Gerais. Em São Paulo, trabalhava como catadora, enquanto registrava o cotidiano da comunidade em cadernos encontrados no lixo. Considerada como uma das primeiras e mais importantes escritoras negras do Brasil, Jesus nasceu em Sacramento, estado de Minas Gerais, mas mudou-se para a capital paulista em 1947, década em que surgiram as primeiras favelas. Embora, tivesse cursado apenas as séries iniciais do primário, produziu mais de 20 cadernos com testemunhos sobre seu cotidiano na favela. Um desses cadernos deu origem ao livro *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (2007), publicado em 1960. Após seu "lançamento, seguiram-se três edições, com um total de 100 mil exemplares vendidos, tradução para 13 idiomas e vendas em mais de 40 países" (UOL EDUCAÇÃO, 2016)

Em 2014, como resultado do Projeto Vida por Escrito, foi lançado o Portal Biobibliográfico de Carolina Maria de Jesus (VIDA POR ESCRITO, 2016). Em 1961, *Quarto de despejo* foi adaptado para o teatro e sua peça estreou em 27 de abril, no Teatro Bela Vista, em São Paulo. Como resultado do impacto da obra, em 1971, a alemã Christa Gottman-Elter dirigiu o documentário "Favela – *Das Leben in Armut*" (Favela, a vida na pobreza). A exibição desse documentário no Brasil teria sido vetada pelo então embaixador brasileiro em

ISSN:

Berlim. Apenas em 2014, teve sua primeira exibição no Brasil, graças aos esforços do Instituto Moreira Salles, que adquiriu uma cópia do filme, restaurou e legendou.

Obras publicadas pela autora: *Quarto de despejo* (1960); *Casa de alvenaria* (1961); *Pedaços de fome* (1963); e *Provérbios* (1963). Publicações póstumas: *Diário de bitita* (1982); *Meu estranho diário* (1996); *Antologia pessoal* (1996); e *Onde estaes felicidade* (2014). Carolina Maria de Jesus ainda lançou um LP pela RCA, contendo 12 canções de sua autoria. Faleceu em São Paulo, em 1977.

LEVANTAMENTOS HISTÓRICOS DA MULHER NA LITERATURA

Para tratarmos de obras de autoria feminina, precisamos considerar o feminismo e sua relação com a literatura. As produções literárias configuram uma época e seus contextos, bem como as lutas políticas de inúmeras mulheres por direitos igualitários. Além disso, no texto literário manifesta-se o discurso que, libertário, mobiliza para a luta pelo direito ao voto, a vagas de emprego no mercado de trabalho, à emancipação da sexualidade, entre outros.

No Brasil, durante o século XIX, com a demanda por professores nas escolas públicas, constituídas para atender a interesses da burguesia, surge a necessidade de se alfabetizar e escolarizar as mulheres. Essa necessidade é solucionada com a rápida formação de professoras, vistas como mais adequadas para lidar com crianças, pois evocam relações de ordem afetiva, como a da mãe ou da tia.

De acordo com Constância Lima Duarte (2003), em seu artigo sobre o feminismo e a literatura no Brasil, "Estudos Avançados", houve quatro momentos importantes na luta pelos direitos da mulher, que se efetivaram em torno das décadas de 1830, 1870, 1920 e 1970. Estes movimentos foram chamados de sufragismo, e eram conhecidos como "onda", algo como o ápice do movimento no decorrer das décadas. Constância faz uma viagem histórica, em que reconstitui os acontecimentos e expõe as conquistas adquiridas pelas mulheres diante de obstáculos. Todas essas mulheres contaram com o recurso do discurso como meio de persuasão de suas ideias e de conquista de direitos. A escrita feminina carrega um discurso libertário, pode-se notar que nas narrativas de autoria feminina, como as de Jane Austen, Rachel de Queiróz, Lygia Fagundes Telles, Lygia Bojunga, Clarice Lispector, J. K. Rowling, em especial, Carolina de Jesus, entre outras, as personagens femininas são críticas e lutam por emancipação.

ISSN:

Este texto pretende, então, analisar as marcas da escrita feminina, em *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus (2007), que, embora não tenha seu discurso originalmente voltado para adolescentes, ao ser inserida nos acervos do PNBE de 2013, passa a destinar-se a esse público. Buscamos refletir se essa obra, pelo seu tom de denúncia social, possui potencialidades libertárias que auxiliam na formação do leitor crítico.

Os estudos femininos obtiveram reconhecimento nas universidades, por meio de pesquisas, mestrados e doutorados sobre essa temática. O interesse por esses estudos surge no século XIX, sendo direcionados e 'comandados' por mulheres brancas de classe média. Eles resultam em publicações de livros, entre outros trabalhos acadêmicos na primeira década de 1800, na Europa. No Brasil, na mesma época, poucas mulheres (no Brasil) eram alfabetizadas.

Com a ajuda dessas mulheres europeias, iniciou-se o movimento que se espalhou e ganhou mais adeptos. Guarcia Lopes Louro (1997) atesta a importância da literatura como meio de divulgação e expansão do movimento feminista. A estudiosa trata da transformação na contemporaneidade, através das manifestações literárias. Contudo, vale destacar que estas são recentes. Elaine Showalter, em seu livro *A literature of their own*, afirma que o romance permitiu às escritoras criar suas heroínas:

> [...] Women beginning their careers in the 1840s were seeking heroines-both professional role-models and fictional ideals-who could combine strength and intelligence with feminine tenderness, tact, and domestic expertise. At the same time, they perceived themselves and their fictional heroines as innovators who would provide role-models for future generations. (SHOWALTER, 1978, p.100)[58]

Sabemos que até o século XIX, poucas mulheres escreviam. Jane Austen lança sua primeira obra, apenas, em 1811, embora tenha começado a escrever os esboços de dois livros, contendo ironia à época e à situação da mulher, nos anos de 1795 e 1799. Mary Woolstonecraft já vinha contribuindo no campo literário com ideias feministas sobre a emancipação da mulher, justamente por isto é considerada a fundadora do feminismo. Ela defendia o direito das mulheres de votar, estudar e, das casadas, de ter propriedades.

[58] Tradução nossa: "Mulheres no início de carreira na década de 1840 buscavam heroínas que pudessem servir de exemplo e juntassem ideais de modelos da vida real e ficcionais, que poderiam combinar força e inteligência da ternura feminina, tato com conhecimentos domésticos. Ao mesmo tempo, elas perceberam através de si mesmas e suas heroínas fictícias, como inovadoras, que proporcionariam figuras de exemplo para as gerações futuras"

ISSN:

Sobre as raízes históricas na qual a mulher é posicionada como um ser submisso, Wiechmann (2016) explica, através de leituras de Gilbert e Gubar (1984), que a mulher tem a imagem angelical representada pela virgem Maria. Por meio desta visão, a mulher é objeto de admiração, enquanto mantém os preceitos patriarcais, mas quando quebra-os é denominada como mulher-monstro. Uma dessas atividades é a da escrita, pois é associada ao homem, já que a criação nos remete a Deus, figura masculina do criador da humanidade. Tânia Swain (2001), pautando-se em Focault, analisa esse discurso preso à religião e o relaciona à tradição em que elementos pré-construídos definem a mulher como diabólicas ou santificadas.

Ao longo da história da literatura feminina, muitas escritoras usaram pseudônimos masculinos ou iniciais, como Emily Jane Brontë, que escrevia sob o pseudônimo Ellis Bell. O caso mais recente, do século XXI, refere-se à escritora mundialmente conhecida, Joanne Rowling, autora da saga também mundialmente conhecida "Harry Potter". Joanne assina suas obras com suas iniciais "J. K. Rowling" apenas, pois seu agente temia que, ao transparecer que a obra fora escrita por uma mulher, garotos não a comprassem.

Tratando-se da opção do agente de Joane por um nome que evoca autoria masculina, admira-se que ainda exista esse tipo de resistência em pleno século XXI. Através dos tempos, muitas feministas lutaram pelo direito ao voto, ao trabalho, entre outros, mas o nome feminino de uma escritora, ainda, é causa de preconceito na atualidade.

Nos dias atuais, a questão do feminismo e de gênero insere-se em discussões, como a Teoria Queer que assume o papel de não classificar os indivíduos em categorias conhecidas universalmente, como heterossexual, homossexual, homem ou mulher. Essa Teoria começa a se consolidar por volta dos anos 1990, com a publicação do livro *Problemas de Gênero* (*Gender Troube*), de Judith Butler (2000), contestando as normas dominantes, desconstruindo o gênero. De acordo com Rodrigues (2005, p. 180), "[...] Para Butler, a teoria feminista que defende a identidade dada pelo gênero e não pelo sexo escondia a aproximação entre gênero e essência, entre gênero e substância".

A cultura entende, apenas, a lógica binária, ou seja: homem/mulher, macho/fêmea, e Butler insere os excluídos, ou seja, aqueles que não estão inseridos no sistema binário, é neste espaço que a teoria Queer entra.

ESCRITA FEMININA

ISSN:

De acordo com Showalter, 1997, as mulheres começaram suas carreiras literárias em 1840, quando procuravam por heroínas, que combinassem força e inteligência (1978). Em seu livro intitulado *A literature of their own - British Women Novelists from Brontë to Lessing*, lista três fases da subcultura literária feminina: a primeira é uma imitação da classe dominante, em que as mulheres usavam pseudônimos masculinos; a segunda conta com os protestos contra estes padrões, defendendo o direito da minoria; e a terceira é a busca pela identidade própria.

Sobre a primeira fase, Showalter, ao citar John Stuart Mill, afirma que as mulheres lutaram para superar a influência da literatura masculina. Se as mulheres tivessem crescido em sociedades separadas, elas não sofreriam influências da produção literária masculina, como ocorreu na primeira fase. Os temas eram limitados justamente pela escrita masculina e as mulheres eram vistas como artistas apenas em segundo plano. Este era o motivo de muitas ficarem no anonimato ou usarem pseudônimos masculinos, pois aquela que colocasse sua carreira de artista em primeiro plano, seria considerada egoísta e até anticristã.

Showalter afirma que o século XIX é determinado como a era das mulheres novelistas e cita exemplos, como Jane Austen, Charlote Brontë e George Eliot (1978). Foi um importante momento para as produções literárias de autoria feminina, pois abriu caminho para grandes nomes posteriormente. Para as mulheres dos anos de 1880 a ficção, a arte da escrita era usada para denúncias e protestos. Nessa segunda geração, contou-se também com escritoras voltadas para literatura infantil. A terceira geração nasceu em 1800 e 1900, em que as autoras buscavam sua própria voz. Nessa época, surgiram várias obras juvenis, entre elas: *The tapestry room* (1879), de Mrs. Molesworth, e *The little Loneprince* (1875), de Dinah Craik. Após a década de 1900, outros romances como *A secret garden* (1911), de Frances Hodgson Burnett, surgiram.

MEMÓRIA, NARRATIVA E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE SOCIAL

Após uma breve introdução histórica sobre a mulher na literatura e sua inserção na sociedade, por meio da reivindicação de direitos, justificamos o quão é importante estudar sobre o assunto. Faz-se necessário valorizar estas publicações de autoria feminina, em especial da mulher negra, pois nos séculos XVIII e XIX, a voz feminina era proveniente, em geral, da mulher branca de classe média. Justifica-se então, nossa escolha por estudarmos a

ISSN:

narrativa de memória, enquanto construção de identidade social em publicações de autoria feminina, em especial, da mulher negra.

Halbwachs, em *A memória coletiva* (1990), afirma que a memória é uma construção feita em sociedade, ou seja, ela não se constrói sozinha, precisamos estar em um ambiente "narrativo", que tenha pessoas, lugares, acontecimentos. Logo, as lembranças, assim como as narrativas criadas a partir dessas lembranças, são de origem coletiva, ou seja, a memória pode ter sido vivenciada individualmente, porém, este indivíduo está inserido em um contexto coletivo, que representa um grupo social.

Quarto de despejo: diário de uma favelada (2007), obra escrita em forma de diário, possui relatos de 1955 a 1960, da catadora de papel e residente da extinta favela de São Paulo, Canindé, Carolina Maria de Jesus. Seu discurso trata do dia a dia, da luta pela sobrevivência, da convivência com a fome, do preconceito, do machismo e da extrema pobreza. Em seus relatos sobre uma vida difícil, Jesus (2007) consegue tratar da temática da exclusão social, da miséria, da discriminação, por meio de recursos de linguagem que revelam sua competência no trato com a linguagem, como uma das marcas da sua escrita. Como se trata de um diário, o enfoque é sempre a experiência individual, que reflete a luta pela aceitação da realidade circundante em confronto com o desejo de se firmar individualmente.

Para Crochik (1998, p.2), a subjetividade é quando o interno mostra-se no externo, ela manifesta-se pela interiorização da cultura, em que possibilita o sujeito a poder expressar os anseios individuais e criticar a própria cultura que possibilitou a sua formação. A subjetividade permite que o sujeito possa se adaptar para ir além, podendo assim, através da cultura inserida, pensá-la, ou seja, desenvolver reflexões críticas.

Um exemplo da realidade externa tomada como reflexão sobre a existência em contexto social de vulnerabilidade pode ser visto em:

> [...] O que o senhor Juscelino tem de provável é a voz. Parece um sabiá e sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá, esta residindo na gaiola de ouro que é o Catete. Cuidado Sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome *contempla* as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Tem fome. (JESUS, 2007, p. 36).

As "marcas" de sua escrita avultam na junção entre crítica social e subjetividade. Para tanto, Jesus (2007) utiliza-se de rimas internas ("alumínio/Juscelino) para criticar o sistema capitalista, em que o valor máximo reside no capital e não no ser humano. E de assonância,

ISSN:

em que a vogal "o" em evidência tanto retoma o vocábulo "dinheiro", quanto as sensações que ele provoca na personagem-narradora: "nojo" e "pavor". Assim, ao criticar o sistema capitalista e a má distribuição de renda, revela como o "dinheiro" pode se associar a uma sensação pessoal, subjetiva, de "nojo", asco e desprezo. Pode-se notar que a obra de Jesus (2007) estrutura-se sob a forma de denúncia social que visa à conscientização de seu leitor implícito.

A partir do modelo de análise estrutural proposto por Ceccantini (2003), pudemos observar na obra de Jesus (2007):

ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA: A narrativa não possui capítulos, pois está organizada sob a forma de diário, com datas marcando o início de cada narração. Prevalece uma estrutura linear e cronológica.

FINAL DA NARRATIVA: Final aberto, Carolina não faz um "gran finale" ou introduz uma moral, termina simplesmente como começou, um dia normal, descrevendo algo do cotidiano, em que a própria narração já remete o leitor à ausência da utopia: "1 de janeiro de 1960. Levantei as 5 horas e fui carregar água". (2007, p.192)

FOCO NARRATIVO: O ponto de vista assumido é o de Carolina, que além de descrever a favela e tudo que acontece nela, usa o diário para criticar a política e a sociedade hipócrita, faz duras críticas ao sistema e denuncia como o mesmo funciona para ela e os residentes da favela. Deixa claro o motivo que escreve: "Eu escrevo porque preciso mostrar aos políticos as péssimas qualidades de vocês. E eu vou contar ao repórter". (2007, p. 174)

Em vários momentos, Carolina narra que, ao conversar com algum morador que cometeu algum tipo de injustiça a seus olhos, ela ameaça de colocá-lo em seu diário, ou seja, seus escritos também exercem a função de denúncia:

> – E porque é que eu estou nisto?
> – Você esta aqui por que naquele dia que o Amorim brigou com você e começou a bater-te, você saiu correndo nua para a rua. (JESUS, 2007, p.144)

Não existe qualquer hesitação em contar os fatos, Carolina expõe os problemas, a realidade que muitos desconhecem ou não acreditam na dimensão dos fatos e em seus sofrimentos.

ISSN:

LINGUAGEM: A linguagem é o ponto forte da obra, os editores optaram por manter os desvios gramaticais e de concordância da norma dita culta, cometidos por Jesus. Desse modo, a narrativa permanece fiel, transmitindo melhor a realidade, sem manifestar um discurso artificial.

Jesus gostava muito de ler, possuía certo conhecimento literário e visão crítica acerca do entorno social, estava sempre atenta a notícias. Seu texto possui poeticidade, mesmo quando descreve brutalidades, as quais vivencia.

Seu diário possui esteticidade, pois prevalece em seu discurso o desvio poético, produzido pelo recurso a figuras de linguagem, como metáfora, personificação, alegoria, sinestesia, entre outras. Pode-se destacar o emprego da ironia, com a finalidade de revelar crítica social:

> 13 de maio [...] é um dia simpático para mim. É o dia da abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos. [...] E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!. (JESUS, 2007, p. 32)

> Quando ela disse deputado federal pensei: é época de eleições, *porisso* é que eles está tão amável. (JESUS, 2007, p.106)

Pode notar o recurso à animalização e ironia, também como forma de denúncia social: "... Os preços aumentam igual as ondas do mar. Cada qual mais forte. Quem luta com as ondas? Só os tubarões. Mas o tubarão mais feroz é o racional. É o terrestre. É o atacadista". (JESUS, 2007, p. 61).

A obra de Jesus apresenta os fatos como forma de denúncia social do descaso da sociedade e da política em relação aos desfavorecidos. Em um trecho, Jesus simplesmente relata como um conhecido acabou morrendo por ingerir comida estragada:

> Eu ontem comi aquele macarrão do lixo com receio de morrer, porque em 1953 eu vendia ferro lá no Zinho. Havia um pretinho bonitinho. Ele ia vender ferro lá no Zinho (...) Um dia eu ia vender ferro quando parei na Avenida Bom Jardim. No lixão, como é denominado o local. Os lixeiros haviam jogado carne no lixo. E ele escolhia uns pedaços: Disse-me:
> - Leva, Carolina. Dá para comer.
> [...] No outro dia encontraram Pretinho morto. Os dedos do seu pé abriram. O espaço era de vinte centímetros. (JESUS, 2007, p. 41)

ISSN:

O efeito de verossimilhança decorre do fato de a autora-narradora ater-se aos fatos vividos, sem dramaticidade, pois já são chocantes por si mesmos.

A obra resulta, então, em uma crítica ao sistema social. Trata-se de um relato de autoria feminina, em que um sujeito buscar firma-se individualmente em meio à penúria, mas também conscientizar seu leitor, convocando-o a refletir sobre as relações desiguais em sociedade, principalmente, nas camadas sociais desfavorecidas. Nota-se que suas marcas associam-se à subjetivação e conscientização do sujeito leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos estudos e leituras de Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2006), sobre a formação do leitor, entendemos que a obra de Carolina é emancipatória, pois o texto possui conflito, problematiza a realidade histórica e social, tem a representação de um determinado contexto, leva à reflexão sobre o social, a narradora é uma 'personagem' redonda, pois está em conflito consigo mesma, se questiona e reflete a todo momento, não é autoritária, antes, é democrática.

A obra configura-se como uma crítica ao sistema, à sociedade, à política, é um chamado para rever toda a estrutura social, para que os leitores reavaliem e analisem a situação do Brasil, um olhar atento às camadas sociais desfavorecidas e o papel que temos diante disto, é uma obra que retrata uma memória social e contribui para construção de identidade cultural.

Segundo Kuenzer (2002, p. 101), "[...] ler significa em primeiro lugar, ler criticamente, o que quer dizer perder a ingenuidade diante do texto dos outros, percebendo que atrás de cada texto há um sujeito, com uma prática histórica, uma visão de mundo (um universo de valores), uma intenção." A leitura é responsável por contribuir, de forma significativa, à formação do indivíduo, influenciando-o a analisar a sociedade, seu dia a dia e, de modo particular, ampliar e diversificar visões e interpretações sobre o mundo, com relação à vida em si mesma. Carolina abre este leque de interpretações, análises e visões ampliadas de uma sociedade marcada pela diversidade cultural, racial e econômica.

A obra é altamente recomendável para estudantes do fundamental, justamente, por provocar esta reflexão, por tirar o aluno do seu meio restrito e posicioná-lo para outras

ISSN:

camadas das quais ele não tem conhecimento. Sua leitora provoca a reflexão, pois coloca em cheque valores filiados a camadas prestigiadas da sociedade.

A memória de Carolina de Jesus (2007), manifesta sob a forma de diário, por sua vez, inserido em acervos destinados a jovens leitores, permite que a sua história, semelhante a de muitas outras mulheres desfavorecidas socialmente, não seja esquecida. A obra de Jesus (2007) representa o discurso feminino de resistência que, convertido em livro, pode, enfim, propagar-se por gerações, favorecendo ao desenvolvimento do pensamento crítico.

REFERÊNCIAS:

BATISTA, Edilene Ribeiro. A produção de obras de autoria feminina no período colonial brasileiro: implicações históricas, construção de identidades e contribuições literárias. *I Congreso International de Comunicación y Gênero*. Universidade Federal do Ceará – UFC/Brasil, 2012.

BOSI, Alfredo. *Narrativa e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Digital Source, 2006.

CARTA MAIOR. Nísia Floresta Brasileira Augusta: o feminismo revolucionário no século XIX. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Nisia-Floresta-Brasileira-Augusta-o-feminismo-revolucionario-no-seculo-XIX/39/33582>. Acesso em: 11 dez. 2016

CECCANTINI, João Luís C. T. *Uma estética da formação*: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997). Assis: Unesp, 2000. Tese de doutorado.

CROCHIK, José Leon. Os desafios atuais do estudo da subjetividade na psicologia. *Psicologia São Paulo*. São Paulo, v. 9, n. 2, p. 69-85, 1998.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos avançados*, vol.17, n. 49, São Paulo, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. São Paulo: Editora Revistas dos Tribunais, 1990.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo*. Diário de uma favelada. 9. ed. São Paulo: Ática, 2007.

KUENZER, Acácia (Org.). *Ensino Médio*: construindo uma proposta para os que vivem do trabalho. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

KRUG, Flavia Susana. A importância da leitura na formação do leitor. *IDEAU*, vol. 10, n. 22, jul./dez. 2015.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Programa Nacional Biblioteca na Escola. Disponível em: < http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2017.

RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução do gênero. *Rev. Estud. Fem*. vol.13, n.1, Florianópolis, Jan./Apr. 2005

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own* – from charlotte Brontë to lessing. Princeton, N. J.: Princeton University Press. 1997.

SANTOS, Lara Gabriela Alves. *Carolina Maria de Jesus*: análise identitária em quarto de despejo - diário de uma favelada. Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem - UFG Regional Catalão. CATALÃO – GO – 2015

SILVA, Darlene. José de Alencar: (des)construção da identidade nacional. *IV seminário de Pesquisa e Extensão em Letras*. Universidade Estadual de Santa Cruz. 2012

SWAIN, Tânia. N. Feminismo e representações sociais. *História: Questões & Debates*, Curitiba, Ed. da UFPR, n. 34, p. 11-44, 2001.

TALES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

VIDA POR ESCRITO. Portal biobibliográfico de Carolina Maria de Jesus. Disponível em: <http://www.vidaporescrito.com/#!produo-audiovisual-sobre-carolina/cd03>. Acesso em: 1 de setembro 2016.

WIECHMANN, Natalia Helena. A crítica literária feminista e a autoria feminina. *Revista Vocábulo*, Ribeirão Preto/SP, vol. IV, 2016.

ISSN:

As diferentes formas de representação feminina na poesia de Florbela Espanca

RODRIGUES, Rita de Cássia Lamino de Araújo (UENP – Jacarezinho- PR)

RESUMO: Florbela Espanca, considerada uma das maiores vozes femininas da literatura portuguesa, apresenta como tema central de sua poesia o amor. Em vista disso, este artigo tem por objetivo comentar os poemas "Amar", um dos mais representativos na maneira da poetisa vivenciar o amor; seguidos pelos poemas "Inconstância" e "Escrava" de modo a verificar como se estabelece as visões diferentes do amor e da mulher descritas acima.

PALAVRAS- CHAVE: Florbela Espanca; amor; mulher.

ABSTRACT: Florbela Espanca, considered one of the greatest female voices of Portuguese literature, presents the love as the central theme of her poetry. This article aims to comment the poems "Amar!", one of the most representative poems in the way of experiencing the love, followed by other ones, such as "Inconstância", "Ambiciosa", "Fanatismo" and "Escrava" in order to verify how the different views of love and the women are established.
KEYWORDS: Florbela Espanca, love, women's literature.

Considerada, hoje, uma das figuras femininas mais importantes da Literatura Portuguesa, Florbela Espanca, a princípio, foi apreciada apenas como mais uma poetisa de salão, como é possível depreender das manifestações dos jornais, por motivo das publicações das suas primeiras obras. O jornal *O Azeitonense* acreditava ser O *Livro das Mágoas*, publicado em 1919, um "[...] missal de amargura, que a nossa alma compreende, sente e partilha, subindo numa ascensão maravilhosa em que suavíssimos cânticos nos envolvem..." (DAL FARRA, 1999, p. 9-10). Do mesmo modo, o jornal *Correio da Manhã* ao cumprimentar Florbela "parabenizava alegremente, 'o contingente de senhoras' poetisas, que 'cresce dia a dia', aclamando-as e considerando serem sempre 'benvindas quando, como esta, saibam versejar'!" (DAL FARRA, 1999, p. 9).

Posteriormente, sua segunda obra, *O Livro de Soror Saudade*, em 1923, foi recebido por parte da crítica como livro de "ternura e bondade, um pouco dolorosa, talvez, impregnada de uma tristeza e renúncia, altruísmo consoante ao que se aguarda das mulheres" (DAL FARRA, 1999, p.10), como o anunciou o jornal *Século da Noite.* Por outro lado, uma parte da crítica mostrou-se indignada com a temática da obra, classificando-a como imoral e contra os bons costumes da sociedade portuguesa:

ISSN:

> O jornal lisboeta católico *A Época* acusava o *Livro "Sóror Saudade* de" de "revoltantemente pagão" e "digno de ser recitado em honra da Vênus Impudica"! "Florbela "blasfema", tem atitudes de "requintada voluptuosidade", de típica "escrava de harém", porque nem sequer chegou a descobrir "o tesouro escondido no Evangelho""! Era preciso, pois, infringir a ela que purificasse, com "carvão ardente", "os lábios, literariamente manchados", e que pedisse "perdão" a Deus por ter feito "mau emprego" das aptidões com que o Criador a galardeara... [...] "Com pesar afirmo que é um livro mau o seu, um livro *desmoralizador*." (DAL FARRA, 1999, p. 10-11)

Esse ataque ferrenho da crítica à obra de Florbela se apresenta devido ao fato da poetisa apropriar-se de um discurso propriamente masculino – a vassalagem amorosa -, para expressar os íntimos sentimentos e sensações de uma mulher apaixonada, afastando-se do padrão de passividade ligado à maioria das mulheres e aceitável pela sociedade. De acordo com Cleonice Silva (2003, p. 124), Florbela introduz em seus poemas "a descrição detalhada do desejo e do prazer femininos como sujeito, e não mais como objeto, atitude essa que feria diretamente os preceitos básicos da sociedade burguesa cristã". Nesse sentido, há na poesia dessa autora uma inversão de papeis, pois Florbela, como poetisa, teve a ousadia de fazer declarações amorosas e sensuais que eram esperadas de um homem a uma mulher e não o contrário. Isso se deve ao fato de, na cultura tradicional, o relacionamento amoroso ser conduzido pelo homem, é a ele que se atribui o papel de sedutor e condutor, sendo destinado à mulher o papel de ser dócil, passivo e submisso.

Seguindo a mesma linha de pensamento Zina Bellodi (1987, p. 204) sugere que a obra de Florbela Espanca deixa transparecer a figura da mulher amante, pois ao assumir as qualidades da mulher que se faz "atraente, que deseja fazer-se bela e sedutora para conquistar o ser amado, uma mulher que tem capacidade para discutir e viver o amor em suas diferentes modalidades" a poetisa rompe com o papel de passividade e submissão atribuído à mulher.

Essa tomada do discurso masculino se apresenta principalmente por meio do posicionamento audacioso e incomum assumido pela poetisa perante o amor, considerado uma das grandes temáticas da sua poesia, a base do seu discurso e, também, de todo o seu sofrimento. O amor na poesia de Florbela Espanca é visto como algo vital, essência de todas as coisas, antes de se buscar alguém especial para amar, procura-se viver um amor ideal e sobre-humano, por isso, ora a poetisa vê o objeto amado como um deus, colocando-se numa posição submissa que exalta a figura masculina, de quem depende para assumir a plena felicidade, ora, com maior frequência, como dona dos seus sentimentos, demonstrando-se

ISSN:

incapaz de amar eternamente um único homem, pois idealiza um amor perfeito, um homem-deus, o que acarreta uma busca constante e sofrida pelo amor. Em ambas as situações, a mulher é o sujeito da ação e prevalece a desinibição ao pronunciar os sentimentos e as experiências femininas. Zina Bellodi Silva (1987, p. 187) afirma que:

> O amor, em Florbela Espanca, passa por gradações diversas quanto ao modo de realização, desde a exploração do amor fraterno até a possibilidade entrega total e incondicional a ele, passando pela caracterização da capacidade de doação desinteressada, de ser o amante aquele ser de recepção, por exemplo. Em oposição à possibilidade de entrega total e absoluta Florbela coloca a incapacidade para o amor, a impossibilidade de amar. (SILVA, 1987, p. 248)

Nesse sentido, Bellodi (1987, p. 186), ainda propõe que as expectativas em relação ao amor em Florbela Espanca podem ser entendidas sob duas maneiras: ora a poetisa idealiza um amor perfeito e utópico esperando do objeto amado algo que está além de suas condições como ser humano e terreno como ocorre em seu poema "Inconstância"*;* ora, em contrapartida, a poetisa submete-se a esse amor numa entrega total e incondicional projetando na vida junto ao homem amado a única possibilidade de ser realmente feliz como é o caso do poema *"*Escrava".

A leitura atenta dos sonetos citados acima depreende, também, dois modos de representação do eu-lírico feminino. O poema "Inconstância", que demonstra a incapacidade de amar, revelam uma mulher aparentemente mais forte e senhora da situação; por sua vez, os poemas "Escrava" apresentam uma entrega amorosa total e amor incondicional, revelam uma mulher submissa e dependente do amor masculino. Em vista disso, esse artigo pretende fazer, primeiramente, uma análise do poema "Amar", considerado o mais representativo entre os que revelam a maneira da poetisa vivenciar o amor, seguida da analise dos dois sonetos descritos acima tentando demonstrar como esses poemas dialogam-se mostrando visões diferentes do amor e da mulher.

Há na poesia de Florbela uma busca constante pelo amor, porém de uma maneira muito particular e narcísica, pois mais do que amar o outro, Florbela necessita ser amada de maneira incondicional, assim, de acordo com Zina Bellodi (1987, p. 241), "em Florbela o amor é colocado em um plano que mostra , mais do que querer bem para o outro, o outro não correspondendo aos seus anseios". Seus poemas apresentam uma busca incessante pelo amor,

ISSN:

porém, como essa procura não é satisfeita, ocorre frustração e sofrimento. "Para ela, portanto, o amor não é o querer para o outro aquilo que se supõe serem bens, mas sim, o querer algo para si, em proporções além dos limites humanos e isso não é possível, não é humano e, consequentemente, não se realiza levando a insatisfação". (SILVA, 1981 p. 241). Tal descontentamento e impossibilidade de satisfazer-se plenamente através de um único amor é demonstrada de maneira plena no poema "Amar".

Presente no livro *Charneca em Flor* (1931), considerado a obra prima de Florbela, uma vez que apresenta a figura feminina em uma posição ativa diante do amado, o poema *Amar!* Apresenta a volubilidade do amor feminino:

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: Aqui... além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...
Prender ou desprender? É mal? É bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:
É preciso cantá-la assim florida,
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

E se um dia hei de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar... (ESPANCA, 1999, p. 10)

A primeira estrofe do poema dedica-se a demonstrar o desejo inconstante da poetisa de amar, numa frenética busca pelo amor. Logo no primeiro verso, temos a poetisa afirmando que deseja amar: "Eu quero amar, amar perdidamente!", porém, como ressalta Giavara (2007, p. 89) para ela não basta apenas amar, ela deseja "amar perdidamente", numa atitude dúbia que pode ser tanto entendida como amar de uma maneira sobre-humana, incondicional, numa entrega total a esse sentimento e a pessoa amada, quanto o desejo de buscar e vivenciar o amor de uma maneira livre das regras impostas pela sociedade, até se encontrar o amor realmente esperado.

ISSN:

No segundo verso, "Amar só por amar: Aqui... além...", presencia-se uma mulher ansiosa por viver momentos intensos de amor, os advérbios de lugar "aqui" e "além" demonstram uma busca desesperada e constante: chega-se a um amor, que se supõem ideal, entrega-se a ele, porém, o objeto de amor não corresponde aos seus anseios, não sendo, portanto, capaz de saciá-la, parte-se, então, para "além", em uma constante peregrinação à procura de amores que a satisfaça, porém esses não são duradores, mas momentâneos.

Tal atitude se comprova no terceiro verso da estrofe, "Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...", os pronomes demonstrativos iniciados em letra maiúscula demonstram que a poetisa encontrou-se com vários amados até culminar na expressão hiperbólica "toda a gente" demonstrando o desconcerto entre o que se espera e o que é encontrado acarretando a recusa em pertencer a um único amor, num impulso incontrolável de amar, evidenciado pela repetição do verbo "amar", (sete vezes), em especial no último verso, "Amar!, Amar! e não amar ninguém". Observa-se que os dois primeiros verbos "amar" do verso estão escritos em letras maiúsculas, o que evidência a esperança de encontrar o grande e verdadeiro amor, por sua vez, o verbo "amar" acompanhado pela palavra "ninguém" é escrito em letra minúscula evidenciando a decepção por não encontrar o que se anseia e, por isso não conseguir amar.

O fato de não ser correspondida com um sentimento à altura do que se deseja desperta na poetisa o sentimento da indiferença. A expressão "Amar! E não amar ninguém!" nos leva a crer que, por não ser correspondida a altura, a poetisa despreza o objeto amado, tornando-o apenas mais um entre tantos; "um ninguém" pode ser entendido como alguém que passou por sua vida, mas que não deixou marcas.

O desapego e a indiferença são confirmados na segunda estrofe do poema através das interrogações antitéticas Recordar? Esquecer? Prender ou desprender? É mal? É bem? Acompanhadas pela expressão "indiferente!" que demonstram a instabilidade do eu lírico feminino quanto ao seu sentimento e o seu desapego às lembranças de um amor que não deu certo de modo a evitar sofrimentos.

Os dois últimos versos dessa estrofe apresentam uma resposta dura e categórica para tais questões: "Quem disser que se pode amar alguém / Durante a vida inteira é porque mente!" Essa afirmativa se posta como uma tentativa da poetisa em demonstrar o caráter fugaz e efêmero do amor, o que justificaria a sua volubilidade diante desse sentimento. Nesse sentido, percebe-se a sua necessidade em direcionar o poema, que, até então, estava condicionado para o "eu", para o "outro". A questão que antes estava sendo focalizada como

ISSN:

algo individual transforma-se em algo inerente ao ser humano. A poetisa se comporta como tal, não apenas por querer, mas porque esta é uma característica humana, é impossível para todos se satisfazerem, plenamente, com um único amor. Assim, percebe-se uma tentativa de justificar essa recusa por um sentimento que dure para sempre; tentativa essa que se intensifica nos dois últimos tercetos do soneto.

A poetisa afirma que "Há uma primavera em cada vida", a imagem da primavera remete à juventude, momento este em que o ser humano está mais propício a entregar-se a várias paixões na tentativa de encontrar seu verdadeiro amor. O verso seguinte, "É preciso cantá-la assim florida", apresenta a necessidade de vivenciar esse momento de alegria através do verbo "cantar", no sentido de aproveitar, desfrutar desse período, uma vez que ele é passageiro, por isso deve ser aproveitado enquanto está "assim florida", ou seja, enquanto há juventude e disposição. No último verso recorre-se, ainda, a figura divina "Deus" colocando-o como convivente da situação, uma vez que, dá condições para essa busca inconstante: "Pois, se Deus nos deu voz foi para cantar".

Por fim, na terceira estrofe, a poetisa recorre à constatação de que tudo na vida é passageiro e de que a vida é efêmera, para justificar a necessidade de se aproveitar o momento da juventude, - agora ela classifica como "alvorada"-, em busca do amor ideal. Nos últimos dois versos, "Que seja a minha noite uma alvorada,/ Que me saiba perder... pra me encontrar..." temos a síntese do pensamento da poetisa através das antíteses noite/alvorada, perder/encontrar, assim a "noite" e o "saber perder-se" pode significar o sofrimento de se desprender de um amor que não corresponde mais ao que se idealizou, por sua vez, essa separação possibilita uma nova esperança, ou seja, a possibilidade de estar disponível a um novo encontro, um novo amor que surgirá como a alvorada e que, a princípio, poderá sanar as expectativas da poetisa.

Desta forma, o poema *Amar!* coloca-nos diante de uma temática importante na poesia de Florbela Espanca: a impossibilidade de achar satisfação no amor. Depreende-se, então, na leitura desse soneto, a presença de um sujeito feminino que não se abate e nem se inibe em expressar seus sentimentos, colocando-se em uma posição ativa diante do objeto amado. Embora, os desencontros amorosos proporcionem, a princípio, sofrimento, isso não impede que a poetisa fortaleça-se e saia em busca de um novo amado. Quando se encontra um amor submete-se a ele numa entrega total e submissa amando perdidamente, por sua vez, passado um tempo, a chama desse amor apaga-se, então, corajosamente, assume-se como uma

ISSN:

mulher inconstante e ambiciosa e sai à procura de um novo amor. Para cada momento do amor uma diferente personalidade feminina.

No soneto "Inconstância", presente no *Livro de Soror Saudade* (1923), Florbela apresenta uma mulher incapaz de viver um único amor devido à sua exigência de um amor perfeito, sobre-humano. Nele é possível perceber um eu lírico feminino que não se inibe de demonstrar sua inconstância, porém, o faz de um modo melancólico evidenciando seu sofrimento devido à impossibilidade de amar:

> Procurei o amor, que me mentiu.
> Pedi à Vida mais do que ela dava;
> Eterna sonhadora edificava
> Meu castelo de luz que me caiu!
>
> E tanto clarão nas trevas refulgiu,
> E tanto beijo a boca me queimava!
> E era o sol que os longes deslumbrava
> Igual a tanto sol que me fugiu!
>
> Passei a vida a amar e a esquecer...
> Atrás do sol dum dia outro a esquecer
> As brumas dos atalhos por onde ando...
>
> E esse amor que assim me vai fugindo
> É igual a outro amor que vai surgindo,
> Que há de partir também... nem eu sei quando... (ESPANCA, 1999, p. 23)

Na primeira estrofe do soneto, observamos um eu-lírico feminino decepcionado, pois fantasiou um amor ideal, mas deparou-se com o amor real que não condizia às suas expectativas. O verso, "Procurei o amor que me mentiu", evidencia essa desilusão, uma vez que o amor real contradiz o sentimento que se imaginou acarretando uma constatação dramática a de querer mais do que se pode ter, "Pedi a vida mais do que ela dava", por ser uma "Eterna sonhadora". A imagem do castelo de luz a ruir, no último verso dessa estrofe, revela a desilusão por não encontrar o que se almejava, mas uma realidade amorosa dolorosa.

Na segunda estrofe, é demonstrado o estado de espírito do eu lírico no principio da descoberta do amor. O primeiro verso, "Tanto clarão nas trevas refulgiu", demonstra a saída de um estado de tristeza, "trevas", para o de alegria, "clarão", e evidencia a felicidade por ter encontrado o amor e, além disso, a esperança de que ele seja condizente com o que se anseia.

ISSN:

Diante dessa possibilidade, o eu-lírico entrega-se num desejo ardente de realização desse amor comparando o homem amado ao sol.

Essa identificação do amado–amante com o sol mostra que o eu-lírico, a princípio, ilude-se achando que encontrou o homem-deus a quem tanto procurava. No entanto, o mesmo sol que é fonte de calor e alegria pode queimar e matar gerando decepção e sofrimento. Assim, nos dois últimos versos; "Era o sol que os longe deslumbrava / Igual a tanto sol que me fugiu", demonstra sua tomada de consciência através da comparação do relacionamento amoroso ao ciclo solar; do mesmo modo que este aparece no início do dia, dono de grandiosa energia que aos poucos vai se dissipando, durante seu percurso, até apagar-se ao final da tarde, o amor, também, aos poucos, se esgota. Desta forma, encontra-se o homem amado, usufrui-se de toda sua potencialidade, e, quando se percebe que ele é incapaz de sanar seus desejos, deixa-o e parte-se para um novo amor. Essa atitude de desapego do eu-lírico se confirma no verso antitético "Passei a vida a amar e esquecer", e no verso / Atrás do sol dum dia outro a aquecer.

O último terceto reforça a ideia de impossibilidade da poetisa se prender a um único amor, comprovando sua volubilidade amorosa através dos versos antitéticos, "E esse amor que assim me vai partindo / É igual a outro que vem surgindo", mostrando que a busca pelo amor, a esperança de sua plena realização e, depois, o seu esquecimento é algo contínuo que faz parte da vida; o amor de hoje, logo que terminado, será substituído por outro que terá o mesmo destino, pois nenhum deles será capaz de superar as expectativas do eu-lírico diante do amor. A esse respeito diz Silva:

> A Florbela "interessa o amor ideal, o deus feito homem que irá amá-la ardente e intelectualmente, porém no seu modo de viver ela não vai encontra-lo, não verá o homem que a satisfaça, não o sente contemplá-la". A situação é criada pela sua mente e é esta que reage provocando-lhe angústias e sofrimento. Faltam-lhe as coisas que ela supõe existirem, supõe-nas como ideal para satisfazerem. (SILVA, 1987, p. 243)

Assim, da leitura desse soneto depreende-se uma mulher que embora, demonstre sofrimento com a insatisfação amorosa, reconhece-se como ser superior ao homem encontrado e, por isso, não se submete a esse amor masculino. Corajosamente, ela vive a amar e esquecer na tentativa de, um dia, encontrar alguém que corresponda as suas expectativas.

ISSN:

José Régio observa nessa insatisfação de Florbela e na sua busca constante pelo amor ideal um caráter cíclico: "espera do amante-amado; encontros com vários amados; sentimento do desencontro; negação do amor único e do grande amor; entrega ao *amar só por amar*, com recusa de pertencer a alguém; total decepção do amor dos homens; apelo para um Deus que não virá." (RÉGIO, 1981, p. 24).

Conforme demonstra o poema acima, o eu poético feminino assume uma postura ativa diante da iniciativa e relação amorosa. A inconstância no amor torna-se fruto do desejo de encontrar um amor extraterreno, um ser amado que apresente qualidades acima das oferecidas por um homem comum, portanto, um homem-deus. A impossibilidade de alcançar tais anseios gera frustrações, dor e sofrimento; a poetisa se posta como uma mulher infeliz devido ao fato de não se realizar na relação amorosa.

O poema "Escrava" apresenta uma mulher de comportamento submisso que faz da figura masculina seu próprio Deus, senhor e dono, tornando-se inteiramente subordinada a ele. No entanto, tem-se ai, uma mulher arguciosa, pois, ainda que se sujeite ao ser masculino, joga com essa inferioridade, tentando mostrar que o outro também é dependente dela:

> Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor,
> Eu te saúdo, olhar do meu olhar,
> Fala da minha boca a palpitar,
> Gesto das minhas mãos tontas de amor!
>
> Que te seja propício o astro e a flor,
> Que a teus pés se incline a terra e o mar,
> P'los séculos dos séculos sem par,
> Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor!
>
> Eu, doce e humilde escrava, te saúdo,
> E, de mãos postas, em sentida prece,
> Canto teus olhos de oiro e de veludo.
>
> Ah, esse verso imenso de ansiedade,
> Esse verso de amor que te fizesse
> Ser eterno por toda a Eternidade!... (ESPANCA, 1999, p. 107)

Conforme salienta Lívia Miranda Paulo, em seu estudo sobre o sagrado e o profano na poesia de Florbela (2012), O poema inicia-se com uma invocação, "Ó meu Deus, ó meu dono, ó meu senhor", a semelhança de um discurso religioso, contudo, a suplica proferida pelo eu-lírico feminino não é destinada ao Deus, propriamente dito, mas a um ser masculino,

ISSN:

objeto do seu amor, a quem ela tem como o Onipotente e, por isso, se posta diante dele como uma escrava. Os três epítetos "Deus", "dono" e "senhor" utilizado para fazer referência a esse "tu divino" demonstram o poder do ser amado sobre o eu-lírico.

Os versos seguintes apresentam uma verdadeira adoração, em que se sobressai a sensualidade por meio das expressões "minha boca a palpitar", "minhas mãos tontas de amor" que denotam sentimentos e atitudes desejo. No entanto, é interessante observar, o modo como o eu-lírico delineia sua relação de submissão ao ser amado. A poetisa refere-se a ele como se ambos estivessem fundidos, numa tentativa de transformar-se no ser amado, ou então, transformá-lo em si própria. Há um tom narcisístico como se o ser amado fosse uma projeção, ou melhor, prolongamento do eu-lírico feminino como é possível depreender através das expressões "olhar do meu olhar", "fala da minha boca" e "gestos da minha mão". Embora, a poetisa chame, no primeiro verso, o ser amado de seu Deus e senhor, de quem é submissa, ela apresenta-se, em uma atitude paradoxal, como parte do outro, ou melhor, o outro como parte dela, numa tentativa desesperada de chamar a atenção e ser notada, mais do que isso, ela deseja mostrar que o outro, também, é dependente dela, numa ânsia de ser reconhecida e amada.

Na segunda estrofe, volta-se a venerar o amado, numa atitude de reconhecimento da sua soberania e divindade através aclamação: "que te seja propício o astro e a flor" / Que a teus pés se incline a terra e o mar, / P'los séculos dos séculos sem par". Deste modo, numa atitude de transgressão, o eu lírico se apossa do tradicional discurso religioso, em que a natureza se dobra aos pés de Deus, para exaltar a altivez do ser amado que, como vimos, aqui é comparado ao Todo Poderoso. Tal atitude consolida-se na terceira estrofe.

Se na estrofe anterior, o eu-lírico feminino apresenta as atitudes da natureza perante Deus, agora, expõe as suas ações como mulher. Logo no primeiro verso, apresenta-se como ser dócil, humilde e escrava numa atitude que comprova uma absoluta passividade e subserviência feminina. Posteriormente, faz uso do verbo "saudar" manifestando o seu respeito e adesão ao amado, seguido por ações que denotam adoração, "mãos postas", e sofrimento, "sentida prece", numa atitude de exaltação e reconhecimento da soberania desse homem que, além de ser seu "Deus", "senhor" e "dono", torna-se, também, seu "rei" como fica subentendido no último verso "Canto teus olhos de oiro e de veludo".

Depreende-se desses versos, uma mulher totalmente submissa à figura masculina. No entanto, na última estrofe, a poetisa manipula esse sentimento de inferioridade, pois, embora

ISSN:

confesse a necessidade do amor masculino e submeta-se a ele, não o faz sem atribuir, também, a dependência do ser amado a ela como fica evidenciado nos dois últimos versos do soneto. Apesar de esse homem ser Deus como ela proclamou; somente através dos seus poemas ele será eternizado: "Esse verso de amor que te fizesse / Ser eterno por toda a Eternidade"!.

O poema "Escrava" depreende uma mulher que se coloca numa posição inferior ao homem, postando-se como ser dócil, obediente e passivo. No entanto, uma leitura aprofundada depreende certo engenho na tentativa de firmar sua importância como mulher e questionar essa total soberania masculina, numa atitude de inconformidade em relação à posição da mulher na sociedade. Sobre essa atitude de Florbela Espanca afirma Maria Lúcia Dal Farra:

> Claro está que a inferioridade ou a superioridade feminina, resultantes desse jogo, se dispõem *conforme* ela mobilize o seu caleidoscópio poético... Mas até da submissão Florbela se prevalece, albergando nela a outra face do conformismo! Os poemas atestam que *apenas* através dos seus "versos", da sua força, da sua vontade, dos seus dotes femininos, enfim, da sua criação literária, que o amado se capita a ser... divino, já que é ele que *emana* dela – a demiurga! - como "prolongamento"... poético seu! [...] É, portanto, *a arte poética* dessa mulher, revertendo em bem, em força produtiva, as vicissitudes negativas da condição feminina [...] (DAL FARRA, 1999, p. 42)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O amor confirma-se como o grande tema da poesia de Florbela Espanca, para expressá-lo de modo condizente com sentimento vivenciado pela mulher, Florbela adentra em um território, predominantemente, masculino e, de forma corajosa, enfrenta a sociedade machista e preconceituosa invertendo a posição feminina consolidada pela tradição literária portuguesa. A mulher, que antes era exaltada e venerada à moda do amor cortês nos sonetos passa a exprimir de modo audacioso seus sentimentos e desejos.

Com base nessa premissa, verificou-se dois modos de amar e de representar a mulher. De um lado, no poema "Inconstância" presencia-se a mulher senhora de si e inconstante que idealiza um amor perfeito e um homem-deus, e por isso, nunca se realiza plenamente no amor, contudo, não desiste de procurar o homem amado vivenciando diversos

ISSN:

amores e reconhecendo-se como ser que almeja mais do que se pode ter. Por outro, no poema "Escrava", o desejo de ser amada ocasiona uma entrega absoluta da mulher ao amor, em uma posição submissa a figura masculina, a quem é atribuída características celestiais.

Assim, conotando sentimentos ambíguos, Florbela se posta como mulher ativa que não tem receios de expressar publicamente seus sentimentos, comportando-se, em alguns momentos, como senhora que não se submete ao amor que a insatisfaz e, em outros, como escrava e dependente do amor.

REFERÊNCIAS:

BESSA-LUÍS, Augustina. *Florbela Espanca:* a vida e a obra. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1979.

ESPANCA, Florbela. *Poemas*. Maria Lúcia Dal Farra (org.). 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GIAVARA, Suilei Monteiro. *A poética do espetáculo*: uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de Florbela Espanca. 2007. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Universidade Estadual Paulista.

PAULO, Lívia Miranda. "A confluência entre o sagrado e o profano nas líricas garretianas e florbelianas" In: *Revista Anagrama:* revista científica e interdisciplinar da graduação. 5ºano, 2. ed. São Paulo: USP, dez.2011/fev. 2012, p.1-8. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index. Acesso em: 20 jun. 2012.

RÉGIO, José. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos.* 19. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981, p.11-31.

SILVA, Cleonice Nascimento da. *A busca da Identidade feminina na poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca.* 2007. 205f, 2v. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003.

SILVA, Zina M. Bellodi da. *Florbela Espanca:* discurso do outro e imagem de si. 1987. 313f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1987.

ISSN:

O mito da mulher fatal no romance criminal de Clara Asunción García

SANTOS, Rosilene Ap. Martins dos (UNESP/Assis-ISB)
PANDOLFI, Maira Angélica (Profª. Drª.- UNESP-Assis)

RESUMO: São inúmeros os exemplos de feminilidade terrível e noturna na maior das mitologias que personificam uma fatalidade inquietante e exercem um poder sedutor e maléfico sobre o outro. Essa comunicação pretende apresentar alguns aspectos relevantes sobre a presença do mito da mulher fatal na personagem Micaela, que protagoniza com a detetive Cate Maynes, no romance policial de Clara Asunción Garcia. Essa análise resulta de uma pesquisa de iniciação científica em andamento, que estuda a caracterização da personagem "detetive feminina", presente na série policial da autora espanhola Clara Asunción García. A pesquisa tem como foco não apenas a sua atuação como investigadora, segundo as pautas do "género negro" pós-moderno, como também a problemática de gênero que ela suscita. A metodologia utilizada consiste na pesquisa bibliográfica sobre o mito da mulher fatal, amplamente abordado em dicionários de mitos literários e estudiosos do gênero como, por exemplo, Mario Praz. Este chega a abordar o tema do lesbianismo, que serve diretamente para a análise que se pretende, uma vez que na trama policial em foco a mulher fatal está envolvida em um caso de lesbianismo com a detetive Cate Maynes.
PALAVRAS CHAVE: Mulher fatal; Gênero negro; sedução; feminilidade; lesbianismo.

ABSTRACT: They are countless examples of terrible and nocturnal femininity in the biggest mythologies which personify a disturbing fatality and puts into practice a seducer and malefic power about the other. This communication intends to present some relevant aspects about the presence of the fatal woman myth in the character Micaela, who plays the leading role with the detective Cate Maynes, in the police novel of Clara Asunción Garcia. This analysis results to a scientific initiation research which is in course that studies the characterization of the feminine character existent in the police series by the Spanish authoress Clara Asunción Garcia. The research has not only focus in her acting like investigator, according the guidelines to the postmodern "*género negro"*, as also the gender science of appointing problem that gives rise to. The methodology used, consists in the bibliographic research about the fatal woman myth, widely approached in literary myths dictionaries and studious of the gender like Mario Praz. This approaches the lesbianism theme, which serves directly to the analysis that intends, as in the pocial woof in focus in the fatal woman that is involved a lesbianism case with the detective Cate Maynes.
KEYWORDS: Fatal woman; Dark gender; Seduction; Femininity; Lesbianism.

INTRODUÇÃO

O romance policial não tem demarcação exata de suas origens, de seu nascimento, há a ideia de que tenha surgido no século XIX no desenvolvimento da indústria cultural e com o conglomerado urbano e a insegurança da população. "A polícia francesa, no início do século

ISSN:

XIX, era recrutada entre os ex-condenados e um dos seus chefes era um dos condenados mais famosos de todos, Vidoc (1775-1857). Este, sendo um contraventor, conhecia muito bem o mundo do crime e desta convivência ele construía suas investigações e desvendava os crimes. Em 1828 Vidoc lançou suas memórias (REIMÃO, 1983, p. 15)".

As pessoas se sentiam inseguras diante da polícia, que era formada por ex-infratores. Então, Edgar Allan Poe (1809-1849) cria o detetive amador Duplin, que será a oposição deste tipo de investigador amador. Quando Poe escreve "Assassinatos na Rua Morgue", inaugurando o romance policial de enigma, o que temos é um jogo de raciocínio para cérebros privilegiados. Na obra de Allan Poe surgem três elementos que marcam a essência do gênero: o crime, um delito ou qualquer tipo de transgressão, o jogo para envolver o leitor na descoberta do crime e, em terceiro lugar, a investigação.

> Anos mais tarde, Arthur Conan Doyle consolidaria os elementos criados por Allan Poe com o seu detetive *Sherlock Holmes*. Conan Doyle não estava feliz com sua criação e decidiu matá-lo em uma aventura nas cataratas de Reichenbach pelo seu famoso inimigo Moriarty. Esta ousadia trouxe muitas consequências como uma interpelação no Parlamento e até a família Real Britânica mostrou-se indignada em público. Toda Inglaterra ficou em luto e não lhe restou outra opção senão ressuscitar Holmes. Nessa mesma linha de romances de enigma podemos citar a dama do crime Agatha Christie (1891-1976), que tem como protagonista o detetive belga Hercule Poirot. Em seus romances este detetive segue uma linha "clássica" de modelos criados por Allan Poe e Conan Doyle. Agatha Christie cria também a brilhante detetive Miss Jane Marple, a velhinha inglesa refinada e pacata que revela tanta astúcia e perspicácia quanto Poirot, mas se preocupa com o conceito de natureza humana, esperando sempre o pior das pessoas. A sua personalidade simpática não impede que seja uma pessoa inteligente e desconfiada. (SÁNCHEZ ZAPATERO; MARTÍN ESCRIBÀ, 2007, p. 26)

> A novela negra americana modelo *hard- boiled* foi criada por Dashiel Hammett (1894-1961) e um dos seus fieis seguidores foi Raymond Chandler (1888-1859) como subgênero da novela policial. Esta não alterou a posição da figura detetivesca, mas modificou suas características. Nesse tipo de romance há mistério e enigmas para resolver, embora Dashiel Hammett, Raymond Chandler e outros como Jim Tompson ou James M. Caim se distraiam com cenas humorísticas e com descrições cruas e um grande interesse em denunciar a sociedade que os rodeia. (SÁNCHEZ ZAPATERO; MARTÍN ESCRIBÀ, 2007, p. 28).

A novela negra e a novela policial são realmente dois gêneros diferentes, mas uma deriva da outra. Uma das diferenças é que a novela negra cria um protótipo de perdedor

ISSN:

diferente dos primogênitos detetives, Duplin e Shelock Holmes, que eram fascinantes ganhadores.

> Há no entanto um campo em que felizmente essa contradição dialética entre a obra e seu gênero não existe: o da literatura de massa. Geralmente, a obra prima literária não se encaixa em nenhum gênero, a não ser em seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve em seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer "melhor" do que elas exigem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quiser "embelezar" o romance policial, faz "literatura" e não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas aquele que a elas se conforma (TZVETAN, 2003, p. 65)

A novela negra na Espanha, em razão do governo ditatorial de Franco, tem um desenvolvimento tardio. Os pioneiros espanhóis são Eduardo Mendonza e Manuel Vásquez Montalbán.

Inmaculada Pertusa, em sua antologia, que é quase uma enciclopédia, faz uma cronologia desde a primeira detetive privada das letras peninsulares, que nasceu em 1979 por meio da escritura de Lourdes Ortiz em seu romance *Picadura Mortal.* Neste romance, ainda que a investigadora Barbara Arenas não tenha regressado ao lugar do crime literário propriamente dito, é indubitável que inaugurou pouco a pouco o que tem sido a tradição do detetivesco espanhol. A novela negra de Mariana Mayoral, *Cândida Outra vez* (1982), e Rosa Montero, *Te trataré como a una reina* (1986), desenvolveram a novela detetivesca escrita e protagonizada por mulheres e foram produções determinantes para novelas posteriores. Em 1992, o romance de Blanca Alvares, *La soledad del monstruo* foi muito bem recebido pela crítica e também considerado a primeira narrativa espanhola que apresenta uma detetive lésbica. No final do século XX, aparece a primeira inspetora de polícia lésbica, Lola Van Guardia, personagem tangencial em três volumes de Isabel Franc. Na antologia, têm se o relato de muitas outras escritoras que foram e são muito importante e assim compõem este novo estereótipo de romances policiais na Espanha, escrito e protagonizado por mulheres. Foi a partir do livro *Fundido em negro* (2014) que conhecemos o relato de "Un perro llamado Úrsula" da escritora Clara, e nos interessamos em ler e saber mais sobre suas obras.

ISSN:

A ESCRITORA CLARA ASUNCIÓN GARCÍA

A escritora Clara Asunción García nasceu em 1968 e é de Elche (Alicante). Autora das novelas *El primer caso de Cate Maynes* (2011), *La perfección de silencio* (2013), *Elisa frente al mar* (2013). Traduzida em francês ("Face à la mer". Éditions dans l'Engrenage, 2015) e em inglês ("Elisa facing the sea", Amazon, 2016), "Los hilos del destino" (Egales, 2014) y "Tras la coraza" (Egales, 2016). Clara têm muitos escritos em gênero curto, relatos, publicados em antologias, como a *Fundido en negro-Antología de relatos del mejor calibre criminal femenino* (2014), onde pode ser encontrado o relato "Un perro llamado Úrsula". Outros textos figuram em antologias diversas como "Ábreme con cuidado" (Editorial Dos Bigotes, 2015) e o relato "Marimaryeva", y "Donde no puedas amar, no te demores" (Egales, 2016), além do relato "¿Te lo puedes creer?". Publicou também antologias próprias: *Sexo, alcohol, paracetamol y una imbécil* (Amazon, 2015), e *Y abrazarte* (Amazon, 2016).

O objeto de análise aqui tomado é a detetive Cate Maynes, presente nos relatos "El primer caso de Cate Maynes", "Los hilos del destino", "El caminho de su piel". Este último é um relato curto que está na antologia organizada pela autora *Sexo, alcohol, paracetamol y una imbécil*, e também um outro relato curto "Un perro llamado Úrsula" que está no livro *Fundido en negro. Antología de relatos del mejor calibre criminal* feminino (2014), organizado por Inmaculada Pertusa Seva.

CASOS DE CATE MAYNES:

UM PERRO LLAMADO ÚRSULA

Em "Un pero llamado Úrsula" Cate nos revela seu primeiro caso e com ele o início real de sua carreira detetivesca.

EL PRIMER CASO DE CATE MAYNES

Cate acorda em um quarto desconhecido com uma bela mulher desnuda e uma ressaca enorme. Ela fala sobre ser uma detetive privada e de sua vida de sexo, álcool, sexo álcool, sexo álcool, sexo, sexo, Cate lembra-se de um amor perdido. Quando resolve tomar banho percebe que ao seu lado se encontra uma bela mulher. Aos poucos ela se recorda das cenas quentes de sexo, mas não consegue se lembrar do nome da referida mulher. Elas

ISSN:

recomeçam uma relação sexual e, em meio ao intenso prazer, Cate se lembra que o nome de sua parceira é Micaela.

LOS HILOS DEL DESTINO

Cate acorda com Micaela em uma noite fria de fevereiro e diz que não se reconhece com 27 anos, saltando de copo em copo, mulher em mulher. Ela acredita que ressurgiu das cinzas embebecida de álcool e sexo com desconhecidas. Micaela é loira, tem 29 anos e é dona de Sappho, um de seus cinco lugares favoritos. Para o seu atribulado coração, Micaela era a puta que havia tomado conta de seus sentimentos intensamente.

> A Detetive Catherine, Cate S. Maynes, é morena de olhos verdes, tem 27 anos, antes polícia e agora detetive privada em Oceano. Ela combina álcool, sexo, sexo e álcool, além de grandes doses de parcetamol. Cate, pistola em mãos, dedica-se a resolver a vida dos outros, já que não pode resolver a sua. (Tradução nossa de SEVA, 2014, p.173)

> Os olhos são verdes ("as duas estrelas de seu olhar"), como é costume nesses casos (os olhos dos personagens sádicos no baixo romantismo são, em regra, verdes). Posta diante de uma pantera, a "pantera humana", que é a mulher, magnetiza a "pantera animal" (PRAZ, 1996, p. 287).

O MITO DA MULHER FATAL

"Afrodite é uma ameaça para a sociedade patriarcal, sendo frequentemente retratada como sedutora, bruxa, mulher fatal [...] Ao longo dos séculos, uma série de equacionamentos foi se estabelecendo na mente dos cristãos: Mulher = Terra = Sujeira = Sexo = Pecado[...] Os papéis literários de Afrodite são o eterno feminino e a mulher fatal (RAPUCCI, 2011, p. 92)".

> Abrí ambos ojos, entrecerrándolos para protegerlos de la inclemente luz del sol, e inspeccioné el lugar donde me encontraba. Suntuosa habitación desconocida y mujer desnuda en la cama conmigo, concluí. Nada, al fin y al cabo, que no hubiera ocurrido ya antes. Miré con atención a esa mujer —las mujeres desnudas me gustaban demasiado como para refrenarme por una estúpida resaca—, estudiando con delectación la deliciosa curva de su espalda, la suavidad sin mácula de su culo, el desorden de su largo cabello rubio lamiendo sus hombros, la inacabable longitud de unas piernas perfectamente torneadas y unos deditos que, sin esforzarme mucho, recordaba haber chupado con ganas hacía tan solo unas horas (CLARA, 2011, p.10).

ISSN:

"A inter-relação da mulher fatal e o detetive na novela negra oferece uma panorâmica da condição humana, mostra as tensões internas na diversidade de comportamentos e também as atitudes morais que definem os personagens (SÁNCHEZ ZAPATERO, ESCRIBÀ, 2007, p. 185)".

> Foi Mérimée que localizou na Espanha o tipo mulher fatal… o ideal exótico e ideal erótico caminham lado a lado e também este fato constitui uma outra prova de uma veracidade bastante evidente , qual seja, o exotismo é normalmente uma projeção fantástica de uma necessidade sexual [...] que transportam pelo sonho a um clima de Antiguidade barbárica e oriental, onde todos os mais desenfreados desejos podem desafogar e as mais cruéis imaginações assumem a forma concreta. (PRAZ, 1996, p. 185-186).

A mulher fatal usa a beleza e a sensualidade a seu favor e geralmente consegue destacar-se por meio da sedução e também porque é inteligente, ambiciosa, mentirosa e compulsiva. Se tiver algum interesse ela pode até ser doce e delicada, agindo conforme a necessidade de seus desejos, de suas ambições e de suas conquistas. Muitas vezes a mulher fatal tem, paradoxalmente, uma beleza deslumbrante compatível com sua alma perversa. Em geral, não é possível perceber atrás de um rosto fascinante, e angelical logo na primeira aproximação, a *femme fatale*, que sempre será um ser demoníaco.

> Recordé que la mirada añil de esa preciosa mujer rubia, acodada con indiferencia al otro extremo de la barra del Powanda, había sido la que me había conducido a esa maravillosa sesión de sexo. La misma mujer que ahora me miraba en su cuarto de baño. Yo la miré a mi vez y, sí, estaría resacosa y hecha un asco pero, joder, la rubia tenía un cuerpo maravilloso, con esos pechos perfectos y esa exquisita depilación en el pubis que ya me había vuelto loca unas horas antes cuando la vi por primera vez… ¿Erika?, ¿Héloïse?... El sabor de su boca era el de la mía, sabor a alcohol, deseo y sexo. (GARCÍA, 2011, p. 14)

> A mulher, em sua essência primeira, ser inconsciente, louca pelo desconhecido, pelo mistério, apaixonada pelo mal, sob a forma de sedução perversa e diabólica. Sonhos de criança, sonhos dos sentidos, sonhos misteriosos, sonhos melancólicos, sonhos que transportam o espírito e a alma no vazio dos espaços, no mistério das sombras, tudo sob a influência dos sete pecados capitais, tudo se encontra neste recinto satânico, nesse círculo de vícios e de ardores culpados, desde o germe de aparência ainda inocente até as flores monstruosas e fatais dos abismos (PRAZ, 1996, p. 271).

ISSN:

Cate é contratada por Elora Brust, esposa de um dos grandes magnatas da cidade, para investigar as chantagens que ameaçavam tornar públicas umas fotografias que ela achava ser de sua filha caçula, Athina, que parecia estar consumindo drogas. Cate não abandonava seu consumo de álcool e paracetamol sempre em grandes quantidades. No decorrer da investigação a chantagem se complica, Cate é agredida brutalmente e descobre que o passado de sua cliente não é feito apenas de perfeições. A vida sexual de Cate também se complica, fazendo-a pensar sobre seu envolvimento e seus sentimentos por Micaela. Cate confessa "Descobri que deveria reconfortar as batidas do meu coração, mas não sabia o porquê. Havia apoiado minha cabeça no peito de muitas mulheres durante este último ano e com nenhuma havia sentido isto" (GARCÍA, 2011, p. 82, tradução nossa).

> Por mucho que la mirase, la realidad no iba a cambiar. Micaela era, sin ninguna duda, la otra mujer que aparecía en las fotografías. Sentí una especie de shock físico, como si miles de agujas me pincharan al mismo tiempo en todo el cuerpo. ¿Pero qué carajo de mal gusto era ese de acostarse con Elora Brust? ¿En qué estaría pensando Micaela? Yo no conocía nada de Micaela más allá de cómo tocarla y lamerla para que se corriera, pero me parecía una afrenta lo que las fotografías habían desvelado. (GARCÍA, 2011, p.149)

Segundo Foucault (2003, p. 4) "não é uma compilação de retratos que se lerá aqui: são armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas cujas palavras foram os instrumentos. Vidas reais foram "desempenhadas" nestas poucas frases; não quero dizer com isso que elas ali foram figuradas, mas que, de fato, sua liberdade, sua infelicidade, com frequência sua morte, em todo caso seu destino foram, ali, ao menos em parte, decididos".

> Cuando me miró, ni parecía sorprendida ni escandalizada, pero su mirada de preocupación había dejado paso a otra gélida e impasible.
> —Ocho mil. Es la tarifa habitual para ella —me miró y alzó una ceja—. No solo paga por mi cuerpo —añadió lacónicamente. Creo que me quedé boquiabierta. No por la cantidad, sino porque lo había admitido con toda naturalidad.
> —¿Reconoces que...? —farfullé, sin poder terminar la frase.
> —¿Que me acuesto con mujeres por dinero? —se alzó de hombros, lanzando una breve mirada hacia las fotografías—. Sería absurdo negarlo, ¿no crees? Me has traído la prueba y has hecho la pregunta correcta. Habría preferido que tú, precisamente tú, no lo hubieras descubierto, no aún, no así —aquí bajó la voz—, pero creo que ya es demasiado tarde para eso. —Por un instante pareció desolada, pero se repuso, adquiriendo una expresión fría. (GARCÍA, 2011, p. 159)

> O primeiro busca encobrir a perda, obturar o vazio, como se fosse possível resgatar o intacto o original, trazer de volta o vivido. O segundo sabemos da impossibilidade deste projeto, exibe a perda, apresenta o vazio e faz disso seu objeto, sua matéria de linguagem. E como resultado são escritas radicalmente distintas. (BRANCO, 1991, p. 45).

Cate sentiu-se incomodada com a frieza de Micaela diante seu espanto com as provas em suas mãos, fotos de Micaela que ela achava conhecer. Cate conta a Micaela que havia sido contratada por Elora Brust para descobrir sobre as chantagens que estavam fazendo. Micaela fala da taxa que recebia por isto e que não poderia ser ela a chantagista em razão de ser Elora sua melhor cliente. Micaela propõe: *"—¿No quieres quedarte, Cate? —preguntó con suavidad. La miré, asombrada. ¿Intentaba pagarme con sexo, acaso? Me sentí ofendida".*

> O ideal feminino de Flaubert é, naturalmente, uma mulher infame: uma prostituta, uma adultera... Encontra-se em Novembre o perfil da cortesã Marie, que fala com a voz do próprio Flaubert em quem os diversos amores tinham deixado marcas que lhe davam um auréola de "majestade voluptosa": "a libertinagem a decorava com beleza infernal"[...] Sempre houve em mim uma palava que soa mais bela entre as palavras humanas: adultério. Uma deliciosa doçura paira vagamente sobre ela, uma magia singular a embalsama; todas as histórias que se contam, todos os livros que se lêem, todos os gestos que se fazem, pronunciam-na e comentam-na eternamente para o coração do jovem, ela sacia ao limite, encontra nisso uma poesia suprema, mescla a maldição e volúpia. (PRAZ, 1996, p. 151)

Segundo Manuel Pulquério (traduções e adaptações, s. d., p. 155), "Do pouco que sabemos sobre a vida de Safo podemos extrair que teve dois irmãos, Larico e Cárax, alvo das suas constantes preocupações; que teve uma filha, Cleide, que ela devia considerar o seu mais belo poema; que teve ainda riqueza de afetos suficiente para se dedicar, de alma e coração, a várias jovens que viviam na sua esfera social. Associação cultural? Academia de raparigas, presidida por Safo? Não sabemos. Mas os seus versos revelam uma ligação afetiva profunda com estas jovens, unidas à poetisa por um ideal de arte e de beleza. O ambiente de Lesbos, em finais do séc. VII a. C., teve características irrepetíveis".

> O amor lésbico não foi cantado só por Baudelaire em Lesbos e Femmes damnées, mas realmente forneceu o título de suas poesias recolhidas: Les Lesbienenses, como se pode ver anunciado na capa do Salão 1846. Swinburne se inspirou nisso para Anactoria e Lesbia Brandon, Verlaine tirará daí quadros dignos de pinturas silenciosas de Feagonard("Uma tinha

ISSN:

> quinze anos, a outra dezesseis..."; "Terna a jovem ruiva..."); Beardsley e Conder ilustração La fille aux yeux d'or, de Balzac. (PRAZ, 1996, p. 293)

Segundo Mario Praz (1996, p. 293), "já no fim dos anos que se seguiram a 1830, graças exclusivamente a George Sand (pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, aclamada romancista e memorialista francesa, considerada a maior escritora francesa e uma das precursoras do feminismo) o vício lésbico ficou popular: Neste tempo – conta Arsène Houssaye – Safo ressuscita em Paris, não se sabendo se ela amava Fáron ou Erineu. Por que não dizer? Foi de altas esferas de inteligência que descenderam as volúpias inconfessáveis".

Baseado em uma narrativa do folclore grego, "A noiva de Corinto" conta a história da jovem virgem Fillinion, que retornou do mundo dos mortos para desfrutar dos prazeres sexuais que não teve em vida. Ela se dirige à pousada de seus pais e seduz o também jovem Machates, que se encontra hospedado no local. Desmascarada por seu pai e sua mãe, a vampira retorna para o túmulo e lá tem o seu corpo destruído.

> Veremos como na segunda metade do século XIX o vampiro volta a ser mulher como na balada de Goethe; mas na primeira parte do século, o amante fatal e cruel é, em regra, um homem; e, à parte razões tradicionais de raça (o sexo forte permanece assim e não só de nome, até o decadentismo, quando, como se verá, invertem-se às partes), não há dúvidas de que o fascínio sinistro do herói byroniano influiu neste sentido (PRAZ, 1996, p. 90).

Além da introdução do elemento sexual, a importância do poema de Goethe pode ser medida pelo fato de que ele pode ter fornecido a base para a criação de "Christabel" de Samuel Taylor Coleridge (1797-1800) poema que apresentou o vampiro pela primeira vez à literatura inglesa e criou a temática do relacionamento lésbico-vampírico, da qual a novela *Carmilla* (1872), do escritou irlandês Sheridan Le Fanu, é a obra mais significativa.

> Os aspectos encontrados no poema Christabel se tornariam constantes nas figuras das aparições do vampiro literário. Geraldine não é um vampiro acabado e perfeitamente identificável; só o podemos adivinhar por nós mesmos, em retrospectos – mas isto está na sua riqueza justamente. Ainda assim não podemos nós furtar a notar a significativa lua cheia (à meia noite), a advertência materna (que procura materializar-se em proteção á vítima), o transudante erotismo, o aludido amor proibido (lésbico, a fundar uma nova tradição), o apelo do vinho. Ou o portão de ferro a indistinção entre o sonho e a realidade, sono que fadiga exaure as forças da seduzida. (CARVALHO, 2010, p. 83)

ISSN:

Nessas baladas sempre há alguma referência à mãe repressora. Segundo MELETINSKI (2015, p. 109) o arquétipo da Grande Mãe está provavelmente ligado aos diferentes contos e relatos de bruxas e de madrastas, que igualmente carregam, muitas vezes, os traços de feitiçaria. Entretanto, a mãe no verdadeiro sentido da palavra, como genitora de um Deus ou de um herói ou até mesmo como "madona", ela adquire a luz profundamente positiva:

> *Carmila* de Le Fanu têm muitas características de Christabel de Coleridge, como o amor entre uma mulher vampiro e sua vítima, ambas do sexo feminino, a beleza incomum e a eventual tez lívida da protagonista, além de do cachorro que gane ao reconhecer o vampiro não revelado e a advertência da falecida mãe da vítima em relação ao iminente perigo, a obra foi ofuscada pelo grande sucesso de Bram Stoker, *O Drácula* (1897), sendo muito fácil de perceber como Stoker bebeu da água de Le Fanu (CARVALHO, 2010, p. 345).

CONCLUSÕES

Segundo Sánchez Noriega (2007, p. 190), "em ocasiões equivocadas costuma-se comparar a figura da fêmea fatal com a prostituta. Em seus pensamentos, trata-se de dois tipos diferentes, pois a prostituta é sempre uma vítima social ou uma mulher em pecado, uma identidade em transição (em todo caso, alguém débil e dependente). A fêmea fatal é forte e autônoma. O uso do sexo também é muito diverso: na prostituta é o único recurso de sobrevivência e se limita a uma troca sexual (sua vontade e sua liberdade são escravas do sexo), e na figura da mulher fatal é um único recurso junto ao poder e à sedução. Predomina a promessa do sexo e a relação sexual juntas em si mesma estando, assim, submetida à sua vontade".

Cate Maynes é a detetive hard-boiled, solitária, que tem o coração chagado por um antigo romance não muito bem sucedido e que fez mudar radicalmente sua vida. Essas recordações vão marcá-la negativamente. Esse romance será relatado com mais profundidade em sua outra obra, *Los hilos del destino,* que revelará detalhes da situação vivida pela protagonista que se dedica, em grande parte da trama, aos fantasmas de um passado mais presente do que nunca.

Segundo Inmaculada Pertusa (2015, p. 14) " o primeiro caso de Cate Maynes de Clara Assunción García, centra no marco de novela detetivesca lesbiana espanhola que, segundo demonstra a autora, segue em desenvolvimento ao negro criminal Anglo-Saxão,

ISSN:

especialmente os modelos norte-americanos, sem ignorar a influência da personagem Micky Knight, da escritora J.M. Redmann anglo-saxônica, que tem grande influência sobre a gestação dos escritos de Clara. Como Pertusa argumenta, o detetivesco lesbiano, em contraste com a novela rosa, se inscreve na tradição hard-boiled na medida em que aposta por uma protagonista solitária, caracterizada por ter relações íntimas perduráveis. Nesse sentido, *El primer caso de Cate Maynes* pode ser considerado um novo modelo de novela criminal lésbica espanhola pelo seu modo particular de combinar os três gêneros ou cores em seu texto: A novela criminal (púrpura e negra), a novela romântica (rosa) a novela erótica (vermelha e picante, muito picante). Em conclusão, Pertusa, ao colocar em relevo a expressão da sexualidade lesbiana de sua protagonista, Clara Assunción García destrói o mito de cama morta lesbiana, oferecendo uma valiosa contribuição ao panorama da novela criminal espanhola atual".

No caso de Micaela, uma belíssima mulher sedutora e extremamente confiante, que protagoniza *El primero caso de Cate Maynes*, romance de Clara Assunción García, é sim uma prostituta, faz sexo por dinheiro, não paixão, mas, transforma isto em prazer e em seu relacionamento com Cate, que é sedutoramente delicioso, onde a troca é de prazer por prazer, sexo por sexo, e que faz com que Cate se sinta cada vez mais envolvida e embriagada nesse jogo de sedução. Micaela é uma mulher livre e independente, inteligentemente sedutora; uma mulher fatal que consegue exatamente o que quer.

REFERÊNCIAS:

ASUNCIÓN GARCÍA, Clara. *El primer caso de Cate Maynes*. Barcelona: Egales , 2011.

ASUNCIÓN GARCÍA, Clara. *Los hilos del destino. Barcelona*: Eagles, 2014

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução Claudia Berliner, São Paulo: Martins Fontes, 2003

RAPUCCI, Cleide Antonia. *Mulher e deusa: a construção do feminino em Fireworks de Ângela Carter*. Maringá: Eduem, 2011.

LOSADA SOLER, Elena y Katarzyna PASZKIEWICZ (eds.) María Xosé Agra Romero, Cristina Alsina, Francesco Ardolino, Shelley Godsland, María Xesús Lama, Gema Lasarte, Àlex Martín Escribà, Annalisa Mirizio, Eva París-Huesca, Inmaculada Pertusa, Javier Sánchez Zapatero. *Tras la pista Narrativa criminal escrita por mujeres*. Barcelona. Icaria, 2015

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier; MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (Orgs.) *Informe Confidencial-La figura del detective en el género negro*. Espanha: Difácil, 2007.
Alma e o corpo em fragmentos de Safo traduções e adaptações: http://www4.crb.ucp.pt/Biblioteca/Mathesis/Mat10/mathesis10_155.pdf (acesso 19/12/2016 às 18:14)

SEVA, Inmaculada Pertusa. *Fundido en negro antologia de relatos del mejor calibre feminino*. 1. ed. Barcelona: Alreves, 2014.

PANDOLFI, Maira Angélica; SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. Dossiê bilíngue Port./Esp. Literatura Policial no Brasil e na Espanha e sua adaptação ao cinema. Miscelânea – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Assis, n.16, jul-dez 2014.

REIMÃO, Lúcia Sandra. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FOUCAULT, M. (2003) A vida dos homens infames. In: _____. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 203-222.

CARVALHO, Bruno Berlendis de. *Antologia do vampiro literário*. 1. ed. São Paulo: Berlendis & Vetecchia, 2010.

PRAZ, Mario. *A carne a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. 1. edição,1998/ 2. edição, 2002/ 1. reimpressão 2015. Cotia, SP: Ateliê, 2015.

ISSN:

Partir ou ficar: um estudo do dilema cabo-verdiano em *Chuva Braba*, de Manuel Lopes

MARQUES, Simone Donegá
(UNESP - FCL Assis)

RESUMO: Manuel Lopes (1907-2005) escreveu *Chuva Braba*, romance publicado em 1956 e que traduz o sentimento bipartido do homem cabo-verdiano, qual seja, o apego telúrico a Cabo Verde e a necessidade de buscar melhores condições de vida fora do arquipélago. Pretende-se nesse trabalho analisar como este dilema cabo-verdiano é representado na obra através da personagem principal Mané Quim. A despeito do drama em que se encontra o homem cabo-verdiano, Manuel Lopes retrata com a obra *Chuva Braba* o firme desejo do povo cabo-verdiano de permanecer na terra amada e a valorização desta, indo ao encontro dos ideais da revista *Claridade*. Este periódico, fruto do movimento intelectual de mesmo nome liderado por intelectuais e escritores como Manuel Lopes (1907-2005), Baltasar Lopes (1907-1989) e Jorge Barbosa (1902-1971), dentre outros, teve como propósito buscar a identidade do povo ilhéu e reivindicar o reconhecimento da cultura cabo-verdiana. Logo, percebe-se que os ideais do movimento Claridade (valorização da terra natal, da língua crioula e da cultura e literatura cabo-verdiana) se fazem presentes em *Chuva Braba*. Desse modo, pretende-se analisar de que forma esses ideais se fazem presentes na obra, influenciando e determinando a sua produção.
PALAVRAS-CHAVE: *Chuva Braba*; Manuel Lopes; Dilema cabo-verdiano; Cabo-verdianidade; revista *Claridade*

ABSTRACT: Manuel Lopes (1907-2005) wrote *Chuva Braba*, a novel published in 1956 which reflects the bipartite feeling of the Cape Verdean man, or else, the telluric attachment to Cape Verde and the need to seek better living conditions outside the archipelago. This paper intends to analyze how this Cape Verdean dilemma is represented in the work through the main character Mané Quim. In spite of the drama in which the Cape Verdean man, Manuel Lopes portrays with the work *Chuva Braba* the Cape Verdean people's strong desire to remain in the beloved land and its valorization, meeting the ideals of the *Claridade* periodical. This periodical, the result of the intellectual movement of the same name led by intellectuals and writers such as Manuel Lopes (1907-2005), Baltasar Lopes (1907-1989) and Jorge Barbosa (1902-1971), among others, aimed to seek the identity of the islet people and to claim the recognition of Cape Verdean culture. Therefore, it is clear that the ideals of the Claridade movement (valorization of the native land, creole language and Cape Verdean culture and literature) are present in *Chuva Braba*. In this way, we intend to analyze how this ideals are present in the work, influencing and determining its production.
KEYWORDS: *Chuva Braba*; Manuel Lopes; Cape Verdean Dilemma; Cape Verdeanity; *Claridade* periodical

Chuva Braba, de Manuel Lopes (1907-2005), é um romance publicado em 1956 e que representa, através de sua personagem principal Mané Quim, o sentimento bipartido do

ISSN:

homem cabo-verdiano, qual seja, o apego telúrico à terra natal e o desejo de buscar melhores condições de vida fora do arquipélago.

A despeito do drama em que se encontra o homem cabo-verdiano, Manuel Lopes retrata com a obra *Chuva Braba* o desejo do povo cabo-verdiano de permanecer na terra amada e a valorização desta, indo ao encontro dos ideais da revista *Claridade* (valorização da terra natal, da língua crioula e da cultura e literatura cabo-verdianas). Este periódico, fruto do movimento intelectual de mesmo nome liderado por intelectuais e escritores como Manuel Lopes (1907-2005), Baltasar Lopes (1907-1989) e Jorge Barbosa (1902-1971), dentre outros, teve como propósito buscar a identidade do povo ilhéu e reivindicar o reconhecimento da cultura cabo-verdiana.

A conscientização sobre os graves problemas que infligiam o povo de Cabo Verde fez com que esses jovens intelectuais se reunissem em torno do movimento cultural Claridade no início dos anos 30. Este movimento cultural, ao "fincar os pés na terra" - ideal norteador desse projeto cultural e da revista *Claridade* que seria lançada posteriormente - começou a conceber esteticamente uma perspectiva sob a ótica cabo-verdiana, não mais seguindo os ditames europeus. A revista *Claridade*, cuja primeira publicação foi no ano de 1936, tinha como propósito buscar as raízes cabo-verdianas e promover a valorização e exaltação da identidade cabo-verdiana, sendo que "os escritores do arquipélago de Cabo Verde procuravam voltar as costas para modelos temáticos europeus. Seus olhos se fixavam no chão crioulo, próprio da mestiçagem étnica e cultural de seu país" (ABDALA JUNIOR, 1993, p. 124).

Os nove números da revista *Claridade* não foram publicados de forma contínua, pois, segundo José Marcel Lança Coimbra (2012, p. 125-126), com o início dos conflitos da Segunda Guerra houve muitas dificuldades de ordem material que impossibilitaram a publicação do periódico que teve seu último número publicado em 1960.

Conforme afirma Maria Luísa Baptista, os intelectuais cabo-verdianos possuíam a ânsia de vencer a sua natural insularidade:

> A despeito das grandes dificuldades (da comunicação entre ilhas, econômicas e outras), propõem-se aqueles intelectuais "fincar os pés na terra", investigar as próprias origens e as manifestações da sua especificidade cultural (...). O novo projeto cultural chama-se Claridade. Em 1936, a Claridade consagrará a assunção da(s) insularidade(s) de Cabo Verde: a cabo-verdianidade dirá do estatuto de maturidade nacional de um povo, em termos culturais (que ainda não políticos, como é evidente) (BAPTISTA, 2007, p. 24).

ISSN:

Porém, antes de se adentrar em maiores detalhes sobre as questões acima referidas, faz-se necessário tecer breves considerações sobre alguns dados geográficos, históricos e políticos do arquipélago.

A República de Cabo Verde é um país insular formado por um grupo de dez ilhas situadas a 455 Km da costa africana. Essas ilhas são divididas em dois grupos: Ilhas do Barlavento (do francês que significa "onde sopra o vento"), localizadas ao norte do arquipélago e Ilhas do Sotavento (do francês que significa "o lado oposto onde sopra o vento"), localizadas ao sul do arquipélago.

As Ilhas do Barlavento são formadas por: Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boa Vista. Já as Ilhas do Sotavento são formadas por: Brava, Fogo, São Tiago e Maio. São Tiago, onde se situa Praia, a capital do país, e Santo Antão são as mais populosas.

De acordo com José Marcel Lança Coimbra (2001, p. 14) a história refere que a descoberta de Cabo Verde se deu no século XV, mais precisamente em 1460. A colonização portuguesa começou logo após a sua descoberta e as primeiras ilhas a serem povoadas foram as de Santiago e Fogo. Cabo Verde se tornou independente de Portugal apenas no século XX, mais precisamente no dia 5 de julho de 1975.

Com a colonização portuguesa, houve uma soma das tradições africanas com as tradições europeias, bem como as próprias tradições e costumes do homem ilhéu. Sendo assim, o povo cabo-verdiano possui uma língua própria, o crioulo. E, além de uma língua própria, construiu uma identidade própria através de sua música, dança, culinária e manifestações literárias. Daí o fator da mestiçagem ser o desencadeador do fato do povo ilhéu assumir sua identidade mestiça não como africano ou europeu mas como cabo-verdiano.

Quanto a esse processo peculiar de construção de uma personalidade própria do povo ilhéu, "como quer que seja tornou-se possível uma miscigenação e uma aculturação de que os especialistas dos contactos humanos nas regiões tropicais não desdenham, na verdade referenciam e particularizam." (FERREIRA, 1973, p. 17).

Estas características próprias da população do arquipélago vêm a ser a cabo-verdianidade, qual seja, seu modo único de ser, de sentir, de pensar e de se expressar com seus costumes e tradições. Através da cabo-verdianidade o povo cabo-verdiano construiu sua identidade cultural, social e política.

ISSN:

No entanto, a diáspora – deslocamento da terra natal para outros locais – sempre foi uma questão presente no cotidiano do povo cabo-verdiano. Apesar do apego telúrico ao solo amado, muitos cabo-verdianos têm de deixar seu país em virtude do clima árido, da falta de recursos naturais e das escassas chuvas no arquipélago, determinando a partida de muitos deles para fora do país. De acordo com Simone Caputo Gomes (2010, p. 332), primeiramente ocorreram migrações internas no arquipélago, tanto do interior para o litoral bem como das áreas rurais para as áreas urbanas; depois, houve migrações inter-ilhas, com vistas às ilhas que apresentassem melhores condições econômicas. Além disso, houve as emigrações para a pesca de baleia e para as roças de São Tomé e, por fim, as emigrações para os três continentes – África, América e Europa. Deve-se ressaltar que a população cabo-verdiana é composta de 1/3 (um terço) de habitantes nas ilhas e 2/3 (dois terços) na diáspora, o que faz com que a população cabo-verdiana corresponda a um total de um milhão e quinhentas mil pessoas atualmente.

No tocante ao desejo bipartido do homem cabo-verdiano (querer partir e ter de ficar; querer ficar e ter de partir) cabe ressaltar as palavras de Manuel Lopes em uma de suas colunas intituladas "Tomada de Vista", publicada na revista *Claridade* (1986, p. 5):

> O desejo de partir nele é uma obsessão. Todo caboverdeano vive na ilusão de que não morrerá antes de "conhecer mundo". Esta ilusão é alimentada pelos que regressam, pelos marítimos, pelos emigrantes, pelas cartas que vem de longe, pelo sentimento obsessional de lugares melhores. O caboverdeano tem o espírito cheio de visões distantes. Sonha libertar-se do "palude". Partir é, para ele, viver. Mas há uma outra razão que deveria ser dita entre parêntesis, mais delicada e restricta, é já de ordem social, que o impele para fora. É um motivo experimental de libertação moral. Tendo chegado a um estado de pleno desenvolvimento espiritual, a condição de colônia, que a da sua terra, cria nele uma convicção segundo a qual a sua acção é limitada e restringida. (...) E então fora de Cabo Verde, não só no estrangeiro como na Metrópole, sente-se mais ele mesmo, não vê "contrariadas" suas possibilidades de realização. Todavia nunca renuncia à terra.

Chuva Braba, assim como outras obras de Manuel Lopes, tais como o romance *Os Flagelados do Vento Leste* e o conto *O Galo Cantou na Baía* inscreve a realidade cabo-verdiana na literatura, tornando possível ao mundo conhecer Cabo Verde de forma mais abrangente. A escrita de Manuel Lopes tem como linha mestra a base social, voltando-se para a realidade de miséria que vive o povo cabo-verdiano em virtude dos longos períodos de estiagem. No entanto, ao narrar apenas o fato em si, sem recorrer a fantasias ou a

ISSN:

abrandamentos, a escrita de Manuel Lopes possui um protesto implícito, não sendo, portanto, uma escrita panfletária.

Por se inserir em uma literatura de base social, Manuel Lopes apresenta, em *Chuva Braba*, não somente as agruras da seca enfrentadas pelo povo ilhéu como também o dilema cabo-verdiano consistente na constante dúvida entre partir para terras que ofereçam melhores condições de vida ou permanecer na terra amada. O dilema partir-ficar é muito presente na literatura cabo-verdiana e na obra *Chuva Braba* ele vem a ser o tema principal. Ao retratar o drama do herói (Mané Quim), percebe-se que há uma consciência cada vez maior dele próprio e de sua terra, através de uma relação conflituosa e, ao mesmo tempo, de identificação entre o indivíduo e seu espaço.

A problemática da diáspora e do dilema partir-ficar está presente em toda a narrativa em estudo. *Chuva Braba* tem como personagem principal Mané Quim, filho mais novo de nha Joja. Ambos vivem com Jack, irmão mais velho de Mané Quim, na Ilha de Santo Antão, mais precisamente na área rural de Ribeira das Patas, em Cabo Verde. Seus dois outros irmãos, Joãozinho e Tiago, partiram para diferentes lugares e nunca deram notícias, sendo que havia um boato de que o primeiro havia morrido no mar e o segundo estava em algum lugar desconhecido.

A partida dos irmãos para lugares desconhecidos e a falta de notícias deles obviamente causa imensa dor em nha Joja. E esse sofrimento da mãe faz com que Mané Quim se sinta inseguro quanto a sua decisão de partir para o Brasil juntamente com o padrinho. Além de toda a problemática familiar, o protagonista também tem um relacionamento amoroso conturbado com Escolástica, jovem que mora com sua mãe, nha Totona, mulher extremamente autoritária. Esse relacionamento com Escolástica também tem grande influência na indecisão de Mané Quim sobre sua partida para outro país. Diante, então, da estiagem que assola suas plantações, Mané Quim fica dividido entre permanecer em sua terra natal e aceitar o convite de seu padrinho brasileiro nhô Joquinha para ir para o Brasil.

A obra é constituída de vinte capítulos divididos em duas partes, sendo que na primeira parte a personagem principal, apesar de não demonstrar firmeza em sua decisão inicial de permanecer na terra natal, decide ficar, deixando claro o seu amor e apego à "terra-mãe".

Já na segunda parte, devido à persistente seca, Mané Quim, por insistência de seu padrinho nhô Joquinha, parte juntamente com este para a vila litoral de Porto Novo, onde os

ISSN:

viajantes costumam embarcar para a ilha de São Vicente, com destino ao Brasil, porém, diante da "chuva braba" que cai em Porto Novo, Mané Quim toma a decisão de voltar para Ribeira das Patas.

Apesar de ficar dividido entre partir e ficar e de ser pressionado por seu padrinho para viajar até Porto Novo, na ilha de São Vicente, a fim de embarcar para o Brasil, Mané Quim escolhe voltar para a terra natal, demonstrando a decisão clara de permanecer em Ribeira das Patas, a fim de não somente reconstruir sua vida, mas buscar suas raízes e lutar por sua identidade e dignidade enquanto homem cabo-verdiano, animado com a "chuva braba" que presencia em Porto Novo.

Segundo Baptista (2007, p. 19), para que se possa compreender o dilema cabo-verdiano, faz-se necessário compreender a insularidade em três dimensões – geo-histórica, sócio-cultural e vivencial. Esta última está intimamente ligada aos conceitos de telurismo, evasão, querer bipartido e religiosidade, fatores esses que constituem o dilema cabo-verdiano e que serão analisados no decorrer deste estudo.

A insularidade geo-histórica refere-se às condições geológicas e climáticas das dez ilhas que formam o arquipélago. O adverso regime eólico e a escassez de chuvas trazem consequências diretas à produção agrícola e influi consequentemente nas condições de subsistência da população. A alternância dos períodos de chuva e de seca – de agosto a outubro há as chuvas irregulares e pouco abundantes, quando não há as chuvas mais fortes ("brabas") que arrasam as terras aráveis, e há os longos períodos de estiagem, podendo esses períodos durar anos, provocando uma condição de miséria ao ilhéu – por si só desencadeia uma situação de instabilidade constante ao povo cabo-verdiano.

As características da insularidade geo-histórica trazem sérias consequências: o cabo-verdiano tem de conviver com situações muito difíceis, tais como o deslocamento forçado para outras terras (diáspora), a não produção das riquezas esperadas pelos colonizadores portugueses (resultado também da má gestão colonial exercida por séculos no arquipélago), o isolamento em relação a outras pátrias e a necessidade de saber lidar em difíceis circunstâncias produzidas pela fome e pela miséria. Esses fatores constituem a insularidade sócio-cultural, fazendo com que a identidade do povo cabo-verdiano se configure, de acordo com Baptista (2007, p. 22):

> É, de resto, o processo de insularização ou isolamento de um modo que delineia uma especificidade, uma identidade; é, no caso em estudo, a

ISSN:

> consciência da identidade nacional, entendida como especificidade de uma adequação relacional entre os homens, e o estilo peculiar da adequação destes ao condicionalismo ambiente. Em Cabo Verde, a consciência da cabo-verdianidade coincide com a da sua específica insularidade.

Diante das adversidades climáticas do arquipélago (insularidade geo-histórica) e da necessidade de saber enfrentar as intempéries causadas pela estiagem (insularidade sócio-cultural), há a atitude estóica de se reunir todas as forças a fim de lutar o quanto for preciso para superar as adversidades da terra natal. Nesse contexto, segundo Baptista (2007, p. 149), surgem quatro elementos que caracterizam essa luta do povo cabo-verdiano: o telurismo, a evasão, o querer bipartido e a religiosidade.

Devido ao fato da superfície arável cabo-verdiana ser pequena e da instabilidade do regime hidrográfico e eólico, a terra, apesar de possuir uma rentabilidade instável, adquire um valor sagrado e incalculável, sendo a ligação homem-terra um fator intrínseco ao homem cabo-verdiano. Na obra de Manuel Lopes o telurismo, primeiro elemento da dimensão vivencial insular, ou seja, a forte ligação com a terra, é representado através do protagonista Mané Quim, manifestando-se como uma relação parental, como se ambos tivessem a mesma origem, a terra *mater*:

> Era o ribeirãozinho que o inquietava. Trocaria de bom grado todo o dinheiro que fosse ganhar aonde quê, com quem quer que fosse, com o padrinho ou com outro qualquer, por uns centos de mil-réis, para reavivar e recuperar aquela nascente moribunda. Nenhuma dádiva desta vida lhe traria tanta alegria como ver, um dia, aquelas plantas sorrirem para ele agradecidas. Unicamente um sonho o dominava: ver com os próprios olhos manar de novo a água que se sumira debaixo daquelas rochas, trazê-la à face da terra, devolvê-la às suas plantações como tesoiro perdido que voltasse, enfim, às mãos do dono (LOPES, 1965, p. 29-30).

Ao mesmo tempo em que há a entrega abnegada à terra com suas intempéries causadas pela instabilidade climática e principalmente pela escassez de chuvas, o ilhéu se vê rodeado pelo mar que o cerca e o aprisiona de certa forma. De acordo com Baptista (2007, p. 168), dessa forma, o homem cabo-verdiano tem consciência de sua vulnerabilidade humana e a consciência do isolamento produz um estado constante de insegurança e ansiedade no ilhéu, levando-o, muitas vezes, a concluir que a partida para lugares desconhecidos é a solução. Eis a evasão, configurando o segundo elemento da dimensão vivencial insular. A sensação de que o deslocamento para longe do arquipélago talvez possa resolver os problemas imediatos do homem cabo-verdiano pode ser exemplificada neste trecho de *Chuva Braba*, em que Mané

ISSN:

Quim, já em Porto Novo, pensa com entusiasmo sobre as possibilidades de prosperidade em terras brasileiras:

> No fim do longo caminho de água, uma terra onde os homens não paravam, uma terra grande, de trabalho contínuo e dinheiro, onde a chuva descia com fartura e não havia fome e medo como aqui, uma terra muitas e muitas vezes maior que Santo Antão e S. Vicente juntos (LOPES, 1965, p. 221-222).

Até aqui, pode-se notar que convivem no homem cabo-verdiano dois polos antagônicos, ou seja, um apego telúrico ao solo amado e um apelo evasionista desejoso de se lançar ao desconhecido.

Perante o dilema partir-ficar o ilhéu não possui mais tranquilidade: se fica na terra natal, sempre se questionará se não deveria ter partido em busca de novos lugares a fim de transpor sua insularidade e de angariar condições melhores de subsistência; se parte para o desconhecido, além da dor do deslocamento, a dúvida em seu espírito permanecerá quanto à inserção no novo destino e ao sucesso de sua jornada. É o terceiro elemento da dimensão vivencial insular, qual seja, o querer bipartido, conforme se pode observar neste trecho de *Chuva Braba*, onde se percebe a indecisão da personagem principal:

> A proposta do padrinho soava-lhe ainda aos ouvidos qual som de guerra destoando da tranquilidade reinante. Descera sobre a paz do seu espírito como milhafre sobre a criação descuidada. Descera, levantara pó, provocara pânico... [...] De momento era ainda tudo confuso no seu espírito. Nem se esforçou por formular uma resolução, nem procurou meter um fósforo aceso na escuridão da sua cabeça. Mas a pouco e pouco, naturalmente, o coração, passado o pânico, foi serenando, a proposta do padrinho foi ficando para trás, a imagem do homem extinguindo-se até desaparecer por completo sob a pesada mansidão da tarde que morria (LOPES, 1965, p. 25-26).

Surge então a religiosidade, quarto e último elemento da dimensão vivencial insular, como consolo para a inquietação e angústia do homem cabo-verdiano. Esta religiosidade contrapõe-se ao estado de resignação e abatimento do ilhéu, encontrando na confiança ilimitada na esperança de chuva a sua maior expressão. Há em *Chuva Braba* a menção constante a essa fé inabalável na chuva que haverá de vir, sendo que o "estudo" das condições meteorológicas e climáticas é um saber desenvolvido e acumulado por gerações. Eis a referência nesta obra de Manuel Lopes à tradição de se consultar a opinião dos mais velhos, a fim de seguir seus conselhos. As personagens de nho Lourencinho e de nho Vital representam a experiência dos mais velhos em observar o clima e de certa forma conseguir realizar uma previsão das desejadas chuvas:

ISSN:

> Sabe ocê, segredo das águas a gente estuda na feição do tempo, a gente estuda no cariz das rochas, nas nuvens, na linha do mar, na cor que o céu mostra, no anel da Lua, na endireitura do vento, no cheiro que ele traz. Tem mil maneiras. Uns sabem estudar melhor que outros. O lunário de nhô Vital não fala assim como ocê. Nhô Vital estuda no lunário e sabe ver nos astros. Diz que vai chover – e quando ele diz que chove é porque chove – a não ser que Deus não quer (LOPES, 1965, p. 17).

Logo, a chuva na obra de Manuel Lopes possui uma força mítica trazendo a bem-aventurança, concretizando o sonho utópico de fartura e redimindo os homens do sofrimento suportado por tanto tempo. É o que se pode depreender do trecho em que, diante da "chuva braba" que cai em Porto Novo, Mané Quim se encoraja e decidido diz para seu padrinho:

> Não é uma pouca de água. Choveu toda a noite. Chuva braba. O Ribeirãozinho deve estar a transbordar até o primeiro pilar, com certeza... É lá o meu lugar agora. (Como se dissesse: 'O destino do soldado é defender o seu posto') (LOPES, 1965, p. 249).

Uma vez que essa luta do povo cabo-verdiano fica explícita no desfecho da obra de Manuel Lopes e sendo este um dos fundadores da revista *Claridade*, os ideais do movimento intelectual de mesmo nome da revista se fazem presentes em *Chuva Braba*.

Ao retratar o dilema cabo-verdiano consistente em partir-ficar, a obra revela o sentimento bipartido do homem ilhéu: permanecer em sua amada terra natal apesar das agruras da estiagem ou partir para outros locais em busca de melhores condições de vida. Esse dilema conduz toda a obra, porém a decisão final da personagem principal Mané Quim demonstra o ideal do próprio Movimento Claridade – "fincar os pés na terra" – de modo a reforçar a importância da manutenção da identidade cabo-verdiana.

REFERÊNCIAS:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Utopia e Dualidade no Contato de Culturas: o Nascimento da Literatura Cabo-verdiana. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). *Contatos e Ressonâncias:*

Literaturas africanas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte, PUC Minas, 2003, 406P. 209-236.

BAPTISTA, Maria Luísa. *Vertentes da insularidade na novelística de Manuel Lopes*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2007.

COIMBRA, José Marcel Lança. A revista Claridade e a ficção regionalista brasileira de 30. In: BOTOSO, Altamir; DOCA, Heloísa Helou (Org.). *Estudos de literatura africana contemporânea*. Bauru: Canal6, 2012.

_____. *Cabo Verde em revista*: análise da primeira fase de Claridade (1936-1937). 2001. 158 p. Tese (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.

FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula ou Cabo Verde uma síntese cultural e étnica.* Lisboa: Plátano, 1973.

_____. (Org. coord. e dir.). *Claridade*: revista de arte e letras. Ed. Facsimilar. 2. ed. Linda-a-Velha: ALAC, 1986.

GOMES, Simone Caputo. Literaturas e culturas africanas. In: *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Universidade de Brasília, n. 30, ano 19, 2010.

LOPES, Manuel. *Chuva Braba*. Lisboa: Ulisseia, 1965.

_____. Tomada de Vista. In: *Claridade*: revista de arte e letras. Ed. Facsimilar. 2. ed. Org. coord. e dir. Manuel Ferreira. Linda-a-Velha: ALAC, 1986.

ISSN:

Literatura juvenil de temática africana no PNBE: análise da obra *A tatuagem – reconto do povo luo*, de Rogério Andrade Barbosa (2012)

RUIZ, Uiara Cristina de Andrade (PROFLETRAS-UNESP – FCL Assis)
FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro (UNESP – FCL Assis)

RESUMO: O autor Rogério Andrade Barbosa, já conhecido no meio editorial por suas produções de temática africana, desenvolve vultoso trabalho ficcional com o ilustrador Maurício Negro na obra *A tatuagem – reconto do povo luo* (2012). A história apresenta como personagem principal, Duany, uma criança que compartilha com as outras garotas de sua idade, o sonho de ter a tatuagem mais bonita do seu povo, a fim de conseguir um bom pretendente para se casar. A personagem principal resgata a identidade da sua etnia e leva o leitor a sensibilizar-se pela riqueza da cultura africana que vai sendo revelada a cada página. Neste texto, objetivamos refletir acerca da importância da leitura de obras de temática africana em sala de aula, bem como, apresentar, a partir dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção, uma análise da obra escrita por Barbosa (2012), visando detectar se ela instaura lacunas e, se assim, assegura comunicabilidade com o leitor, rompendo com seus conceitos prévios, permitindo-lhe ampliação de seus horizontes de expectativa.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura africana; acervos do PNBE; cultura africana; Estética da Recepção; formação do leitor.

RESUMEN: El autor Rogério Andrade Barbosa, ya conocido en la editorial para sus producciones de temática africana, desarrolla trabajos de ficción voluminosos con el ilustrador Maurice Negro em la obra *El tatuagem- los luo volver a contar la gente* (2012). La historia presenta como personaje principal Duany, una niña que comparte com otras chicas de su edad, el sueño de tener la más bella del tatuaje de su pueblo, con el fin de conseguir un buen pretendiente para casarse. El personaje principal rescata la identidad de la etnia luo y conduce al lector a simpatizar por la riqueza de la cultura africana que será revelada a cada página. En este trabajo, nos proponemos reflexionar sobre la importancia de la lectura de obras de temática africana en el aula y el presente, a partir de los supuestos teóricos de la estética de recepción um análisis de la obra escrita por Barbosa (2012), para detectar si establece las deficiencias y, por lo tanto garantizar la comunicabilidad com el lector y rompe con sus conceptos anteriores, que le permite ampliar sus horizontes de expectativa.
PALABRAS-CLAVE:Literatura africana; Colecciones PNBE; Cultura africana; Estética de recepción; formación de lectores.

INTRODUÇÃO

Este texto tem por objetivo apresentar, a partir dos aportes teóricos da Estética da Recepção (ISER, 1999 e 1996; JAUSS, 1994), uma análise da obra *A tatuagem – reconto do povo luo* (2012), com ilustrações de Maurício Negro e texto de Rogério Andrade Barbosa. Para tanto, busca-se detectar, se ela assegura comunicabilidade com os leitores e rompe com seus conceitos prévios, favorecendo a ampliação de seu horizonte de expectativa.

ISSN:

A obra em questão foi indicada para compor o acervo do PNBE de 2013 e ganhou Menção Honrosa de Ilustração em 2012, Prêmio Hiiibrand. Seu enredo, pela temática identitária atrai o jovem também em fase de formação de sua identidade. Justifica-se, ainda, a valoração dessa obra,pois amplia o imaginário de seu leitor, pois o coloca em contato com uma cultura diversa da sua, no caso, a do povo luo.

Essa obra compõe os acervos do PNBE de 2013, destinados aos anos finais do ensino fundamental. Vale lembrar que o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) foi criado em 1997 com o objetivo de democratizar o acesso a obras de literatura brasileiras e estrangeiras, infantis e juvenis,aos alunos das escolas públicas.Esse programa é executado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), em parceria com a Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação, e atende aos ensinos infantil, fundamental (anos iniciais e finais) e, a partir de 2008, também,incluiu o ensino médio, Educação de Jovens e Adultos (EJA) e Educação Especial.

A seleção dessas obras passa por três critérios básicos de qualidade: textual, temática e gráfica. Esse processo movimenta todo o mercado editorial, pois a escolha de um livro de determinada editora circulará em todo território nacional. Por isso, é muito comum que haja uma competição entre elas e, pensando nisso, o MEC passou essa decisão, por meio de edital, a partir de 2005, às universidades públicas, pois assim torna o processo mais democrático e possibilita que mais editoras sejam contempladas. Mas, mesmo com todo esse esforço, é normal que editoras de renome consigam mais títulos escolhidos, devido ao seu grande número de selos editoriais no mercado.

Os acervos são compostos por diversos gêneros literários, tais como: poema; conto, crônica, novela, teatro, texto da tradição popular; romance; memória, diário, biografia, relatos de experiências; livros de imagens e histórias em quadrinhos. Sua distribuição ocorre da seguinte forma: nos anos pares, são contempladas as escolas de ensino infantil, ensino fundamental (anos iniciais) e Educação de Jovens e Adultos (EJA). Nos anos ímpares, são contempladas as instituições de ensino fundamental (anos finais) e ensino médio.No ano de 2013, segundo o FNDE, o MEC disponibilizou 60 títulos por acervo, sendo três acervos destinados ao ensino fundamental e os outros três ao ensino médio. Ademais, sua distribuição depende do total de alunos matriculados em cada unidade de ensino. Por exemplo, no caso dos anos finais do ensino fundamental, alvo dessa pesquisa, as escolas com até 250 alunos

ISSN:

receberam 1 acervo, escolas com até 500 alunos receberam 2 acervos e escolas com mais de 500 alunos, 3 acervos (BRASIL, 2016).

Assim, depois de acurada análise do edital, percebeu-se que nos três acervos de 2013, destinados ao Ensino Fundamental, os quais totalizam 180 livros, apenas seis obras pertenciam à temática africana: sendo duas narrativas oriundas da tradição oral, cujos enredos possuem personagens africanos; outras duas narrativas apresentam enredos cujos personagens são afro-brasileiros; outra apresenta uma história em quadrinhos sobre a origem dos orixás; e a última traz uma biografia do fotógrafo Pierre Verger, admirador da cultura africana e afro-brasileira.As obras são as seguintes: *A tatuagem – reconto do povo luo*, de Rogério Andrade Barbosa (2012); *Kamazu*, de Carla Caruso (2011); *Aqualtune e as histórias da África*, de Ana Cristina Massa (2012); *Três anjos mulatos do Brasil*, de Rui de Oliveira (2011); *Orixás: do Orum ao Ayê*, de Alexandre Miranda Silva (2011); *Fotografando Verger*, de Angela Luhning (2011).

Diante desse quadro, verifica-se que há necessidadede ampliar a quantidade de obras de literatura africana e/ou de temática africana destinadas às escolas, para que um efetivo trabalho de promoção à leitura realmente assegure o convívio do leitor com a diversidade e favoreça a ampliação de seu imaginário, bem como de seu repertório cultural.Também, além da distribuição, é necessário massivo investimento em políticas públicas para a formação de mediadores de leitura, pois a "[...] formação do jovem como leitor não decorre somente do cumprimento de medidas, leis, constituição de acervos ou distribuição de livros, mas de ações conjuntas em âmbito escolar..." entre professores, coordenadores e responsáveis pela biblioteca ou sala de leitura escolar. (FERREIRA, 2016, p.73).

A obra *A tatuagem – reconto do povo luo* (2012), escrita por Rogério Andrade Barbosa e ilustrada por Maurício Negro, como seu subtítulo indica, reconta uma história resgatada da rica e variada literatura oral africana, cuja protagonista de 15 anos, Duany, apesar de ser preguiçosa, compartilha com as outras garotas de sua idade o sonho de ter a tatuagem mais bonita do seu povo, a fim de conseguir um bom pretendente para se casar. A personagem principal, em busca de individuação, resgata costumes, valores e cultura de sua etnia luo, levando o leitor a sensibilizar-se com seus conflitos e a deliciar-se com a sua superação, por meio da constituição de sua subjetividade.

Barbosa, conforme dados biográficos dispostos no final da obra (2012), já recebeu diversos prêmios, entre eles,várias vezes, o Altamente Recomendável para crianças e jovens

ISSN:

(FNLIJ). Além disso, a presente obra compõe o acervodo PNBE de 2013 (PORTAL MEC, 2016). Negro foi selecionado no CJ Picture Book Festival (Coreia, 2009), recebeu o NOMA EncouragementPrize (Japão, 2008) e menção especial White Ravens (Alemanha, 2000) e a Menção Honrosa de Ilustração 2012/Prêmio Hiiibrand, segundo dados do livro (2012).

Constrói-se, neste texto, a hipótese de que a leitura da obra *A tatuagem – reconto do povo luo* (2012) favorece ao jovem tanto contato com um universo diverso do seu, ampliando seu horizonte de expectativa e seu imaginário, quanto eleva sua autoestima, pois se reconhece como herdeiro desse legado cultural. Desse modo, a obra, na leitura, pode exercer função social. Para Jauss (1994, p. 50), essa função da leitura "[...] somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento de mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social."

A literatura propicia um horizonte de expectativas que, além de conservar as experiências vividas, antecipa também possibilidades não concretizadas. Contudo, o alargamento do horizonte de expectativas do leitor só ocorre, por meio da frustração, ou seja, da revisão de seus conceitos prévios. Segundo Jauss (1994, p. 52), essa revisão é fundamental tanto para o avanço da ciência, quanto o da experiência de vida, pois possibilita ao leitor expandir novos caminhos para a experiência futura.

Assim, parte-se, neste texto, do pressuposto de que o contato com textos literários, como o de Barbosa (2012), amplia os horizontes de expectativas dos jovens leitores, além de ativar nestes sujeitos o que Candido (1995, p. 249) entende por humanização: "[...] 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 percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor."

Justamente, almeja-se, neste artigo, refletir se essa humanização pode ser atingida, ao se abordar a temática da cultura africana, por meio da leitura de uma obra literária.Embora exista a Lei 10.639/03, a qual versa sobre a obrigatoriedade do ensino dessa cultura, bem como da história e cultura afro-brasileira em todas as escolas, públicas e particulares, do Ensino Fundamental até o Ensino Médio, sabe-se que sua mediação pouco é realizada em sala de aula. Essa Lei foi decretada pelo Congresso Nacional e sancionada pelo, então, Presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva, em nove de janeiro de 2003. A 10.639/03 alterou a

ISSN:

Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, acrescentando os artigos 26-A, 79-A e 79-B, com o objetivo de incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-brasileira", bem como fornecer outras providências. Esses artigos tratam, respectivamente, da obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira, como se pode notar a seguir:

> Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.
>
> §1º, O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.
>
> § 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação artística e de Literatura e História Brasileiras.
>
> Art. 79-A (VETADO)
>
> Art. 79-B. O calendário incluirá o dia 20 de novembro como Dia Nacional da Consciência Negra.

Justifica-se a eleição do livro de Barbosa, pois este trata da cultura africana proveniente da oralidade, seguida de ilustrações belíssimas e artísticas que revelam a cultura do povo luo associada à luta por individuação. Como seu título afirma, as tatuagens representam essa etnia, pois a elas agregam-se crenças e costumes.

NOS ANÉIS DA SERPENTE

O enredo de *A tatuagem – reconto do povo luo* (2012) retrata a jornada de uma heroína que, por meio de provações, constrói sua identidade luo, ao mesmo tempo que se modifica em sua subjetividade.Essa jovem de 15 anos, em idade de se casar, conforme os costumes de sua aldeia, por dormir demais, desencontra-se de suas amigas que se dirigem a um renomado tatuador. As moças buscam ampliar as tatuagens de seu corpo, a fim de assegurar um ótimo casamento. Essas tatuagens, feitas a partir de elaborados desenhos, produzidos por meio de

ISSN:

perfurações com um pontiagudo espinho, são sinônimo de beleza e superação da dor. Justifica-se, assim, o título do livro. No enredo, o narrador em terceira pessoa afirma que "Quanto mais tatuagens tivesse uma garota, maior a admiração que despertava e maior o número de pretendentes." (BARBOSA, 2012, p. 8).

Como conflito, Duany é vítima de uma mítica e temível píton, a qual direciona ao seu covil as folhas deixadas pelas amigas da jovem para marcarem o caminho para o tatuador. Esse píton conhece o desejo das jovens, em especial, o de Duany, que "[...] sonhava em ter um dia o corpo completamente coberto de cicatrizes, como as mulheres mais velhas da aldeia, decoradas dos pés à cabeça com os mais variados tipos de desenhos." (2012, p. 8). Assim, fingindo que é um animal, onde os juogis – "[...] espíritos dos mortos" (2012, p.15) – habitam, a monstruosa serpente promete-lhe a tatuagem mais linda que alguém já teve, mas com a condição de não ter seu segredo revelado, caso contrário a mataria. Para tanto, após seduzir a jovem a trabalhar para ela na moagem de milho, a píton a enlaça durante um longo tempo, "[...] deixando tatuadas, na epiderme negra da jovem, as marcas brilhantes e coloridas de suas escamas." (2012, p.17).

Durante sua provação, a jovem percebe como o trabalho manual é extenuante e, apavorada pelo medo de ser devorada pela serpente, promete mudar suas atitudes, caso sobreviva: "[...] deixarei de ser preguiçosa e ajudarei minha mãe e minha irmã todos os dias." (BARBOSA, 2012, p.16). Embora em seu retorno para a aldeia, a protagonista traga seu corpo todo gravado por belíssimas tatuagens, sente-se triste, desapontada e com vontade de tirar as marcas que a pavorosa píton lhe deixara, pois percebe que se tornara escrava da serpente. Esta, aliás, fica satisfeita, pois sabe que, "[...] a partir daquele momento, a moça lhe pertencia e voltaria ao seu refúgio quantas vezes a chamasse." (BARBOSA, 2012, p.17). Assim, atendendo a promessa, a moça esconde de todos a origem de suas tatuagens e, apesar de ser desejada pelos jovens da aldeia, não pode se casar, pois eles exigem essa revelação.

A atmosfera de tensão na obra é ampliada pelo trabalho de Maurício Negro (2012) nas ilustrações coloridas em cores quentes e dramáticas, em especial em tons de vermelho, laranja, vinho, ocre, mostarda, amarelo, marrom e verde, que evocam os anéis do corpo da píton. Mesmo nas páginas em que o animal não é representado (p. 9) – inclusive nas folhas de guarda, por exemplo –, seu plano de fundo traz essas cores que, dispostas em camadas de tinta espatulada, repletas de textura, ora evocam o corpo da serpente, ora suas escamas. As ilustrações de Negrão, desprovidas de traços, pois figurativizadas somente por meio da cor,

ISSN:

são repletas de texturas, que evocam,alémda píton, a cultura luo, dialogando com o texto verbal, bem como suscitando interação com o leitor, pois exigem que as interprete durante a leitura.Assim, por si só constituem um legado cultural.

A apresentação das ilustrações, ora na página da direita (2012, p.11), ora na da esquerda (p.14), adentrando a direita, ora em folha dupla (p. 20-21), desautomatiza o olhar do leitor habituado com ilustrações dispostas em lugares fixos nas páginas, apenas, com a função de apoio para o texto verbal. Desse modo, por romperem com seus conceitos prévios e ampliaram suas concepções sobre representação imagética, atingem sua função social (JAUSS, 1994).

Essas ilustrações, porcapturarem ora expressões faciais que manifestam emoções (p. 6), ora personagens em movimento (p. 9), definem-se como expressivas e narrativas, ativando a estrutura de apelo do texto (ISER, 1999) e, por isso, sendo cativante para o leitor. Assim, capturam na cena tanto os sentimentos das personagens, quanto suas performances dispostas, por sua vez, em cenários que remetem ao continente africano, em especial, à cultura do povo luo. Desse modo, ampliam a imaginação do leitor, enquanto saciam sua curiosidade, levando-o a percorrer cada detalhe em busca da compreensão de uma cultura diversa da sua. Os cenários, na obra, ampliam o imaginário do jovem leitor, pela representação da savana africana, da vegetação típica da região onde o povo luo vive, em torno do Lago Vitória, entre o Quênia, Tanzânia e Uganda, conforme seu texto de abertura (BARBOSA, 2012, p. 4-5).

Na capa, nota-se, à remissão a esse povo e à sua cultura, pela representação de uma faixa que remete ao corpo de uma píton, no qual aparecem, em meio aos padrões das escamas, guerreiros armados com lanças e escudos. O título acima dessa faixa produz uma lacuna que deve ser preenchida pelo leitor, por meio da inferência de que ela é a tatuagem da qual trata o livro. Após a leitura, os losangos verdes presentes nessa imagempodem, enfim, levar o leitor a entendê-los como representativosdas plantações ou pastagens, principal modo de vida do povoluo. Todos esses indícios intertextuais vão dialogando com a memória discursiva do leitor, que vai completando os vazios impostos pela obra (ISER, 1999 e 1996), levando-o a construir hipóteses sobre o seu significado.

A ilustração da capa prossegue pela quarta capa que, por sua vez, com fins de sedução do jovem leitor, anuncia uma misteriosa e fantástica história, cuja heroína apresenta dilemas muito próximos dos que existem na "[...] nossa realidade" (QUARTA CAPA, 2012). Percebe-

ISSN:

se, assim, um narrador cuja relação com o relato é de ordem afetiva, pois inclui-se na identificação, ao lado do leitor, com os dramas da protagonista.

O título "A tatuagem", escrito em branco e em caixa alta, destaca-se do fundo vermelho, poisestá disposto de forma tipográfica para indicar que se trata de uma tatuagem, acompanhado do nome em laranja do autor e em preto do ilustrador, para destacá-los do título. Esses elementos se encadeiam, a fim de revelar que, a cada página, a cultura do povo luoserá representada.

Pelo exposto, pode-se notar que a obra (2012) possui belíssimo projeto gráfico-editorial, o qual leva o leitor a interagir durante a leitura, a fim de preencher as lacunas deixadas pelo texto verbal e imagético. Seu título, capa e contracapa apresentam coerência em torno da temática da cultura africana. Aliás, o título, por apresentar logo, abaixo, a ilustração de uma faixa com símbolos da etnia luo, reforça essa ideia. Ele também instiga o leitor a descobrir a riqueza dessa cultura e, em especial, do povo dessa etnia, popularmente conhecido como dos lagos e dos rios, justamente por circundá-los. Ainda possibilita ao leitor se reconhecer e desautomatizar seu olhar em relação aos dilemas vividos pela personagem.

As ilustrações, em seu diálogo com o texto verbal, avançam sua significação e requerem interação com o leitor. Um exemplo dessa interação aparece na cena em que Duany, triste por ter feito a tatuagem, não demonstra ânimo para participar das noites de oigocom suas amigas solteiras – que iam "[...] em romaria, sob a luz da lua, até a cabana dos jovens que estão cortejando, para entretê-los com canções de amor." (BARBOSA, 2012, p. 23). Embora não esteja no plano verbal, o leitor depara-se com a ilustração da protagonista afastada da aldeia, contemplando um rio, agachada à sua margem e de cabeça baixa (*idem*, p. 22). Nota-se que, na ilustração, Duany aparece em segundo plano, pois em primeiro avulta uma imagem que remete ao corpo de uma píton, conotando que esta, mesmo ausente do espaço retratado, subjuga emocionalmente a primeira.

Na cena seguinte, informa-se que a moça deprimida só "[...] pensava na morte e no matraquear sinistro dos chocalhos que os tocadores de nyatiti trazem amarrados em volta das canelas." (BARBOSA, 2012, p. 25). Esses músicos utilizam-se de instrumentos de corda nos funerais para entoar canções de lamento. Na ilustração dessa cena, nota-se a imagem dos jovens músicos com seus instrumentos ao colo, em segundo plano, pois em primeiro, há a imagem, ao lado esquerdo, de parte de uma perna, cujo pé tem em seu dedão uma argola fixada a uma tira, por sua vez, presa a alguns chocalhos amarrados na canela.

ISSN:

Nota-se, então, que a ilustração elucida para o leitor a forma como os tocadores acionam o som do chocalho. O significado dessa imagem pode passar despercebido, se o leitor não estiver atento à menção ao instrumento que aparece no texto verbal. Além disso, a referência a essa canção fúnebre se refere ao estado de profunda tristeza da protagonista, que apenas pensava na morte, isto é, no grande momento em que a píton cumpriria sua promessa. Essa inferência deve ser realizada pelo leitor através da relação entre as pistas deixadas pelo texto e amplificadas pela imagem.

O sofrimento da protagonista é acentuado pelo chamar da Píton todas as noites, avisando-a de que logo chegará o dia de se reencontrarem. Enfim, em uma madrugada a serpente dá o seu ultimato: "– Duany, Duany... ordeno que venha me visitar amanhã." (BARBOSA, 2012, p. 26). A jovem demora para conciliar novamente o sono e, como nos contos de fadas, um auxiliar mágico aparece em seu auxílio: ela sonha com o falecido avô e recebe instruções do espírito desse ancestral. Surge, então, uma lacuna no texto, pois não se sabe o que ele disse à neta. Apenas, o leitor acompanha as solicitações dela aos guerreiros para que construam uma cabana bem forte em torno dela, que não tenha porta alguma.

Pode-se observar, na ilustração dessa cena que, embora não haja menção às táticas de guerra no plano verbal, os guerreiros da tribo, armados com lanças e escudos, organizam-se, em grupo, em uma disposição triangular para proteger a protagonista da imensa píton. A ilustração dessa cena dialoga com a imagem da capa do livro, composta também por guerreiros na mesma disposição bélica. Assim, o plano imagético atua tanto no preenchimento de lacunas de outras ilustrações, como as da capa do livro, quanto amplia as significações do texto verbal de forma colaborativa, ampliando o seu significado.

Protegida na cabana circular, a moça, por meio de um canto, revela a todos a origem de suas tatuagens, o que deixa a píton enfurecida. A serpente ataca, então a aldeia, aumentando de tamanho à medida que se aproxima de sua vítima. Os jovens assustam-se e batem em retirada. Somente o mais destemido permanece: o grande guerreiro Rumbe. Mesmo ele percebe que a lança não surtiria efeito contra o monstro gigantesco, assim, parte em busca de um machado. Enquanto isto, a píton enrola-se na cabana e, aos poucos, vai comprimindo-a. Em seu retorno, Rumbe, aos poucos, vai fragmentando a píton, até decepar-lhe a cabeça. Ele liberta Duany e ambos se casam. Pode-se observar a simbologia da serpente que circunda a vítima, para extrair-lhe a essência da vida. Também o povo luo circunda lagos e rios com fins de subsistência. Como nos contos de fadas, o jovem guerreiro só pôde obter a mão da jovem

ISSN:

desejada após provar seu valor e sua persistência. Por sua vez, a saída da jovem de dentro de uma cabana circular, evoca a simbologia do círculo. Como arquétipo, o círculo se inscreve no quadro geral dos símbolos de emanação-retorno que exprimem a evolução da pessoa ou de um universo (CHEVALIER; GHERBRANT, 1999, p.783-788). Na obra, o retorno da heroína para seu povo está representado na superação do medo, na libertação de um segredo que escravizava, pelo medo, a jovem à píton. A luta dessa heroína representa a dominação de um saber; o de que pode receber ajuda em sua jornada para a maturidade. A eliminação da píton, por sua vez, representa a superação de toda forma de opressão não só à protagonista, como ao grupo a que ela pertence. Duany, ao perceber-se livre de seus temores, pode enfim iniciar uma nova vida e constituir sua própria família.

Pode-se deduzir que o livro é emancipatório para o jovem leitor, pois leva-o a refletir sobre a questão identitária e como esta se constitui a partir dos valores, costumes e história fornecidos pelo grupo social a que se pertence. Além disso, pelo enredo, ele pode perceber que a subjetividade, embora também sofra com influência da comunidade em que se vive, constituiu-se também pelo livre arbítrio e decisões individuais de um sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto, pode-se notar que a obra de Rogério Andrade Barbosa (2012), tanto pela temática da individuação, quanto pela composição textual e imagética, agrada ao jovem leitor. Sua abordagem dessa temática em torno de dilemas sociais, deflagrados pela ausência de maturidade de sua heroína e ingenuidade, promove a reflexão nesse leitor e gera identificação com essa protagonista. Como afirma Eliane Debus, a literatura favorece a

> [...] identificação com narrativas próximas de sua realidade e com personagens que vivem problemáticas semelhantes às suas leva o leitor a re-elaborar e refletir sobre o papel social e contribui para a afirmação de uma identidade étnica. Esse outro que se anuncia nas linhas e entrelinhas do texto literário, tecido em papel e tinta, entra em diálogo com o eu (leitor) de carne e osso numa troca singular entre o narrado e o vivido. (DEBUS, 2007, p.1-2).

Desse modo, por meio desse outro que vive a história, o leitor é levado a conhecer outro mundo, outra cultura que, justamente, por ser diversa da sua, o enriquece, além de ampliar seu imaginário, rompe com seus conceitos prévios sobre histórias orais e, assim,

amplia seu horizonte de expectativa, pois permite-lhe reconhecer o significativo legado cultural que provém da literatura de temática africana.

A leitura da obra justifica-se, pois seu relato estabelece comunicabilidade com seu leitor, ao solicitar-lhe sua produtividade no preenchimento de vazios tanto pela leitura do texto verbal, quanto do imagético. Ao fazê-lo, o leitor sente prazer, pois percebe-se considerado no relato.

Obras como a de Barbosa (2012) promovem o respeito à diversidade cultural e favorecem à percepção de igualdade étnica, cumprindo, assim, um papel humanizador na formação de leitores críticos. Além disso, elevam a autoestima dos afrodescendentes que se reconhecem como legatários de um patrimônio literário, artístico e cultural.

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Rogério Andrade. *A tatuagem – reconto do povo Luo*. São Paulo: Gaivota, 2012.

BRASIL. FUNDO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO. Programa Nacional Biblioteca da Escola. [S.I]: FNDE, 2013. Disponível em:<http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola>. Acesso em 10 dez. 2016.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melin, Lucia Melin. 5. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p.783-788.

DEBUS, Eliane. *A literatura infantil contemporânea e a temática étnico-racial: mapeando a produção*. Anais do 16º Congresso de Leitura do Brasil. Seminário de Literatura Infantil e Juvenil 2007. Disponível em:<http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem08pdf/sm08ss12_06.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2016.

FERREIRA, Eliane Ap. Galvão. Direito e literatura em diálogo: uma reflexão acerca de direitos humanos. In: VALENTE, Thiago Alves; FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro (orgs.). *Juventude, Educação e Sociedade*: ação social, extensão universitária. Campinas, SP:Mercado de Letras, 2016, p. 49-78.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, vols.1 e 2.

JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à Teoria Literária. São Paulo: Ática, 1994.

LEI 10.639/03. (2016). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em: 10 dez. 2016.

MATSUDA, Alice Atsuko; FERREIRA, Eliane Ap. Galvão. A cultura afro-brasileira na sala de aula: uma proposta de trabalho pedagógico com obras que dialogam com o livro Três Anjos Mulatos do Brasil, de Rui de Oliveira. Impossibilia. *Revista Internacional de Estudios Literarios*: Dimensiones de la literatura infantil y juvenil. Asociacion Cultural Imposibilia: Granada/España, nº08, octubre 2014, p.179-193. Disponível em:<http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/106>. Acesso em: 10 out. 2016.

PORTAL MEC. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=13992-pnbe-2013-seb-pdf&category_slug=setembro-2013-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 29 dez. 2016.

PAIVA, Aparecida. Políticas públicas de leitura: pesquisas em rede. In: PAIVA, Aparecida (Org.). *Literatura fora da caixa*: o PNBE na escola: distribuição, circulação e leitura. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

XIII SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS
"Literatura Comparada e Estudos Culturais: Intersecções"
II Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade
II Simpósio Memória e Representação Literária
FCL-Assis/UNESP - 18 a 20 de outubro de 2016
ISSN:

A desintegração do sujeito feminino em *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath

BERTACINI, Vanessa (FCL-Ar – UNESP)

RESUMO: O trabalho "A desintegração do sujeito feminino em *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath" propõe o estudo do romance com o objetivo de analisar como se representa, nele, a condição do sujeito pós-moderno, levando-se em conta de que se trata de um sujeito feminino, e verificar a possível presença de um subtexto feminista na obra. Para tanto, debruçamo-nos sobre o romance e a fortuna crítica da autora, bem como sobre o estudo de textos teóricos sobre o feminismo e pós-modernismo. As principais obras consultadas em relação a cada tópico são estudos sobre a vida e a obra de Plath, como *Os diários de Sylvia Plath*: 1950 - 1962 (2000), de Karen Kukil, e *Ísis americana*: a vida e a arte de Sylvia Plath (2013), de Carl Rollyson, e *No Man's Land* (1988, 1989, 1994) e *Shakespeare's Sisters* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar. Além disso, recorremos a estudos sobre o feminismo, como *Um teto todo seu* (1929), de Virginia Woolf, *The Madwoman in the Attic* (1979), de Gilbert e Gubar, e *Mística feminina* (1963), de Betty Friedan, e sobre o pós-modernismo e o sujeito pós-moderno, como *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), de Stuart Hall. Assim, procuramos traçar um percurso que nos levasse de uma primeira leitura superficial do romance a suas camadas mais profundas, que tratam das questões do sujeito na pós-modernidade e da condição histórica do sujeito feminino.
PALAVRAS-CHAVE: Sylvia Plath; sujeito; pós-modernidade; feminismo; subtexto.

ABSTRACT: The paper "The disintegration of the feminine individual in *The Bell Jar*, by Sylvia Plath" proposes the study of the novel with the aim of analysing how it represents the condition of the post-modern individual, taking into consideration the fact that it is a feminine individual, and verifying the possible presence of a feminist subtext in Plath's work. In order to accomplish that, we worked with the novel and the author's critical resources, and also with the study of theoretical texts concerning the feminism and the post-modernism. The main works consulted for each topic are the studies about Sylvia Plath's life and works, such as *The Unabridged Journals of Sylvia Plath* (2000), by Karen Kukil, and *American Isis:* The Life and Art of Sylvia Plath (2013), by Carl Rollyson, and *No Man's Land* (1988, 1989, 1994) and *Shakespeare's Sisters* (1979), by Sandra Gilbert e Susan Gubar. In addition, we resorted to studies about the feminism, such as *A Room os One's Own* (1929), by Virginia Woolf, *The Madwoman in the* Attic (1979), by Gilbert and Gubar, and *The Feminine Mistique* (1963), by Betty Friedan, and about the post-modernism and the post-modern individual, such as *Questions of Cultural Identity* (1992), by Stuart Hall. Therefore, we aimed to trace a path that led us from a superficial first reading of the novel to its deepest layers, which deal with questions concerning the individual in the post-modernity and the historical condition of the feminine individual.
KEYWORDS: Sylvia Plath; individual; post-modernity; feminism; subtext.

ISSN:

A AUTORA: SYLVIA PLATH

Sylvia Plath (Massachusetts, EUA, 1932 – Londres, Inglaterra, 1963) foi uma escritora norte-americana. Grandemente conhecida por sua produção poética, pois publicou livros de poesia famosos como *The Colossus and Other Poems* (1960) e *Ariel* (1965), Plath também escreveu contos, diários, crônicas e correspondência, além de ter publicado desenhos e literatura infantil. É conhecida também pelo seu casamento com o também poeta Ted Hughes, com quem manteve um relacionamento conturbado, e pelas motivações de sua morte precoce, o suicídio bem sucedido em 1963. Em 1961, começou a escrever seu único romance, *A redoma de vidro* (no original, *The Bell Jar*), que publicou em 1963, poucas semanas antes de sua morte, sob a assinatura do pseudônimo "Victoria Lucas". O romance é considerado pela crítica como uma autobiografia ficcional, uma vez que aspectos da vida de Plath são utilizados como matéria para sua ficção.

O ROMANCE: *A REDOMA DE VIDRO*

A redoma de vidro narra a história da personagem Esther Greenwood e os acontecimentos trágicos que perpassam sua vida. A partir da narração em primeira pessoa, conhecemos uma jovem dos Estados Unidos dos anos 1950 que, em meio a um mundo de vaidades, vê sua personalidade resoluta e prudente se desintegrar diante de seus olhos. O romance pode ser dividido em três fases, de acordo com o lugar em que a personagem se encontra e com o seu estado psíquico: sua estadia em Nova Iorque, seu retorno para casa e o período passado em hospitais psiquiátricos.

Esther é uma jovem de dezenove anos que, no início do romance, se encontra em Nova Iorque, fazendo um estágio de um mês em uma editora de revista de moda. Como consequência de uma vida de estudos e notas altas, ela recebe uma bolsa de estudos e passa a conhecer um mundo muito diverso de tudo o que conhecia até então, cheio de possibilidades – positivas e negativas. É a partir do momento em que a protagonista entra em contato com essa nova realidade que podemos perceber que ela começa a passar por um processo de desencanto – cujos indícios, de acordo com os momentos passados narrados posteriormente, já apontam em um passado não tão distante: tudo o que ela preza e todas as certezas que têm até o

ISSN:

momento começam a se desestabilizar, e ela começa a percorrer um caminho de autodestruição, que nós viremos a saber que é o início de uma depressão.

Na segunda fase, Esther volta para a sua casa na Nova Inglaterra, onde vive com a mãe, e é lá que sua derrocada se aprofunda de fato. Com a retomada da vivência com uma figura materna autoritária e castradora, ela começa a sofrer uma perda de sensibilidade em relação ao mundo exterior, e uma indiferença se instaura nela em relação a tudo que a rodeia. Como, para ela, existe algo de errado no meio social e no campo psíquico com o qual ela não consegue lidar, ela resolve recorrer a um gesto de deslocamento em relação a esse mundo sem sentido, tentando, por diversas vezes, cometer suicídio. Depois de várias tentativas frustradas de tirar a própria vida e de uma sessão traumática de eletrochoque, Esther se vê internada em uma série de hospitais, em que é submetida a tratamentos psiquiátricos considerados indispensáveis ao tratamento de sua condição.

A terceira fase é constituída pela narrativa de Esther sobre os hospitais psiquiátricos pelos quais ela passa na tentativa de se curar de seu quadro depressivo, que, na realidade, muitas vezes, é visto pelas outras pessoas – estando sua mãe entre elas – como uma manifestação da loucura. A crescente fragmentação, levada às consequências de uma desintegração de seu eu como sujeito, é, na realidade, constituída de episódios depressivos em que a personagem se instala e dos quais não tem forças para sair sozinha. Nesta terceira parte, a protagonista passa por um processo de reconstrução de sua visão de seu mundo interior e do mundo exterior, e isso culmina no que ela chama de "cura" no início do romance.

OBJETIVOS E METODOLOGIA

O presente trabalho propõe o estudo do romance com o objetivo de analisar como se representa, nele, a condição do sujeito típico da pós-modernidade, levando-se em conta de que se trata de um sujeito feminino; assim, por meio do estudo do sujeito pós-moderno feminino, buscamos verificar a possível presença de um subtexto feminista na obra. Para tanto, recorremos ao estudo da vida de Plath, possibilitado pela leitura de obras como *Os diários de Sylvia Plath*: 1950 - 1962 (2000), de Karen Kukil, e *Ísis americana*: a vida e a arte de Sylvia Plath (2013), de Carl Rollyson, e também de sua obra, como presente nos ensaios *No Man's Land* (1988, 1989, 1994) e *Shakespeare's Sisters* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar. Além disso, empreendemos estudos sobre o feminismo, utilizando obras como *Um teto todo*

ISSN:

seu (1929), de Virginia Woolf, *The Madwoman in the Attic* (1979), de Gilbert e Gubar, e *Mística feminina* (1963), de Betty Friedan, e sobre o pós-modernismo e o sujeito pós-moderno, utilizando o ensaio *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), de Stuart Hall.

O SUBTEXTO FEMINISTA

Em seu ensaio *The Madwoman in the Attic* (1979), as autoras Sandra Gilbert e Susan Gubar traçam um panorama da literatura escrita por mulheres no século XIX e, a partir de ideias sobre a mulher em seu lugar social, mas também sobre o seu papel como escritora e personagem, as autoras apresentam a exposição e a explicação de conceitos como a ideia da "angústia da autoria" e as concepções de "mulher anjo" e "mulher monstro", para então chegarem ao conceito do *palimpsesto*, isto é, o "subtexto" literário, que consiste em um texto provido de camadas de significação mais profundas do que aparenta sua superfície.

Segundo as autoras, esse era o instrumento por meio do qual as escritoras do século XVIII e XIX elaboravam, em seus trabalhos, as tramas narrativas, tensões complexas sob narrativas aparentemente superficiais, o que distanciava a sua literatura daquela chamada "de distração", historicamente relacionada à produção artística e literária de mulheres. Mais do que isso, o subtexto é uma estratégia narrativa de resistência política ao cânone literário patriarcal e, também, de resistência ao próprio patriarcado no que concerne à representação literária do feminino e à condição sócio-histórica, política, econômica e cultural à qual a mulher foi – e ainda é – submetida.

O SUJEITO PÓS-MODERNO

Stuart Hall, em seu ensaio *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), define o que ele chama de sujeito "pós-moderno" ou "contemporâneo" a partir das palavras do crítico cultural Kobena Mercer: 'a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza'" (MERCER apud HALL, 2006, p. 9). Para ele, existe um duplo deslocamento, decorrente do esfacelamento das paisagens culturais fixas, em que o sujeito

ISSN:

sofre um decentramento do seu lugar no mundo social e cultural, e da fragmentação das identidades pessoais, em que há a perda de um "sentido de si" estável.

Segundo Hall, esse deslocamento do sujeito levaria a uma crise de identidade. Assim, podemos refletir e concluir que Esther é, de fato, um sujeito pós-moderno por seu momento histórico e, também, porque ela passa por uma crise em que todos os seus valores e suas certezas são postas em dúvida. Um exemplo disso é o episódio em que, ao ser questionada sobre o que gostaria de fazer no futuro, a protagonista entra em crise, pois a certeza de sua vontade anterior de se tornar uma escritora fora esfacelada, principalmente, após sua experiência em Nova Iorque:

> – Claro que você ainda tem outro ano na universidade – continuou Jota Cê, agora um pouco mais calma. – O que você planeja fazer depois de se formar?
> O que eu sempre achei que planejava fazer era conseguir uma boa bolsa de estudos [...]. Depois eu imaginava que seria professora universitária e escreveria livros [...], ou escreveria livros de poemas e seria algum tipo de editora.
> – Na verdade não sei – eu disse. Senti um choque profundo ao me ouvir dizer aquilo, porque soube, no instante em que falei, que era verdade. (PLATH, 2014, p. 39-40)

> Quando me perguntaram o que eu queria ser, eu disse que não sabia.
> – Ah, claro que você sabe – disse o fotógrafo.
> – Ela quer ser tudo – disse Jota Cê, espirituosa. (PLATH, 2014, p. 115)

O SUJEITO FEMININO

Esther é, antes de tudo, uma mulher. A desintegração como sujeito ontológico que ela sofre no decorrer do romance está aliada à uma segunda condição, tão importante quanto a primeira, que é a sua condição como sujeito gendrado. Começamos a perceber, então, que a questão é mais complexa por se tratar de um sujeito feminino. Esther, a moça "certinha", casta e submissa, boa estudante e de futuro traçado, é uma perfeita seguidora das regras impostas pela moral vigente, isto é, as regras da ideologia patriarcal. Ao se deparar com o mundo de possibilidades que se estende à sua frente com sua imersão na realidade de Nova Iorque, Esther entra em um movimento de decadência, que, indo além da crise enfrentada pelo

ISSN:

sujeito pós-moderno – que passa a se perguntar "Quem sou eu?" –, é também a crise enfrentada pela mulher da década de 1950, que se faz recorrentemente a mesma pergunta.

Betty Friedan, em seu livro *Mística feminina* (1963), descreve o que ela chama de "problema sem nome", vivenciado pela mulher americana dos meados do século XX. Segundo ela, o problema era "[...] uma insatisfação, uma estranha agitação" (FRIEDAN, 1971, p. 17) da qual a mulher começou a padecer, e que constitui, provavelmente, um dos aspectos da crise de identidade da qual sofre Esther. Neste momento histórico, a mulher já não tinha mais certeza de seu papel e seu lugar na sociedade, pois o problema que não tem nome advinha da percepção, consciente ou inconsciente, de um descompasso entre a ideia que o outro tinha dela e de sua dificuldade para se adequar a essa ideia.

No caso de Esther, sendo ela, como é, o modelo perfeito de mulher desejado e exigido pelo patriarcado, o choque sofrido diante do mundo novo encontrado em Nova Iorque lhe traz, justamente, essa dificuldade em se adequar à ideia do outro sobre si, isto é, ao se deparar com novas possibilidades, que reforçam ideias que já ela vinha desenvolvendo anteriormente, a protagonista coloca em dúvida todas as concepções calcadas em sua identidade pela vivência sob uma ideologia patriarcal dominante, e a única resposta possível para isso é, exatamente, a crise. Essa crise diante de escolhas possíveis, mas difíceis de serem feitas, é mostrada com clareza, novamente, no episódio da metáfora da figueira, em que a personagem expõe a sua dificuldade de escolha e adequação:

> Eu via minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto.
> Da ponta de cada galho, como um enorme figo púrpura, um futuro maravilhoso acenava e cintilava. Um desses figos era um lar feliz com marido e filhos, outro era uma poeta famosa, outro, uma professora brilhante, outro era Ê Gê, a fantástica editora, outro era feito de viagens à Europa, África e América do Sul, outro era Constantin e Sócrates e Átila e um monte de amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, outro era uma campeã olímpica de remo, e acima desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar.
> Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés." (PLATH, 2014, p. 88-89)

ISSN:

O SUBTEXTO DE *A REDOMA DE VIDRO*

Em um primeiro momento, Esther se configura como o modelo patriarcal de mulher, que não arriscava sair de seu lugar como a estudante das melhores notas, a recém-adulta virgem e receosa dos assuntos íntimos, a filha prudente e criada em conformidade com a moral incutida na mãe, que representa a autoridade contaminada pelo patriarcado. Em um segundo momento, logo após conhecer a vida e as relações de Nova Iorque, Esther passa a sentir um desejo por sair daquele lugar social a que sempre acreditou pertencer, ou seja, passa a tentar sair da sua posição de filha perfeita do patriarcado. Em um terceiro momento, contudo, por ser mulher e, consequentemente, um sujeito histórica e socialmente silenciado, Esther nunca foi ninguém, então, em sua busca por saber quem é (ou quem quer ser), ela não consegue, simplesmente, se encontrar, assim como não consegue escolher qual figo colher.

Desta forma, passando por uma crise e sem saber ao certo quem é, a protagonista sente que perde o seu lugar no mundo, sente-se tolhida de sua condição de sujeito, torna-se um sujeito desintegrado. É a junção da desintegração de seu sujeito ontológico com o fato de ser mulher que nos permite uma leitura em subtexto, isto é, sob a narração da decadência social e psicológica de uma personagem representante da pós-modernidade, a autora aliou esse deslocamento tipicamente pós-moderno e contemporâneo à condição de se tratar de um sujeito feminino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A redoma de vidro é um romance dividido em vinte capítulos que contêm um número de páginas homogêneo. Neles, retratam-se os momentos da vida de Esther Greenwood, ambientados, majoritariamente, em Nova Iorque, em sua própria casa na Nova Inglaterra e nos hospitais psiquiátricos que ela passa a frequentar. É de acordo com essa divisão tríplice que se torna visível o processo de desintegração do sujeito pelo qual passa a protagonista. O romance, aparentemente realista em sua estrutura, possui, então, começo, meio e fim e possibilita uma leitura fluida. Entretanto, o descentramento e a fragmentação do sujeito, muito claros no desenvolvimento temático do romance, são percebidos, a um olhar mais atento, em outros níveis: nas diversas camadas de significação existentes no palimpsesto da trama criada por Sylvia Plath em seu único romance. É o modo como o subtexto de *A*

ISSN:

redoma de vidro se articula para a geração de sentidos que se pretendeu investigar no desenvolvimento do trabalho aqui proposto.

REFERÊNCIAS:

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *No Man's Land*: The Place of the Woman Writer in the Tweentieth Century – v. 1: The War of the Words. New Haven: Yale University Press, 1988.

_____. *No Man's Land*: The Place of the Woman Writer in the Tweentieth Century – v. 2: Sexchanges. New Haven: Yale University Press, 1989.

_____. *No Man's Land*: The Place of the Woman Writer in the Tweentieth Century – v. 3: Letters from the Front. New Haven: Yale University Press, 1994.

_____. *The Madwoman in the Attic*: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 2000.

_____ (ed.). *Shakespeare's Sisters*: Feminist Essays on Women Poets. Bloomington; London: Indiana University Press, 1979.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KUKIL, Karen (Org.). *Os diários de Sylvia Plath*: 1950 - 1962. Rio de Janeiro: Globo, 2004.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro.* Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

_____. *Ariel*. England: Faber & Faber, 1968.

_____. *The Bell Jar*. New York: Harper & Row, 1971.

_____. *The Colossus and Other Poems*. New York: Knopf, 1962.

ROLLYSON, Carl. *Ísis americana*: a vida e a arte de Sylvia Plath. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

XIII SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS
"Literatura Comparada e Estudos Culturais: Intersecções"
II Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade
II Simpósio Memória e Representação Literária
FCL-Assis/UNESP - 18 a 20 de outubro de 2016
ISSN:

Literatura e formação do pequeno leitor: dialogia entre *O mundo no black power de Tayó*, de Kiusam de Oliveira, e "Rapunzel", de Neil Philip

OLIVEIRA, Vitória Maria Manarin de (FCL UNESP – Assis/SP)
FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro (FCL UNESP – Assis/SP)

RESUMO: Este texto tem por objetivo analisar os textos *O mundo no black power de Tayó*, de Kiusam de Oliveira, e "Rapunzel", de Neil Philip, aproximando-os pela temática, bem como expor sua recepção com crianças em âmbito escolar. Para tanto, pautamos nossas análises na Estética da Recepção. Desse modo, buscamos observar na análise das tramas e na recepção, por meio da contação de histórias, se as obras eleitas, como objeto de estudo, instauram comunicabilidade com seus leitores (ISER, 1999 e 1996), permitindo-lhes rever seus conceitos prévios sobre relações em sociedade e, por consequência, ampliam seus horizontes de expectativa (JAUSS, 1994). Justifica-se a escolha dessas obras, assim como sua aproximação, pelo fato de que ambas tratam da questão identitária, bem como da subjetividade, por meio da construção de seu enredo em torno do cabelo de seus protagonistas. Como fizemos mediação dessas obras, pretendemos expor quais foram as percepções das crianças da terceira série do Ensino Fundamental de uma escola periférica, situada em bairro desprestigiado do município de Assis, durante a recepção. Pela contação, buscamos observar o comportamento das crianças e suas reações diante das performances de cada protagonista, o que acharam das histórias, bem como de cada desfecho. Além disso, solicitamos que dessem depoimentos, verbalizando suas impressões e seus julgamentos sobre o enredo e as personagens, e até mesmo se houve identificação com elas ou não, e por quê. Construímos a hipótese de que textos sobre a questão da individuação podem ser atraentes para crianças, bem como levá-las a refletir sobre o espaço que ocupam no meio social em que vivem.
PALAVRAS-CHAVE: Crianças; cabelo; Kiusam de Oliveira; Neil Philip; método recepcional.

ABSTRACT: This text aims to analyze the texts *The world in Tayó's Black Power* by Kiusam de Oliveira and *Rapunzel* by Neil Philip, bringing them closer to the theme, as well as exposing their reception with children in school. To do so, we guide our analysis in Reception Aesthetics. In this way, we try to observe in the analysis of the plots and in the reception, through storytelling, if the works chosen, as object of study, establish communicability with their readers (ISER, 1999 and 1996), allowing them to review their previous concepts about Relations, and, consequently, broaden their horizons of expectation (JAUSS, 1994). The choice of these works, as well as their approximation, is justified by the fact that both deal with the question of identity as well as subjectivity, by constructing its plot around the hair of its protagonists. As we did mediation of these works, we intend to expose what were the perceptions of the children of the third grade of elementary school of a peripheral school, located in a discredited neighborhood of the municipality of Assis, during the reception. By the count, we looked for to observe the behavior of the children and their reactions to the performances of each protagonist, what they found of the stories, as well as of each outcome. In addition, we ask you to give testimony, verbalizing your impressions and judgments about the plot and the characters, and even whether there was identification with them or not, and

ISSN:

why. We construct the hypothesis that texts on the question of individuation can be appealing to children as well as lead them to reflect on the space they occupy in the social environment in which they live.
KEYWORDS: Children, hair, Kiusam de Oliveira, Neil Philip, receptive method.

INTRODUÇÃO

Este texto tem por objetivo analisar os textos *O mundo no black power de Tayó*, de Kiusam de Oliveira, e "Rapunzel", de Neil Philip, aproximando-os pela temática, bem como expor sua recepção com crianças em âmbito escolar. Para tanto, pautamos nossas análises na Estética da Recepção. Desse modo, buscamos observar na análise das tramas e na recepção, por meio da contação de histórias, se as obras eleitas, como objeto de estudo, instauram comunicabilidade com seus leitores (ISER, 1999 e 1996), permitindo-lhes rever seus conceitos prévios sobre relações em sociedade e, por consequência, ampliam seus horizontes de expectativa (JAUSS, 1994).

Justifica-se a escolha dessas obras, assim como sua aproximação, pelo fato de que ambas tratam da questão identitária, bem como da subjetividade, por meio da construção de seu enredo em torno do cabelo de seus protagonistas. Como fizemos mediação dessas obras, pretendemos expor quais foram as percepções das crianças da terceira série do Ensino Fundamental de uma escola periférica, situada em bairro desprestigiado do município de Assis, durante a recepção.

Pela contação, buscamos observar o comportamento das crianças e suas reações diante das performances de cada protagonista, o que acharam das histórias, bem como de cada desfecho. Além disso, solicitamos que dessem depoimentos, verbalizando suas impressões e seus julgamentos sobre o enredo e as personagens, e até mesmo se houve identificação com elas ou não, e por quê. Construímos a hipótese de que textos sobre a questão da individuação podem ser atraentes para crianças, bem como levá-las a refletir sobre o espaço que ocupam no meio social em que vivem.

Vera Teixeira de Aguiar (2011) classifica a leitura em diferentes níveis, que partem da fase compreensiva até a crítica, considerando para tanto, a série em que o indivíduo se encontra, uma vez que cada período mostra um comportamento distinto. Justamente pelo fato dos textos citados pertenceram ao subsistema de literatura infantil, acreditamos que sua leitura tinha potencialidades para cativar as crianças – público-alvo – da terceira série do Ensino

ISSN:

Fundamental e promover uma reflexão acerca da construção identitária das personagens. Aguiar (2011, p.113) fundamenta nossa escolha, pois da 3ª à 5ª série, conforme a estudiosa, ocorre a fase de leitura interpretativa: "[...] o aluno evolui da simples compreensão imediata à interpretação das ideias do texto, adquirindo fluência no ato de ler... Por meio da fantasia, ele vai compreender melhor a realidade que o cerca e o seu lugar no mundo."

Buscamos, por meio da leitura desses textos, revelar a função humanizadora da literatura, apregoada por Candido (1995), o qual afirma que, ao desempenhar este papel, a obra tira o leitor de sua zona de conforto. Portanto para o autor, a literatura é um bem imprescindível na vida, porque corresponde "[...] as necessidades que não podem deixar de ser satisfeitas sob pena de desorganização pessoal, ou pelo menos de frustração mutiladora." (1995, p. 241). Para Candido (1995), todos temos necessidade de ficção e fantasia diariamente em nossas vidas, o que corrobora para a utilização dos textos eleitos para a recepção.

Tendo em vista a forma superficial, como é transmitido atualmente o conceito de leitura às crianças, em que se subestima seu poder e, consequentemente, sua importância, verifica-se a necessidade de inclusão dos contadores de histórias, que estejam embasados no Método Recepcional, postulado por Bordini e Aguiar (1993), o qual compreende cinco etapas, a serem seguidas:

> 1) Determinação do horizonte de expectativas – momento em que o professor verificará os interesses dos alunos a fim de prever estratégias de ruptura e transformação do mesmo;
> 2) Atendimento do horizonte de expectativas – etapa em que se proporcionarão à classe experiências com textos literários que satisfaçam suas necessidades quanto ao objeto escolhido e às estratégias de ensino;
> 3) Ruptura do horizonte de expectativas – momento em que serão introduzidos textos e atividades de leitura que abalem as certezas e costumes dos alunos, seja em termos de literatura ou de vivência cultural;
> 4) Questionamento do horizonte de expectativas – fase em que serão comparados os dois momentos anteriores, verificando que conhecimentos escolares ou vivências pessoais, em qualquer nível, proporcionaram a eles facilidade de entendimento do texto e/ou abriram-lhes caminhos para atacar os problemas encontrados.
> 5) Ampliação do horizonte de expectativas – última etapa em que os alunos tomarão consciência das alterações e aquisições, obtidas através da experiência com a literatura. Conscientes de suas novas possibilidades de manejo com a literatura, partem para a busca de novos textos, que atendam a suas expectativas ampliadas no tocante a temas e composição mais complexos. (apud MATSUDA; NASCIMENTO, 2015, p.7)

Esse método visa ao estabelecimento do contato do aluno com diferentes tipos de textos pertencentes a gêneros textuais diversos (fábulas, contos, contos de fadas, entre outros),

ISSN:

fugindo da mesmice, o que contribui para a construção de autonomia leitora na criança, a produção da vontade de buscar por novos textos e, indubitavelmente, para sua emancipação.

Para chegar ao efeito final, é necessário ter um conhecimento prévio do interesse do aluno, pois, apenas dessa forma torna-se possível escolher um material correto, ou seja, eficaz, pois se não houver empenho desde a primeira etapa, torna-se exorbitante o risco de promover um afastamento do aluno com a leitura.

Essa exposição literária precisa ser feita desde a infância, para que os alunos, no transcorrer da sua formação, possam adentrar o ambiente mágico que rodeia o ato de ler, apaixonando-se pelo mesmo, pelo fato de constatarem que a experiência é única para cada leitor, embora esse sentimento se torne maior quando o pequeno leitor se depara com um clássico. Segundo Italo Calvino (1994, p. 11), a importância de leitura de um clássico advém das seguintes razões:

> 4. Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.
> 5. Toda primeira leitura de um clássico é na verdade uma releitura.
> 6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.

Portanto, pela apresentação de um romance e de um conto aos alunos da terceira série do Ensino Fundamental, almeja-se analisar a sua recepção durante e ao término da leitura. Busca-se notar se esses textos rompem com seus conceitos prévios e ampliam suas expectativas, levando-os a desejar mais experiências de renovação como essa, ou seja, a buscar mais textos para leitura.

O desenvolvimento deste trabalho ocorreu no âmbito do Projeto de Extensão "Contando Contos e Amarrando Pontos", que tem como missão formar o leitor mirim, por meio da contação de histórias, por sua vez, realizada por discentes dos cursos de Letras e História da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, do Câmpus de Assis, em uma escola municipal situada em região periférica do município de Assis, no Estado de São Paulo.

UM BREVE RELATO SOBRE *O MUNDO NO BLACK POWER DE TAYÓ* E "RAPUNZEL", DE NEIL PHILIP

ISSN:

O livro *Volta ao mundo em 52 histórias*, de Neil Philip (2013), com ilustrações de Nilesh Mistry, teve a primeira edição em 1998. Entre as inúmeras coletâneas compostas por histórias infantis, contos de fadas, o livro de Philip (2013) se sobressai pelo fato de que seus textos aparecem envoltos por informações paralelas que denotam a origem dos relatos, o contexto da época, bem como informações do protagonista e de outros personagens, além disso a coletânea destaca-se pelo fato de que suas ilustrações apropriam-se de desenhos de quadros famosos e fotografias. As histórias aparecem organizadas em grupos intitulados, conforme as temáticas abordadas, e cada conto insere-se em um dos quatro tópicos: "Encantamentos'', "Trapos e Plumas", "Heróis e Heroínas" e "O amor tudo vence". Neste último tópico, situam-se os contos de fadas "Rapunzel" e "Cinderela".

"Rapunzel", de Neil Philip (2013), configura-se como um conto de fadas narrado em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético. O título do conto do conto é o nome de uma bela menina, cujo pai, um lenhador, precisa entregar assim que nasce a uma bruxa, devido a uma promessa. A menina tinha longos cabelos e vivia trancada em uma altíssima torre, distante de todos. A bruxa usava as tranças de Rapunzel como meio de subir até essa torre. Um dia, um príncipe viu o ato da bruxa e decidiu fazer o mesmo, subiu até lá e imediatamente se apaixonou por Rapunzel, que logo engravidou. Ao saber de tudo, a bruxa cortou-lhe os cabelos e a levou para um deserto. O príncipe, ao saber disso, atirou-se da torre e perdeu a visão, até que um dia, depois de tanto andar, reconheceu a voz de sua amada que, ao chorar de emoção, fez com que ele recuperasse a visão, assim: "[...] o príncipe recuperou a visão e no mesmo instante partiu para o palácio, levando Rapunzel e os gêmeos, para nunca mais se separar deles.''(2013, p. 134)

Mesmo sendo considerado um conto de fadas, devido à temática que apresenta, essa versão de Rapunzel caracteriza-se mais pela modernidade, rompe com os padrões canônicos, em que a história se inicia com a fórmula do "Era uma vez", e se encerra com final feliz: Neil Philip (2013) inova e começa sua história, da seguinte forma: "Um lenhador e sua esposa" (2013, p.132); e encerra seu relato com: "[...] para nunca mais se separar deles" (2013, p.134). O que comprova a atualidade de sua versão. Philip (2013) desperta o interesse do público pelo fato de que não se prende a um único tipo de texto, segundo o seu próprio site: "Neil ama palavras, poesias, e narrativas de todas as formas'' (PHILIP, 2016), o que comprova sua variedade.

ISSN:

O livro *O Mundo no Black Power de Tayó,* de Kiusam de Oliveira (2013), ilustrado por Taisa Borges, é mais recente em termos de publicação, sua primeira edição acontece em 2013. Seu relato é narrado em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético não autoritário, que cede voz à personagem. A obra conta a história de uma menina negra, chamada Tayó, com seis anos de idade, que tem sua beleza exaltada juntamente com sua alegria, sendo estas destacadas ao longo de todo o texto. Desde a leitura do título, verifica-se essa exaltação, pelo fato de que se constata que a protagonista é alguém especial, pois possui um cabelo *black power*, no qual está contido o mundo.

A qualidade do livro provém do diálogo que estabelece entre plano verbal e imagético. Suas ilustrações transmitem informações importantes, trata-se de um livro que deve ser apreciado visualmente. Além do plano imagético, é importante verificar as palavras em destaque, isto é, em cores diferentes, que põem em relevo as características de Tayó.

A cultura africana é evidenciada já na capa, pelo fato de utilizar no título o vocábulo *Tayó*. A origem e, consequentemente, o significado dessa palavra, bem como de outras palavras africanas podem ser verificadas ao término do livro em um glossário (2013, p. 40). Neste, encontra-se que o vocábulo *Tayó*, como um "[...] nome próprio africano (iorubano) feminino e masculino que significa "[...] da alegria" (2013, p. 40). Justifica-se, então, a forma como a protagonista é retratada psicologicamente, além disso suas características físicas são sempre enaltecidas, rompendo com preconceitos associados à aparência física: "[...] seu nariz parece mais uma larga PEPITA DE OURO" (2013, p.12). Para a criança leitora que se identifica com a heroína, a leitura da obra pode elevar sua autoestima, sobretudo pelo seu reconhecimento como herdeira de uma rica cultura.

O motivo pelo qual o nome do penteado de Tayó compõe o título do livro se deve ao fato de que, no decorrer da leitura, o narrador revela que o cabelo é a parte do corpo de que a garota mais gosta e o *black power* é seu penteado mais frequente. Justamente, é a partir do cabelo da heroína que a história se desenvolve. Tayó planeja seu penteado com diferentes enfeites, sendo necessário para isso o empenho de sua mãe que se disponibiliza a realizar o desejo da filha. Devido à variedade de enfeites que Tayó escolhe, movida pelo gosto por coisas diferentes, seu cabelo torna-se tão imenso quanto seu pensamento, o que a faz querer projetar o mundo nele.

ISSN:

Embora a protagonista sinta orgulho de sua origem africana, sofre com preconceitos. Estes, por sua vez, não são capazes de imobilizá-la, pois ela se recorda do sofrimento vivenciado por seu povo e recobra sua coragem, bem como eleva sua autoestima.

A escolha deste livro para as crianças deveu-se tanto às potencialidades estéticas, quanto à temática. Sua autora trata com sensibilidade da questão étnico-racial e possui discurso de autoridade, pois, conforme seus dados biográficos dispostos na obra (2013), é ativista do movimento negro *Black Power*. Sua atuação suplanta o plano verbal, pois identifica-se como artista multimídia, tendo entre suas numerosas funções a de ser contadora de histórias há quase trinta anos.

Pode-se afirmar que a obra é emancipatória, pois leva o leitor à reflexão sobre preconceito racial e relações humanas em sociedade, ao mesmo tempo promove uma discussão sobre a construção identitária e a subjetividade, manifesta na elevada autoestima. Para o jornalista e escritor Oswaldo Faustino: "Tayó é uma princesinha que chega em forma de espelho para que outras princesinhas se mirem, se reconheçam e cresçam, cumprindo a única missão que nos foi dada, ao virmos viver neste planeta: a de sermos felizes.'' (2013, p. 41)

Em síntese, na mediação de leituras promovida pela contação de histórias, o livro de Oliveira (2013) permitiu que fossem abordadas questões identitárias e culturais, bem como se discutisse sobre a subjetividade.

RECEPÇÃO E DIALOGISMO

Além de nos basearmos no Método Recepcional, preconizado por Bordini e Aguiar (1993), que exige o confronto de duas obras distintas, para que se cumpra todas as etapas propostas e consequentemente seja possível comparar o antes e o depois da apresentação, optamos por realizar uma análise dialógica. Para tanto, pautamo-nos nas afirmações de Bakthin (apud FIORIN, 2008) sobre a relação entre os discursos que se realiza não apenas entre o discurso atual e os discursos passados, mas visam até mesmo aos discursos futuros, o que gera uma cadeia sem fim, ou seja, uma dialogia.

Para José Luiz Fiorin (2008, p. 166), o dialogismo "[...] não se confunde com a interação face a face. Essa é uma forma composicional em que ocorrem relações dialógicas,

ISSN:

que se dão em todos os enunciados no processo de comunicação, tenham eles a dimensão que tiverem".

Na aproximação entre as duas obras, é possível notar que os cabelos de ambas as heroínas possuem características e significados diversos. Os de Rapunzel, longos e loiros, associam-se à submissão, pois são utilizados como meio de sua opressora, a bruxa, ter acesso à prisão da jovem. A princípio, são negativos. Contudo, pelo mesmo cabelo, chega seu príncipe encantado. Por sua vez, esse príncipe difere dos tradicionais, encontrados em contos canônicos, pois ele será salvo pela sua amada. Os cabelos de Rapunzel (2013), embora constituam sua identidade, não lhe pertencem, são determinados pela bruxa que deles dispõe quando lhe convém.

No texto de Oliveira (2013), os cabelos de Tayó, curtos e escuros, simbolizam sua representação do mundo e no mundo. Eles constituem sua identidade, por isto são apreciados pela heroína e, por lhe pertencerem, atuam como forma de expressão de sua subjetividade. Desse modo, são positivos. Atuam, ainda, como forma de expressão da mãe da heroína, pois no trato e na arrumação dos cabelos da filha, essa mulher expressa sua ternura e seu carinho.

TRABALHO DE CAMPO: FORMAÇÃO DO PEQUENO LEITOR

As inovações tecnológicas têm por objetivo facilitar a vida das pessoas e participam cada vez mais de sua rotina, porém, ao contrário do que se espera, esse avanço não recai sobre o incentivo à leitura, por isso, muitos acabam desvalorizando o livro quando o comparam com outras ferramentas interativas mais recentes. Diante desse obstáculo, os contadores de histórias surgem com o intuito de assegurar e democratizar pela leitura o acesso à literatura e à cultura a alunos de diferentes idades, bem como promover o debate sobre temas diversos. No caso que se relata, a crianças de uma escola periférica do município de Assis, onde estudam crianças em situação de vulnerabilidade.

Para se tratar da formação do leitor, são necessárias reflexões acerca da cultura e da produção literária destinada ao público infantil. Acredita-se, neste texto, que se pode refletir acerca da emancipação do sujeito, por meio do texto literário, democratizar a cultura e, por meio dela, assegurar sua diversidade. Para tanto, faz-se necessário apresentar a crianças brasileiras histórias de diferentes povos.

O estudo das narrativas infantis que tematizam a questão étnico-racial, embora venha sendo desenvolvido por pesquisadores das áreas de Letras e Educação, desde o *boom* dessa produção nos anos 1970, e seja ampliado, no final da década de 1990, com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), que focalizam a pluralidade cultural, assume relevo, em nove de janeiro de 2003, no âmbito das políticas afirmativas, com o decreto pelo Congresso Nacional da Lei nº 10.639[59]. Esta Lei altera a 9.394/1996, a qual estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, com o fito de incluir a obrigatoriedade do ensino sobre história e cultura afro-brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares.

Conforme parágrafo primeiro de seu artigo 26-A, o conteúdo programático deve contemplar o estudo da história da África e dos africanos, bem como a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, com a finalidade de resgatar a contribuição do povo negro nas diferentes áreas pertinentes à história do Brasil. De acordo com seu parágrafo segundo, esses conteúdos devem ser ministrados no currículo escolar, sobretudo, nas áreas de Educação Artística, Literatura e História Brasileiras. Em seu artigo 79-B, essa Lei inclui 20 de novembro, no calendário escolar, como "Dia Nacional da Consciência Negra". Em 10 de março de 2008, a Lei 11.645[60] altera a 10.639/2003, regulamentando a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira, e indígena em todos os níveis de ensino.

A literatura, por meio de narrativas que tematizam a questão étnico-racial, propicia o debate sobre o preconceito racial, de forma crítica e com tratamento estético. A obra de Oliveira (2013), pela representação de uma protagonista inteligente, divertida e feliz, cujas peripécias cativam as crianças leitoras, permite-lhes reconhecimento e projeção imagética nessa heroína, contribuindo para a afirmação de uma identidade étnica e valoração da diversidade.

Suas ilustrações, pela delicadeza dos traços, riqueza das cores e pelo detalhamento nas paisagens, através de bricolagens que remetem ao mundo de Tayó, ampliam o imaginário do leitor. Seu enredo, ao tratar da luta interna da criativa e sensível protagonista, permite discussões sobre questões identitárias. Sua linguagem verbal, dotada de recursos estilísticos,

[59] Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 13 jul. 2015.
[60] Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso em: 13 jul. 2015.

ISSN:

bem como seu texto imagético, pela delicadeza de traços, emocionam o leitor, conferindo atmosfera mágica e lúdica à obra. Tayó representa a menina autêntica que, por se manter fiel ao que acredita, tem o poder de adentrar os espaços mágicos de sua existência.

Antes de iniciarmos a leitura dos livros propriamente ditos, questionamos as crianças acerca do que consideravam ser a personagem principal de uma história. Elas demonstraram que, segundo seus conceitos, qualquer pessoa ou bicho poderia ser personagem central: "a mais importante", segundo as crianças. Contudo, sobre as histórias com princesas, afirmaram que, em geral, são loiras e têm olhos azuis. A leitura da obra de Oliveira (2013) permitiu, então, uma revisão desse conceito prévio.

Por tratar-se de um público infantil, elegemos obras com rico projeto gráfico-editorial, linguagem acessível à idade das crianças e que ampliassem seu imaginário. Para o trabalho comparativo, partimos de um conto de fadas – "Rapunzel" – já conhecido pelas crianças, mas apresentamos uma atualização que lhes causasse estranhamento e, por isto, as levasse à reflexão comparativa. A versão de Rapunzel, de Neil Philip (2013), pareceu-nos adequada pelo fato de apresentar características novas, o que contribuiu para o interesse das crianças.

A leitura de Rapunzel promoveu estranhamentos, mas como era de se prever não houve muitas surpresas. A heroína, embora seja capaz de inclusive auxiliar o príncipe, não promoveu desejos de projeção nas crianças. Talvez, por considerarem-na adulta. Já o livro de Oliveira (2013) permitiu a revisão de conceitos prévios sobre a caracterização de princesas e agradou o público mirim pela sua representação positiva. Além disso, houve identificação das crianças com a personagem, tanto pelas suas características psicológicas, quanto pela sua idade próxima ao do seu público leitor.

Após a leitura dessas obras, fizemos uma roda de conversa em que questionamos sobre o que mais gostaram nas histórias e se concordavam com o rumo que tinham tomado. Em relação ao que gostaram, disseram entre coisas, que se sentiam melhor, pois perceberam que qualquer um, independente das características físicas, pode ser príncipe ou princesa. Muitos disseram que desconheciam histórias como as de Kiusam (2013), que rompem com o padrão, pois tem como protagonista uma princesa negra.

Indagamos se mudariam o final ou qualquer trecho da história. As respostas foram diversas e nos surpreendemos com a boa participação de todos. Muitos optaram por manter o final, mas alguns gostariam que a heroína, "[...] fosse reconhecida por seus amigos como uma

ISSN:

princesa". "[...] tivesse amigos com estilos de cabelos diferentes como o dela, sendo todos príncipes e princesas."

Terminado o debate sobre o final do livro de Kiusam (2013), entregamos a cada um deles folhas de sulfite com um contorno de rosto desenhado. Com essas folhas em mãos, pedimos a eles que criassem, por meio de um desenho, seu próprio protagonista, pertencente a uma história em que eles seriam os autores. Para tanto, fornecemos lápis de cor, canetinhas, cola, pedaços de barbante para a confecção de cabelos, se desejassem. A seguir, pode-se visualizar algumas criações, optamos por apresentá-las sem o nome das crianças, a fim de assegurar uma postura ética:

ISSN:

A partir dessas criações, verificamos que houve ampliação do horizonte de expectativas das crianças, pois elas criaram cabelos muito diversos em seus personagens, não mais associados aos dos heróis veiculados pela cultura de massa. Desse modo, conseguiram suplantar o padrão estabelecido, criando personagens diferentes, mais próximas de seu cotidiano e filiadas com a diversidade. As crianças perceberam que todos podem ser

ISSN:

protagonistas de uma história e a autoria pertence a quem deseja manifestar-se por meio da expressão e da criatividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos à conclusão de que aproximação entre *O Mundo no Black Power de Tayó*, de Kiusam de Oliveira (2013), e "Rapunzel", de Neil Philip (2013), foi produtiva, pois assegurou a leitura comparativa e o debate, ambos fatores fundamentais na formação do leitor.

A leitura dessas obras proporcionou às crianças acesso à fantasia e ao ludismo, e também oportunizou reflexões que foram manifestas por meio de debate. Em síntese, as obras aqui apontadas, pelo seu viés crítico, promoveram desejos de mudança social, de criação de uma sociedade mais justa e igualitária.

Sua leitura justifica-se, pois amplia o repertório cultural do leitor em formação. Para a criança afrodescendente, a valoração da cultura africana e afro-brasileira permite-lhe seu reconhecimento como herdeira desse significativo e rico legado.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. A formação do leitor. In: ZANCHETTA JR., J. (org.). *Caderno de formação*: Formação de professores – Didática dos Conteúdos – Coneúdos e Didática de Língua Portuguesa e Literatura. São Paulo: UNESP - UNIVESP, Pró-Reitoria de Graduação, Cultura Acadêmica, 2011, p. 104-116.

BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura*: a formação do leitor: alternativas metodológicas. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

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

DICIONÁRIO INFORMA. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/dialogia/%3E./>. Acesso: em 02 out. 2016.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin:* outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008, p.161-193.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

Lei 10.639. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm> Acesso em: 13 jul. 2015.

Lei 11.645. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso em: 13 jul. 2015.

NEIL PHILIP. Disponível em: <http://www.neilphilip.com>. Acesso em: 02 out. 2016.

OLIVEIRA, Kiusam de. *O Mundo No black Power de Tayó*. Trad. Taisa Borges. São Paulo : Peiropolis, 2013.

PHILIP, Neil. *Volta ao mundo em 52 Histórias.* Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

ISSN:

O teatro de um tempo mau: a configuração da subalternidade e do gênero feminino na cena contemporânea brasileira

ENEDINO,Wagner Corsino (UFMS)

RESUMO: Ancorando-se nas contribuições de Magaldi (1998, 2008) e Rosenfeld (1993), acerca das noções que constituem o discurso teatral; nos estudos de Beverley (2004) e Spivak (2010) sobre o conceito de subalternidade e nos pressupostos teóricos de Lipovetsky (2000) sobre a configuração do gênero feminino, o objetivo deste trabalho é demonstrar a existência de invariantes que estruturam o projeto estético-social do dramaturgo Plínio Marcos na peça *Signo da discoteque* (1979). Por meio da análise e interpretação de contornos identitários, sociais, ideológicos e histórico-culturais delineados na obra será possível estabelecer relações entre as marcas discursivas emitidas pelas personagens e a ideologia do seu criador; observando as influências do meio em que vivem, assim como se abordam questões de gênero, identidade e representações sociais na produção teatral. Além disso, constata-se que ficam latentes as contradições entre o "poder" e o "não poder"; entre as aspirações e as frustrações individuais em decorrência da situação histórico-social das *personas*, uma vez que a subalternidade se torna fator preponderante para a compreensão do estado de inadaptação dos protagonistas. O cenário histórico cultural desse período também se faz presente no estudo, pois as condições de produção são fatores relevantes na constituição da obra literária analisada.
PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro contemporâneo; subalternidade; gênero; personagem.

ABSTRACT: Anchoring on the contributions of Magaldi (1998, 2008) and Rosenfeld (1993) about the ideas that consist in the theatrical discourse; in the studies of Beverley (2004) and Spivak (2010) about the subalternity concept; in the theoretical assumptions of Lipovetsky (2000) about the female configuration, the purpose of this search is to demonstrate the existence of invariants that organize the aesthetic social project of the playwright Plínio Marcos in the play *Signo da discoteque* (1979). Through of the analysis and interpretation of the identity, ideological, social, historical and cultural contours delineated in the work will be possible set up relations between the discursive marks issued by the characters and the ideology of its creator; watching the influences of the environment where they live, as well as whether they approached identity, gender and social representation issues in the theatrical production. It notes, besides, that the contradictions between the "power" and the "no power" remain latent; between the aspirations and the individual frustrations as a result of social historical situation of the personas, once the subalternity becomes major factor to the comprehension of the condition of unsuitability of the protagonists.
KEYWORDS: Contemporary Brazilian drama; subalternity; gender; character.

ISSN:

INTRODUÇÃO

As gírias e os palavrões povoam o linguajar das personagens da poética de Plínio Marcos, refletindo a espoliação a que são submetidos socialmente. E é exatamente esse tom de realismo que fornece maior dimensão às peças do dramaturgo, uma vez que escreve suas obras com "uma limpeza completa de ornamentos inúteis" (MAGALDI 2008, p. 36). Desprovidas de livre arbítrio, as personagens estão abandonadas em um universo caótico em que se conjugam as forças do mal e do bem e onde predominam sentimentos paradoxais (esperança/desilusão; incerteza/fé; medo/coragem). Essas criaturas debatem-se nessa desordem cindidas por concepções culturais díspares. Será o combate dessas forças antagônicas o *leitmotiv*, o fio para que se teça a intriga.

Na construção dos seus textos, "Antes que se esgote uma virtualidade do conflito, Plínio muda o centro de interesse da ação e a trama resulta uma e compacta" (MAGALDI 2008, p. 36). Com efeito, o objetivo deste trabalho é analisar a peça *Signo da discoteque* (1979), de Plínio Marcos, focalizando a construção das personagens, o *locus* em que se constituem e a condição de subalternidade e de gênero de suas *personas.*

AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO CENÁRIO BRASILEIRO

A proposta da peça *Signo da discoteque* (1979) é trazer à tona aspectos que possam conduzir à rediscussão e ao redimensionamento do ambiente urbano. Os personagens que constroem as ações do drama estão imersas em problemas sociais: Luís é representante da classe média, o qual está em conflito com seu pai, que deseja que o filho entre a qualquer custo na faculdade de Medicina, mesmo que para isso seja necessário usar expedientes de corrupção. Zé das Tintas representa o trabalhador que presta serviço de pintura em uma *garçonière*. Esse personagem representa a alienação urbana, o arquétipo da violência que deseja sanar seus instintos biológicos. Já Lina é uma balconista de loja, que Luís conhecera numa discoteca. É a vítima que ambos desejam para transferir todo a insatisfação social. Lina, representa, a materialização do sacrifício, a fragilidade feminina que Luís e Zé necessitam para "purgar" seus mais recônditos ressentimentos.

No período em que a peça foi concebida, o país atravessa alto índice de influência estrangeira, sobretudo em relação aos produtos culturais de vertente americana. Novelas como

ISSN:

Dancing Days, de Gilberto Braga, produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão entre julho de 1978 a janeiro de 1979, inaugurou um estilo sobre o comportamento da sociedade brasileira, marcado pela discussão e redimensionamento dos valores inscritos na classe média e nas elites urbanas. A inspiração para a telenovela foi o filme americano *Os embalos de sábado à noite* (1977), de John Badham, protagonizado por John Travolta. Esta película impulsionou o sucesso das discotecas em todo o mundo e, por extensão, no Brasil. Diante desse contexto, o poder criador de Plínio Marcos se fez presente em sua produção literária. O dramaturgo soube compreender os fatores sociais que constituíam a sociedade brasileira como matéria prima a ser trabalhada com sua pitoresca e tradicional licença poética.

O questionamento que surge é: por que a presença de um título como *Signo da discoteque*, se no texto nada remonta a uma casa de dança, ou algo semelhante? O próprio Plínio Marcos se encarrega de dar a resposta: "Sou contra a importação de cultura de consumo que está servindo para as grandes potências invadirem o Brasil. [...] Essa massa de importação de cultura está esmagando as manifestações espontâneas do povo, está nos descaracterizando, amesquinhando nosso mercado de trabalho. [...] A discoteca em si é mais um agente dessa invasão. Nosso jovem ao participar dessa moda não está pensando na realidade brasileira, não está discutindo os problemas nacionais, e não está percebendo que foi marginalizado da própria história, e impedido de influir no próprio destino" (PLÍNIO MARCOS, 1979). Para o dramaturgo, não importava conduzir seus enredos até as últimas consequências, tirando o leitor/espectador de qualquer zona de conforto, uma vez que:

> Durante praticamente toda a década de setenta, Plínio Marcos transformou-se numa espécie de guerrilheiro cultural. Impedido pela censura de apresentar seus espetáculos, assumiu uma intransigente postura nacionalista em defesa da cultura brasileira. Tinha como companheiros de jornada, entre tantos artistas ligados de alguma maneira às esquerdas, Paulo Pontes e Vianinha. Os mesmos propósitos os animaram. Aliás, diga-se a, bem da verdade, louváveis em todos os aspectos. Mas o que mais interessava, contudo, era a manutenção do palco brasileiro ocupado por artistas brasileiros: esta era, ao mesmo tempo, uma posição política e uma postura profissional. (VIEIRA, 1993, p. 106-107).

Tanto Vianinha quanto Paulo Pontes produziram ficção que em tese tentavam situar os problemas brasileiros. Nesse aspecto, Paulo Pontes escrevia, no programa das montagens, o que pretendia figurativizar com o texto, pois as questões brasileiras, se explicitadas, muito raramente chegariam ao proscênio. Plínio Marcos, ao atribuir o título a sua obra, talvez tenha

ISSN:

buscado alcançar o mesmo objetivo de seus párias: estabelecer uma relação entre a miséria nacional com um modismo cultural da época. Para Paulo Vieira (1993), o texto possui determinados pontos que abrem espaços para o inverossímil. Segundo o estudioso:

> Há um erro de origem na obra: não faz sentido um rapazinho de classe média, que presta vestibular para medicina, que freqüenta discoteca, que namora garotas em Santos quando dispõe do carro do pai, viver aquela situação juntamente com um humilde pintor de paredes. (VIEIRA, 1993, p 107).

Signo da discoteque, de Plínio Marcos, traz para o plano diegético o egocentrismo impulsionado pela onda mercadológica, tornando-se o *ethos* principal de sua produção. As *personas* estão descentradas e deslocadas em meio a sociedade de consumo. Há nelas uma falsa noção de pertencimento e a peça do dramaturgo santista se materializa como clara metáfora desse *status quo* da cena contemporânea brasileira.

3. A POÉTICA DE UM TEMPO MAU

A predileção pelo material discursivo de baixo calão não é resultado de mera gratuidade nas peças do dramaturgo Plínio Marcos. Na peça *Signo da discoteque*, os indivíduos estão submetidas às leis da força, da coerção, pois suas vontades estão associadas à troca de favores mútuos. Nesse cenário, não há lugar para pruridos linguísticos; pelo contrário, os palavrões fornecem maior grau de densidade, de verossimilhança ao contexto subalterno. Conforme afirma Magaldi (1998, p. 213), "Quando ouvimos palavrões em uma peça de teatro, nossos ouvidos se assustam com essas palavras, mas para Plínio o palavrão não está eivado de gratuidade. Ele é absolutamente necessário para que as cenas não pareçam falsas." O dramaturgo apresenta à dramaturgia brasileira personagens às margens da sociedade, com diálogos repletos de frases cruas, diretas e sem ornamentos embelezadores, com perguntas e respostas, ataques e defesas:

> LINA – Pô, nunca pensei que você viesse com uma dessa.
> LUÍS – Dessa o quê?
> LINA – Pensei que você fosse um carinha legal.

ISSN:

> LUÍS – E sou. Só que não sou otário. Você acha que eu vinha até aqui levar papo furado? Sem essa! Se você vinha com uma amiga, eu vim com meu camaradinha Zé.
> ZÉ – Assim que tem que ser.
> [...]
> ZÉ – Porra, Luís acho que ela não vai querer dar pra gente.
> LUÍS – Vai dar. Veio pra dar. Ela mesma falou. Veio a fim de transar. Vai transar.
> ZÉ – Veio pra transar com você.
> LUÍS – E aí? Onde come um, come dois. Onde transa um, transa outro. Que é que ela pode fazer com a xoxota dela? (Pausa) Dar pros amigos.
> ZÉ – Falou. Os bichos vão comer mesmo. Já que vai desperdiçar, distribui.
> (PLINÍO MARCOS, 1979, p. 21).

Movimentando-se em um mundo oposto à sociedade em que vivemos, um mundo sombrio, as personagens plinianas são "a tábua e a lei" (VIEIRA, 1993, p. 13) de seus atos. Cumpre ressaltar que os personagens masculinos (Zé das Tintas e Luís) presentes na diegese de *Signo da discoteque* são apresentados pelo dramaturgo como personagens que estão o tempo inteiro sendo manipulados por forças desconhecidas, contra as quais não sabem e não podem lutar. São personagens incapazes de mudar a situação social em que vivem. Sob Zé das Tintas e Luís paira um fantasma terrível, "uma espécie de inaptidão para a existência e, sobretudo, um vazio de valores éticos e que por isso reflete problemas que atormentam a nossa consciência e a nossa sensibilidade desde longos tempos passados." (VIEIRA, 1993, p. 31).

No decorrer da trama, os três personagens estão imersos em uma atmosfera cáustica. O desejo sexual de Luís e Zé das Tintas por Lina se sobrepõe a todo instante a qualquer resquício de moral. Os fatos provocam uma contundente crise identitária e, pois, motivam discussões sobre profissão, sexualidade e família, que enveredam por questões de ordem psicológica, trazendo, para a arena, um constante jogo de disputa de poder, que muitas vezes culmina em discussões de gênero, marginalidade e subalternidade:

> LINA (*Virando-se, meio brava, meio suplicante.*) – Olha, Luís, eu quero ir embora.
> ZÉ – Deu pressa nela.
> LUÍS – Quer ir embora por quê? Veio pra ficar.
> LINA – Eu tenho que ir. Juro. A gente se encontra outro dia e se fala.
> LUÍS – Sem essa!
> LINA – Mas qual é a sua, Luís?
> (Pausa. Luís cutuca o Zé)

ISSN:

> LUÍS – Deixa em que a gente joga bola. Ele é craque. Sabe tudo de bola. Mas no resto é devagar. Mas eu quero gabaritar o Zé. É um carinha legal. Aí, eu disse pra ele que você era de discoteque. Gatinha fina. E que você tinha uma amiga e que você e a sua amiga podiam ensinar a dançar discoteque pra ele entrar na onda, se enturmar. É isso aí. Tem grilo?
> LINA – Pô, Luís... Eu... não tô a fim... Não é isso... Aqui tá uma barra.
> LUÍS – Ensina ele, gatinha. Pô! Ele é chucro, mas é um carinha legal. LINA – Mas... aqui... aqui nem tem som.
> LUÍS – Tem. Só que tem.
> (*Lina procura, sem perceber onde está o som*)
> LUÍS – Ô Zé das Tintas, cadê o som? A Lina vai te ensinar a dançar discoteque.
> ZÉ – Dançar?
> LUÍS – É, pra dar mais tesão.
> ZÉ – Mais do que eu já tenho? Se eu ficar com mais tesão, ataco ela na moda bruta (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 21-22).

Os personagens da peça apresentam discursos contrastantes: de um lado, Zé das Tintas representa o discurso da alienação proveniente de seu *status quo* subalterno; de outro, Luís está ideologicamente atravessado e marcado pelo da contestação, enquanto Lina apresenta traços de um discurso de fragilidade. O personagem Zé das Tintas retrata o típico subempregado, aquele que está à margem da sociedade e tenta, de todas as formas, sanar seus instintos biológicos. Nesse aspecto, trata-se de uma *persona* que flerta com certo *plus* de Naturalismo tardio.

> LUÍS – Que é que você está fazendo?
> ZÉ – Tirando a roupa, não tá vendo?
> LUÍS – Pra quê?
> ZÉ – Ora pra quê... Pra pôr a roupa suja. Tu não vai querer que eu pinte a parede com roupa limpa, né?
> (*Zé fica só de calção de jogador. Depois começa a vestir a roupa de pintor*)
> LUÍS – Era só o que me faltava! Você não vai pintar essa merda hoje!
> ZÉ – Claro, porra! Senão amanhã meu chefe chega aqui, não vê nada feito, vai me ralar. Aí, o que eu digo? Que passei a noite inteira trepando? Sabe o que ele me faz? Come o meu rabo.
> [...]
> LUÍS – Tá cheio de mulher, mas não tem cama.
> ZÉ – Mas claro que vai ter cama. Tu queria o quê? Que ele botasse a cama aqui pra sujar de tinta? O cara não é otário
> LUÍS – Você devia esperar ele trazer a cama dele pra depois a gente usar essa merda.
> ZÉ – Porra, Luís, tu às vezes parece otário. Depois que eu pintar essa merda, não entro mais aqui. Se fizer o serviço cagado, não me deixam passar nem na porta do prédio. E vê se não fica secando o mocó. Pra dar um pisso, tá legal (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 04).

ISSN:

Importa destacar que o personagem Zé das Tintas, na maioria das vezes, recorre ao discurso do senso comum – o que produz um efeito de alienação, revestida de machismo torpe. Já a personagem Lina funciona como contraponto do gênero masculino representado pela figura de seus algozes. Compatíveis com os anseios que representam, as falas de Zé das Tintas e Luís caracterizam-se pela presença da acidez verbal, o que denota nenhuma benevolência com o gênero feminino:

> LUÍS – Vai, Zé! Larga o radinho e entra nessa.
> ZÉ – Sem agarrar a mulher, eu não sei dançar.
> LUÍS – Então agarra.
> ZÉ – É pra já.
> (*Zé larga o rádio e agarra Lina. Ela se solta com violência*)
> LINA (*Brava*) – Não põe a mão em mim! Não me toca! Seu... seu... cafajeste!
> ZÉ – Que frescura é essa?
> LINA – Não vem me agarrando!
> ZÉ (*Desliga o rádio*) – Olha aqui, gatinha. Já encheu o saco. Eu tô a fim de trepar. Tá sabendo? Eu e o Luís viemos aqui pra trepar tu e a tua amiga. Tua amiga não veio, azar seu. Nós dois vamos em você. O Luís e eu. Onde come um, comem dois. Então, não adianta remandiola. Vai tirando a roupa. Tira a roupa e enquanto isso vamos tirar par-ou-ímpar pra ver quem vai te faturar primeiro.
> (*Lina, apavorada, com os olhos procura apoio no Luís*)
> LUÍS – É isso aí, gatinha.
> LINA – Pelo amor de Deus!
> ZÉ – Não mete Deus no lance!
> (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 23)

Com a criação de uma personagem feminina de características marcantes, o dramaturgo Plínio Marcos oferece-nos uma possibilidade de análise da representação feminina por meio das falas de Lina. Produzindo uma solidária estratégia narrativa de vertente social, o clímax da peça não recai no abuso sexual que os personagens de gênero masculino promovem, uma vez que o estupro é tão somente pano de fundo para uma reflexão mais profícua e aguda. Acuada por Zé das Tintas e Luís, Lina toma a palavra fazendo que ambos cedam o lugar da enunciação ao sujeito feminino:

> LINA – Está bem, machão! Você ganhou. Você vai me comer. Você e esse cara nojento. Vão me comer. É isso que você quer, machão? Tá. Eu sou virgem, sim. Vocês vão ver. Vão ver que eu sou virgem. Vão me currar. Tá bem. Vai ser. Agora, eu quero que você saiba de uma coisa, Luís. Eu vim até aqui porque gostei de você... Vim... pra conversar... pra transar até... Não

ISSN:

> importava se era virgem ou não... Mas tinha que ser numa boa. Você bebeu. Você e esse cara querem me usar. Não passou no vestibular e vai descontar em mim? Tá bem. Eu sou virgem. Depois a gente acerta. Eu sou menor. Vou falar pra minha mãe. Vou na polícia. Você vai casar comigo. (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 25)

O artista, de certa maneira, evidencia uma distância e, ao mesmo tempo, um diálogo permanente entre posições axiológicas diferentes: homem/mulher. A marcação discursiva ideologicamente marcada da personagem Lina ao enunciar "Eu sou virgem. Depois a gente acerta. Eu sou menor. Vou falar pra minha mãe. Vou na polícia. Você vai casar comigo" denota o constructo cultural permeado de patriarcalismo que está atravessado a configuração social, ou seja, a virgindade vista como símbolo da materialidade moral, diretamente associada com a instituição "casamento". Além disso, o fato de Lina ser "menor de idade" ressalta o crime pretendido por Luís e Zé das Tintas. Tal excerto, traz, sobremaneira, as condições de produção da peça *Signo da discoteque*, uma vez que o final dos anos de 1970 caracterizou-se pelos produtos vinculados a cultura de massa, foi, notadamente, o período da "Revolução das necessidades, revolução sexual: época do consumo de massa não se caracteriza apenas pela proliferação dos produtos, mas também pela profusão dos signos e referenciais do sexo (LIPOVETSKY, 2000, p. 229). Se, por um lado, esta revelação estabelece, a princípio, certo temor a seus algozes; por outro, acentua os silêncios que marcam certos limites não superáveis sobre quem tem a palavra e quem ouve:

> ZÉ – Grupo! Ela não tem mãe. Ela é de maior. Tá na cara que é de maior.
> (*Luís vacila. Ele e o Zé estão de costas para o público. Lina começa a tirar o sutiã. Luís olha meio temeroso para o Zé*)
> LUÍS – É... melhor a gente dispensar essa piranha.
> ZÉ – Que nada!
> LINA – Tá com medo, covarde? Tá com medo? Você não tá bêbado? Não bebeu o juízo, né? Vem. Você e seu amigo. Depois a gente vai casar, Vem Luisinho. (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 26)

A personagem Lina configura-se como uma balconista de loja, a qual está submetida aos delírios sexuais de Zé das Tintas e Luís. Diante desse quadro das relações sociais, Lina se encontra deslocada, perdida, à margem "entre quatro paredes", afastada do seu lugar, humilhada e vilipendiada pela sua condição humana de gênero feminino.

Já o personagem Luís enfrenta grave crise existencial no tocante ao futuro desejado pelo seu pai, o qual está diametralmente oposto ao que realmente anseia; em síntese, o

ISSN:

ambiente familiar ficcionalizado por Plínio Marcos não apresenta cenário marcadamente otimista. Nesse sentido, Luís representa a descrença no *status quo* social. Os aparelhos ideológicos do Estado, figurativizados pelo poder financeiro paterno, faz que o personagem almeje desestabilizar, reconstruir e ficcionalizar o seu *locus:*

> LUÍS – Não vai fazer besteira, gatinha.
> LINA – Não. (Pausa. Ela olha pra um e pra outro). Quero ir embora.
> (*Zé pega a chave no bolso calça, abre a porta, se afasta e se encosta na escada. Lina vai sair, para na porta. Olha pra um, para outro. Vai falar, dá de ombros e sai*)
> ZÉ – Pois é. (Pausa) Tenho que dar uma pintada nesse apartamento, senão amanhã o empreiteiro vai estrilar. Ele é doido pra pegar no meu pé. Pensa que é meu dono.
> (*Pausa*)
> LUÍS – Eu vou puxar. (*Não se mexe*) Eu estive pensando, Zé. Sabe que eu acho que vou tentar dobrar o meu coroa num papo? Juro pra ele que, se ele me dar o carango, ano que vem eu tento outra vez o vestibular de medicina. Pode ser que cole.
> ZÉ (*Já pintando e sem dar muita atenção ao papo de Luís*) – E se não colar?
> LUÍS – Pega nada. De qualquer jeito, ano que vem vou tentar que fazer essa merda de vestibular outra vez.
> ZÉ – Até passar.
> LUÍS – Até (Pausa) Não dá par ficar nesse de se sentir burrão a vida toda. E depois, tenho que pensar no futuro.
> ZÉ – É isso aí
> (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 27)

Articulando seus personagens aos instintos mais primitivos, alheio à questões éticas gerais, Plínio Marcos concebe a sua literatura dramática, um espaço de manifestação de discursivos nada amistosos entre autor/enunciador/homem e o discurso/personagem/feminino.

Notadamente marcada pela negação contundente de "Eu não sou puta! Eu não sou puta. Eu não sou puta!", e pela afirmação "Eu trabalho! Eu trabalho" (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 24) o *ethos* feminino de Lina ganha densidade dramática, evidenciando que, a despeito das transformações sociais que têm afetado a (des)identificação da mulher e os papéis sociais vinculados ao gênero, no imaginário social ainda permanecem traços do patriarcalismo ancestral, pois "[...] o liberalismo cultural sustentado pela dinâmica do consumo e da comunicação de massa autonomiza o sexo em relação à moral, generaliza o princípio de livre posse de si e desvaloriza o esquema da subordinação do feminino ao masculino" (LIPOVETSKY, 2000, p. 230). Como uma espécie de protesto, Lina precisa

ISSN:

reforçar a desvinculação da imagem feminina associada meramente à satisfação dos prazeres masculinos, inscritos na história e na memória da sociedade patriarcal.

PLÍNIO MARCOS: O TEATRO DO ESCOMBRO

A recorrente ameaça dos algozes Luís e Zé em sacramentar a violência sexual sob Lina, desencadeia contundente violência verbal, psicológica e física na peça, não permitindo ao leitor/espectador qualquer possibilidade de zona de conforto textual. O personagem Zé configura-se, sobretudo, como um indivíduo que parece estar perdido tanto no tempo quanto no espaço, sem amarras com o presente e, por isso, destituído de qualquer sentimento ou ideia de futuro. Luta, a seu modo, pela sobrevivência, porém é tão somente o resultado de um mundo tecnocrático que o exclui, reduzindo-o a condição de marginalidade no âmbito social.

Assim, ganham espaço na arena das discussões, os estudos subalternos, os quais procuram evidenciar a condição do silêncio. Observa-se, então, a divisão internacional entre a sociedade capitalista regida pela lei imperialista, por um lado, e, por outro, a impossibilidade de representação daqueles que estão à margem, ou seja, a representação do subalterno está atravessada pela hierarquia opressora dominante. Os estudos subalternos mostram o problema da desigualdade e exploração do homem pelo homem uma vez que a classe é a forma de subalternidade que se sobressai a outras. O subalterno, segundo Spivak (1988), não tem direito ao discurso, ou seja, não tem voz, pois a sua "fala" é atravessada pela representação da nação, do Estado e do Povo. Na obra pliniana *Signo da discoteque*, a subalternidade ganha dimensão ao abordar a condição da mulher como objeto meramente ligado ao prazer efêmero de dois rapazes num apartamento de um grande centro citadino brasileiro. Nessa perspectiva, cumpre mencionar que a subalternidade, como instância teórica:

> Trata-se de um projeto militante de esquerda, de releitura e reescrita da história do ponto de vista daqueles que tradicionalmente foram apagados da representação da narrativa da nação: os camponeses e os membros das castas inferiores. A historiografia pós-colonial é particularmente relevante no contexto da derrota global do marxismo e dos projetos de libertação nacional; sistemática e consistentemente ela mostra que a representação do proletariado e da nação, respectivamente, tendeu a excluir outros grupos, como as mulheres ou os párias (DURÃO, 2011, p. 76-77).

ISSN:

Nesse cenário, de acordo com estudos pós-coloniais, a pós-modernidade chega rompendo com paradigmas que norteavam a caminhada humana. Agora àquilo que era importante para o indivíduo não parece ser mais interessante para o sujeito contemporâneo.

A exclusão, a violência e a sexualidade, bem como o consumismo desenfreado de produtos e de pessoas, que se transformaram em meros objetos, foram provenientes do processo de mudança da modernidade para pós-modernidade. Além dos conceitos de "eternidade" e "adaptação" darem lugar a definições mais voláteis como "efemeridade" e "inadaptação".

Gayatri Chakravorty Spivak (2010), com o imprescindível texto *Pode o subalterno falar?*, discutiu os mecanismos que regem o processo da subalternidade. Destaca a autora que o termo "subalterno" não corresponde a uma palavra clássica para o oprimido, mas à representação daqueles que não conseguem seu espaço em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente, pois subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois se fala já não o é.

O subalterno, na esteira de Spivak (2010), não tem direito ao discurso, ou seja, não tem voz, pois a sua "fala" é atravessada pela representação dos interesses da nação, do Estado e do Povo, conforme se verifica no seguinte fragmento de *Signo da discoteque*:

> ZÉ – Porra, Luís, tu às vezes parece otário. Depois que eu pintar essa merda, não entro mais aqui. Se fizer serviço cagado, não me deixam passar nem na porta do prédio. E vê se não fica secando o mocó. Pra dar um pisso, tá legal (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 04).

Existe um conflito inevitável na peça. Luís está à procura de uma válvula de escape para as frustrações familiares e, por extensão, as suas próprias, Zé das Tintas é revestido de alienação em seu universo e àquilo que o rodeia; enquanto Lina representa a "presa" dessa "cadeia alimentar dramática". Os timbres dissonantes da velha ordem política estabelecida, associada às aspirações da manutenção do *status* da classe média, ditam o tom ressentido e frustrante, como uma espécie de "aparte", das falas de Luís em *Signo da discoteque*:

> LUÍS – Tô sabendo que você não falou por mal. Acontece que estou grilado com esse vestibular. É todo mundo pegando no pé. Três anos que eu tento, tento. Faço essa merda de cursinho, estudo, estudo. Vou pra USP, na Paulista, em Sorocaba, Ribeirão Preto, Campinas, Catanduva, Bragança, Santo André, Santos, na casa do caralho. É pau pra todo lado. (*Bebe*) Já falei

ISSN:

> pro velho: "Não dá pra mim, sou burrão mesmo". Mas ele quer porque quer que eu seja médico. Aí, pega no meu pé. É a mãe, a tia, o tio, a avó, o avô, o vizinho, todo mundo: "O Luís não quer nada. Não estuda. Não estuda. Não estuda." Mas eu estudei. Estudei. Estudei. Por essa luz que me ilumina que estudei. O meu pai, a minha mãe, todos sabem que eu estudei. Mas não reconhecem. Não dizem que eu me esforcei. (*Pausa. Bebe*) Se eles reconhecerem que eu estudei, são obrigados a confessar que sou burrão... E eles não querem ter um filho burrão. Entendeu? Eles querem ter um filho doutor. Vinte mil pais, vinte mil mães querem ter um filho doutor. Aí, ficam enchendo a nossa cuca pra gente ser doutor. Passar nessa merda do vestibular pra ser doutor (*Pequena pausa*) (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 10-11).

O desapego às relações interpessoais e a alienação cristalizada parecem forjar as bases da constituição do personagem Zé das Tintas, o qual flerta, em muitas ocorrências textuais, com uma subversiva irracionalidade. Após ouvir todas as revelações de Luís concernentes ao seu drama pessoal, este, procura apoio em seu *partner:* "Te enche esse papo, Zé?" Não obstante, desprovido de qualquer contorno afetivo, Zé, de forma lacônica e incisiva, sentencia de maneira lancinante: "Porra, eu tô aqui pra foder." (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 11).

Numa situação de desabafo, em que são relatadas as suas intempéries, Zé expõe, sem nenhum tipo pudor, o seu espírito alienado, o qual busca nos prazeres da carne, o escapismo necessário para, a seu modo, viver:

> ZÉ – Trepo todo mês. Que é? Tá pensando o quê? Sou trepador! É só receber o salário, que vou visitar o mulherio.
> LUÍS – Uma vez por mês?
> ZÉ – É. A vida tá custando os olhos da cara. O hotel tá cobrando uma nota. E o mulherio não quer saber. Uma mulher das boas, das boas mesmo, quer uma grana sonora. Com essas, nem sonho. Vou nas mixurucas e assim dói no bolso. Mas vale a pena (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 06).

Esse personagem vê a figura feminina como objeto meramente mercável, tão somente como um "produto" para saciar as suas necessidades instintivas, prontas para o seu "consumo". Plínio Marcos fornece ao leitor/espectador a típica visão do gênero feminino presente nos veículos de e produtos advindos da comunicação de massa do século XX. Ocorre, todavia, que o teatro tem em si uma vantagem com relação às mídias de massa, "[...] o espectador é, literalmente, não apenas receptor e sim também emissor e fonte" (ROSENFELD, 1993, p.184).

ISSN:

O teatro é capaz de realizar a interação necessária para produzir questionamentos e consequentemente o conhecimento necessário ao desenvolvimento humano. Desprovido de qualquer alento às figuras que estão imersas no proscênio textual, o dramaturgo mergulha ao fundo na terra arrasada das relações humanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a obra *Signo da discoteque* (1979), o dramaturgo paulista mantém-se fiel a sua gênese criadora, pondo na boca de seus personagens subalternos diálogos polêmicos e provocativos, marcados até pelo enfrentamento psicológico, incursiona por um teatro de vertente reflexiva, empenhado na transformação da sociedade e não na fabricação de ilusões, que é o principal foco da sociedade de consumo. Ao produzir o texto, considerou os interlocutores e as imagens pressupostas do cenário nacional no final da década de 1970, bem como o (os) lugar (es) que esses interlocutores ocupavam na sociedade enquanto espaço de representação social, trazendo para a cena as imagens que permeavam a memória discursiva da população da *terra brasilis* do cenário nacional no final da década de 1970. Com poucas didascálias e raras referências ao cenário e, por extensão, à indumentária das personagens, a peça inova: a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das *personas* ocupa papel de destaque, procedimento típico do teatro engajado. Conforme afirma Rosenfeld (1993), no teatro, é a personagem que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real. Assim, essa entidade "funda onticamente o próprio espetáculo", permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição; no caso, a de subalternidade.

REFERÊNCIAS:

DURÃO, Fábio Akcelrud. *Teoria (literária) americana*: uma introdução crítica. Campinas: Autores Associados, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher*: permanência e revolução do feminino. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

ISSN:

_____. *Teatro em foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLÍNIO MARCOS. *Signo da discoteque*. [*s.l*]. 1979.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar*? Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

VIEIRA, Paulo Roberto. *Plínio Marcos*: a flor e o mal. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1993. (Tese de Doutorado).

XIII SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS
"Literatura Comparada e Estudos Culturais: Intersecções"
II Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade
II Simpósio Memória e Representação Literária
FCL-Assis/UNESP - 18 a 20 de outubro de 2016
ISSN:

Entre heróis e bandidos: *A legião negra*

SOUZA, Wagner de (UNIOESTE)

RESUMO: O livro de Oswaldo Faustino, *A legião negra*, publicado em 2011, informa na capa, tratar-se de um romance histórico, tendo como *leitmotiv* a revolução constitucionalista de 1932. O romance se insere na corrente da narrativa histórica revisionista que vicejou no fim do século passado e tem obtido grande êxito no século XXI. Trata-se de um tipo de libelo para tematizar pontos nodais em nossa história, denotando um viés de revisionismo do prisma positivista de nossa história e apontando para o tema da sinfonia bakhtiniana, na modalidade de romance histórico que teve seu auge no fim do século passado e início deste. Adrede, a narrativa insiste, já no título e nas páginas iniciais, a abordagem do tema das minorias, pelo ponto de vista dos marginalizados, dos ditos sem voz, dos grupos étnicos e economicamente desprivilegiados. A legião a que se refere o texto trata-se de um corpo do exército, ou seria mais acertado dizer, um ajuntamento de pessoas, em sua maioria negros, que foram lutar por uma causa que não era a sua. A narrativa insere-se em duas categorias nas quais se poderia debruçar tendo em vista o discurso étnico das minorias: o afro-brasileiro e a releitura da história pela ficção. Para tanto, utilizar-se-á como fundamentação teórica textos norteadores como Bernd (1988), Menton (1993), Esteves (2010), Bakhtin (1997) e Weinhardt (2011).
PALAVRAS-CHAVE: Literatura; revisionismo; afrodescendência.

ABSTRACT: The book from Oswaldino Faustino, *A legião negra*, published in 2011, informs on the cover, to be a historical novel, having as *leitmotiv* the constitutionalist revolution of 1932. The novel belongs to the category of the revisionist historical novel that flourished in the end of the last century and has achieved great success in the twenty-first century. It is about a libel type to broach nodal points in our history, denoting a revisionist bias of the positivist prism of our history and pointing to the theme of Bakhtin's symphony, in the historical novel category that had its peak in the end of the last century and beginning of this one. Intentionally, this narrative insists, already in the title and in the home pages, the approach of the minorities theme, by the point of view of the marginalized ones, the ones without voice, the ethnic groups and economically unprivileged. The legion that the text refers to is about Army Corps, or to be more exact, a gathering of people, in their majority black people, who fought for a cause that was not theirs. The narrative is framed in two categories in which we could analyze having in sight the ethnic discourse of minorities: Afro-Brazilian and the rereading of the history throughout fiction. For this purpose, it will be used as theoretical background orienting texts like Bernd (1988), Menton (1993), Esteves (2010), Bakhtin (1997) and Weinhardt (2011).
KEYWORDS: Literature, revisionism, afrodescendence.

A LEGIÃO NEGRA

O livro de Faustino conta a história de lutas, colocando no mesmo ambiente brancos e negros, entretanto, apontando mormente para estes, por meio da memória e de *flash backs*

ISSN:

de um centenário senhor, o Tião, em que, no tempo presente, data de 20 de julho de 2012, conforme ele lê no cabeçalho do jornal.

Assim, abre-se um arco temporal em que "Tião, já não está mais ali. Encontra-se diante de outra página de jornal, 80 anos antes, em 20 de julho de 1932" (2011, p. 18). Se num primeiro momento o negro centenário, quando jovem, mostra-se contrário à luta, isto é, morrer por São Paulo, perceber-se-á, nos capítulos sequentes, que ele não foge à luta, e, tendo passado por diferentes situações, e por ser longevo, pode desnudar um sem número de acontecimentos.

Assim, o romance é um tipo de libelo para tematizar pontos nodais em nossa história, denotando um viés de revisionismo do prisma positivista e apontando para o tema da sinfonia bakhtiniana, na modalidade de romance histórico que teve seu auge no fim do século passado e início deste.

Adrede, a narrativa insiste, já no título e nas páginas iniciais, a abordagem do tema das minorias, pelo ponto de vista dos marginalizados, dos ditos sem voz, dos grupos étnicos e economicamente desprivilegiados. A legião a que se refere o texto trata-se de um corpo do exército, ou seria mais acertado dizer, um ajuntamento de pessoas, em sua grande maioria negros que foram lutar por uma causa que não era a sua.

Seria escusado dizer que Osvaldo Faustino é negro, jornalista, escritor com vários títulos publicados que evocam o afrodescendente, bem como efetuando trabalhos para o rádio e televisão. Assim, o fulcro de visão da narrativa se pauta por aquilo que Zilá Bernd em *Introdução à literatura negra*, vai chamar de eu enunciador: o divisor de águas.

O romance em estudo insere-se em duas categorias em que se poderia debruçar-se, o discurso étnico das minorias: o afro-brasileiro e a releitura da história pela ficção. Retomando Bernd, a autora nota que

> se o discurso de Luís Gama pode ser considerado o discurso *do* negro, por sua completa inserção na causa negra, o discurso de Castro Alves, que os compêndios de literatura cognominam "o poeta dos escravos", por sua adesão à causa negra, seria um discurso *sobre* o negro. (BERND, 1988, p. 57, grifos da autora).

Em *A legião negra* há um discurso engajado posto que Faustino, conforme aludido acima, produz um texto crítico denotando completa inserção na causa negra, portanto, seguindo orientações de Bernd, trata-se de um discurso *do* negro, permeado pela voz de Tião,

ISSN:

um enunciador que se quer negro, relendo a nossa história, valorizando personagens africanos ou afro-brasileiros que foram silenciados e demovendo estereótipos relacionados a esta etnia no Brasil.

Adrede, o texto serve de pretexto para que o autor coloque na voz do narrador, as situações que denotam preconceitos tanto no período escravista, quanto hodierno, em que os afrodescendentes tornam-se vítimas de leis que depõem contra o homem negro

É interessante notar que este discurso colocado como fluxo de memória de Tião são considerações de Faustino sobre leis que reforçam preconceitos e discriminações, haja vista que o personagem que permeia a narrativa não entendia, e mesmo depois de velho, jamais soube destes preceitos. Buscando embasamento teórico para a questão das vozes que falam no romance, lê-se em *Problemas da poética de Dostoiévski*, que "todas as vozes que desempenham papel realmente especial no romance são 'convicções' ou 'pontos de vista' acerca do mundo" (BAKHTIN, 1997, p. 33). Insistindo ainda sobre o tema e abordando a tese de Glinka, a leitura do teórico russo, reafirma que "tudo na vida é contraponto, pode-se dizer que para Dostoiévski, *tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica"* (BAKHTIN, 1997, p. 44, grifos do autor).

Voltando ao romance o autor salienta em sua análise que esse fantasma, isto é, da desconfiança por parte da polícia, se fez presente na vida dos afrodescendentes brasileiros, até a Constituição de 1988. As considerações seguintes dão conta que "não era à toa que as empregadas domésticas tornaram-se o principal arrimo das famílias negras" (2001, p. 36). O discurso culmina na expressão de uma trabalhadora negra que reforça o senso comum e o lugar comum de que tal situação disfórica para os negros era, em grande medida, por uma conduta negligente dos ex-escravos, pois ali, no quilombo, "você não sabe que ali era terra de preto ladrão, pinguço e assassino? Tudo gente que vivia no batuque, preguiçosa e não respeitava os bens, a vida e a honra dos outros" (FAUSTINO, 2011, p. 37).

A legião negra foi e é parte do acervo distribuído às escolas pelo Ministério da Educação no Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE. A narrativa vem ao encontro da Lei Nº 11645 de março de 2008 que dispõe em seu artigo 26-A a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena.

Tendo em vista o *modus operandi* utilizado na concepção romanesca e a intrínseca relação autor e personagem é bastante instigadora a observação do teórico russo, ao se debruçar sobre o texto de Dostoiévski, notando que

ISSN:

> Através de toda construção de seu romance, o autor não fala *do* herói mas *com* o herói. Aliás, nem poderia ser diferente: a orientação dialógica, co-participante é a única que leva a sério a palavra do outro e é capaz de focalizá-la enquanto posição racional ou enquanto um outro ponto de vista. Somente sob uma orientação dialógica interna minha palavra se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro, mas sem se fundir com ela, sem absorvê-la, nem absorver seu valor, ou seja, conserva inteiramente a sua autonomia enquanto palavra. (BAKHTIN, 1997, p. 64, grifos do autor).

Tendo em vista a expressão do teórico russo, nota-se que Oswaldo Faustino, utilizando-se da narrativa romanesca, traz à luz o nome José do Patrocínio, que se destacou como orador e grande ativista político brasileiro, isto é, "tem de impor o seu nome a toda sociedade". No romance em estudo, Miro, sendo um Patrocínio, mas crítico e cônscio de seu momento histórico, tem uma atitude que destoa de seu antepassado famoso.

> Mas o sobrinho neto do famoso abolicionista retirou aquela página da parede e a picou em mil pedaços no dia em que teve a certeza da contradição do tio-avô, que declarou ter se arrependido de criar essa guarda porque seus integrantes praticavam uma série de desmandos e até crimes, e revelou-se um republicano convicto. (FAUSTINO, 1997, p. 75).

A legião negra convida a refletir sobre o contexto histórico e as visões multifacetadas do nosso passado. Agora, no século XXI, projeta-se uma revisão de nossa história, mormente por conta das comemorações alusivas aos 500 anos do Brasil, viu-se uma grande ascensão e êxito do romance histórico, agora, revestido de peculiaridades que lhe dão o adjetivo de novo.

No que concerne à tese do revisionismo, Walter Mignolo em "Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa", capítulo do livro *Literatura e história na América Latina*, discorrerá sobre a questão do entrecruzamento dos discursos históricos e literários. Mignolo (2001, p. 121) ensina que

> As comunidades humanas necessitam conservar e transmitir o passado. As maneiras pelas quais suprem essa necessidade, e as formas de concebê-la e conceituá-la, dependem das condições sociais e da tecnologia empregada para satisfazer tal necessidade. No Ocidente essas atividades giram em torno do conceito de história.

No Brasil o modelo positivista vicejou apontando para a formação étnica do povo brasileiro tendo no índio o guerreiro que não se deixou escravizar, no negro o escravo – mercadoria do senhor; e no europeu o colonizador, superior aos dois. A literatura, mormente no período do Romantismo, viu no gentio nosso herói nacional, seria escusado dizer, por falta

ISSN:

de opção. O negro continuava escravo, pois a lei Áurea só será assinada em 1888, e o europeu ainda passa incólume neste momento de águas fortes da produção nacional.

Voltando às discussões propostas por Mignolo, este cita H. White ao afirmar que as narrativas historiográficas são artefatos verbais acerca de processos ocorridos no passado. Nota-se que há uma resistência, notadamente entre historiadores, para aceitar o relato historiográfico como o que realmente é, "uma ficção verbal cujo conteúdo é tanto inventado como encontrado, e cujas formas têm mais em comum com a literatura do que com as ciências" (MIGNOLO, 2001, p. 127).

O romance em estudo utiliza-se do tema histórico ficcionalizando personagens que tiveram existência factual, mesclando-as com outros nomes, sem importância histórica, que não foram registrados pela historiografia. Em *A legião negra* esta discussão ecoa nas palavras de Miro Patrocínio ao refletir sobre a escravidão, pois

> jamais pensou nas desigualdades sociais, nem da crueldade da escravidão, ao transformar os escravizados em "coisa", moeda de troca para obtenção de outros bens. Nem nas bárbaras punições e na morte por sonharem com a liberdade e humanizar-se. Nos ufanistas livros escolares aprendera que os negros eram "preguiçosos, indolentes e conformados, ao contrário dos bravos povos indígenas, que não se deixaram escravizar". Longe dele se dar conta de que, por séculos, os negros foram a única mão de obra a construir a riqueza do país. (FAUSTINO, 2011, p. 116-117).

Se a urdidura positivista do texto histórico durante séculos não refletiu acerca da escravidão e do negro em sentido lato, no fim do século passado e limiar deste a modalidade do novo romance histórico, se fez notar em grande medida. O conceito de *verdade* atribuído à história e *imaginativo* à ficção assume outra perspectiva, pois, notando as palavras de Mignolo, ficcional não implica a mentira, tampouco, histórico significa, em sentido lato, verdade, termo de difícil definição em que se aproximam e divergem as escolas filosóficas.

Adrede, se a historiografia em momentos passados reduziu as vozes marginalizadas ao silêncio, tornando-se uma história única, a do vencedor, vista de cima, no momento hodierno, o ficcionista produz uma narrativa que poderia ser colocada na estante da história.

Neste sentido Faustino dá voz aos marginalizados trazendo como protagonista um homem negro que perfaz e refaz o discurso histórico alargando as margens, ampliando horizontes e trazendo uma visão caleidoscópica, isto é, uma perspectiva multifacetada acerca do afrodescendente no Brasil e em particular da revolução de 32. No romance em questão são

ISSN:

desconstruídos os estereótipos negativos em relação à sexualidade da mulher negra. Aqui ela é apresentada como bela, olhos cor de jabuticaba, o perfume que exala do corpo dela inebria. Miro, ao se encontrar com a negra Stela Maris, "deleita-se muito mais com o prazer de se reconhecer, de se identificar. Sente que, finalmente, tornou-se livre, livre para viver, para amar, para ser quem realmente é." (FAUSTINO, 2011, p. 150).

A transformação de Teodomiro Patrocínio se completa quando em contato com a leitura de líderes intelectuais como Marcus Garvey e Du Bois. Conforme se lê em *A legião negra*, "para esse ex-alienado, isso tudo é fascinante. Nunca havia ouvido falar em movimento de retorno à África nem no Pan-africanismo [...] e ele, que a vida inteira tinha se considerado índio, agora, quer conhecer melhor suas raízes africanas." (FAUSTINO, 2011, p. 152).

A narrativa ficcional em foco aponta para a participação imprescindível do africano em vários setores da sociedade, embora, sendo livres ou não, seus feitos heroicos foram silenciados. Dentre tantos desconhecidos ilustres, *A legião negra* apresenta o caso de Maria Soldado, que lidera um grupo de combatentes e, graças a sua valentia, arrasa os adversários mais numerosos e mais bem equipados, todavia, por ser mulher e negra, não recebera patente. No romance se lê:

> Quando a revolução acabou, Maria voltou para a cozinha da mesma família quatrocentona, onde trabalhou por algumas décadas mais, até que o peso dos anos já não lhe permitisse atender às infindáveis exigências dos herdeiros da finada patroa. Ela teve, sim, um momento de glória, nos Festejos do Jubileu de Prata da Revolução Constitucionalista, em 1957. Aos 56 anos, recebeu o título de "Mulher Símbolo da Revolução." (FAUSTINO, 2011, p. 139).

A narrativa prossegue discorrendo sobre o tema da guerra e da participação imprescindível dos negros, no entanto, sem que estes tivessem o reconhecimento, assim, enquanto alguns mais jovens se alistam para demonstrar sua belicosidade e ser reconhecido, em dado diálogo no romance se lê que eles [os brancos] "já tiveram quatro séculos para descobrir nosso valor, foi pouco? Nosso valor, para eles, era só o quanto podiam lucrar quando nossa gente era escrava." (FAUSTINO, 2011, p. 179).

Mas se a história do africano no Brasil foi marcada pelo sistema escravocrata, houve também um grande e nunca desmentido número de insurreições, em todos os tempos, redundando em vultosos quilombos e líderes africanos de significativa importância. Embora alguns historiadores denotem que o negro escravo foi mormente passivo ao aceitar o jugo, o

ISSN:

romance aponta em direção oposta, pois, há a citação do quilombo de Jabaquara, portanto, o quilombola é um insurreto.

Em *A legião negra* rememora-se situações envolvendo fugas e os fugitivos são tratados como heróis, pois se rebelaram não aceitando o eito, tampouco o tronco. Para abordar temas antes e pós abolicionistas o romance se utiliza de jornais publicados no início do século passado, tais como *A rua, O Alfinete, O Bandeirante, A Liberdade, O Clarim da alvorada* e a partir da década de 30, *A Chibata* e *A voz da raça*.

A narrativa, nos capítulos finais, tende para o viés da carnavalização da literatura, no sentido bakhtiniano de inversão, ao apontar o alto como baixo e o baixo como alto. Após uma pausa na batalha que se travara, Miro reflete: "o que há de positivo numa guerra é que ela nos ajuda a inventar heróis" (FAUSTINO, 2011, p. 192). No diálogo que segue na narrativa discute-se que heróis existem e são os negros que estão ali, no pelotão de frente, que de fato fazem a guerra.

O tema em questão evoca as discussões sobre a nova história, notadamente *The history from below*, em oposição à história tradicional. Esta sempre apresentou uma visão de cima, o viés do vencedor, isto é, dos grandes feitos das pessoas famosas como estadistas e generais. Estes, graças a fama que granjearam, tornaram-se célebres, cujos nomes estão nas ruas, praças e cidades.

A propósito do tema, Jim Sharpe em "A história vista de baixo", inicia seu ensaio notando que um soldado, William Wheeler, da 51ª Infantaria Britânica, escreveu várias cartas para sua esposa contando os horrores da guerra e fornecendo uma descrição da batalha de Waterloo. Adrede, "os livros de história nos contam que Wellington venceu a batalha de Waterloo. De certa maneira, William Wheeler e milhares, como ele, também a venceram" (SHARPE, 1992, p. 40).

A narrativa em estudo, evocando a história vista de baixo não é sem razão. Análogo ao acontecimento citado na batalha de Waterloo, os fatos envolvendo a legião negra, são narrados do ponto de vista dos soldados que estão espalhados por todos os lados. Alguns choram, entretanto, "o capelão não está com eles; permaneceu ao lado do capitão. Ambos só chegaram ao campo de batalha quando os inimigos já haviam partido" (2011, p. 192-3). O trabalho do padre fica para depois do conflito, ao sair pelo campo de batalha distribuindo extrema unção aos moribundos. Retomando Sharpe (1992, p. 40), no artigo citado, informa que

ISSN:

> [...] vários historiadores, trabalhando em uma ampla variedade de períodos, países e tipos de história, conscientizaram-se do potencial para explorar novas perspectivas do passado, proporcionando por fontes como a correspondência do soldado Wheeler com sua esposa, e sentiram-se atraídos pela ideia de explorar a história do ponto de vista do soldado raso e não do grande comandante.

Claro está que esta perspectiva, de olhar para o viés dos excluídos, atraiu historiadores e hodiernamente tem chamado a atenção de romancistas para abordar as minorias em sentido lato, citando Erick Hobsbawm, trata-se da história das pessoas comuns. Entretanto, uma história vista *só* de baixo, por sua vez, pode ser tão maniqueísta e oposta quanto à tradicional, assim, conclui-se que

> A história vista de baixo ajuda a convencer aqueles de nós nascidos sem colheres de prata em nossas bocas, de que temos um passado, de que viemos de algum lugar. Mas também, com o passar dos anos, vai desempenhar um importante papel, ajudando a corrigir e a ampliar aquela história política da corrente principal que é ainda o cânone aceito nos estudos históricos britânicos. (SHARPE, 1992, p. 62).

Ao evocar a história vista de baixo é também momento azado para se trazer à tona outra vertente, análoga à esta, que é a história dos marginais. Jean-Claude Schmitt, no ensaio "A história dos marginais", nas palavras iniciais, oferece uma ampla visão acerca do tema, ao notar que o historiador poderia legitimar sua história se situando no "centro", pois, o que não estava inserido neste bojo, era supérfluo, o resto, e como tal, não tinha importância. Nas palavras de Schmitt (1988, p. 262),

> A história, era, antes de tudo, obra de justificação dos progressos da Fé ou da Razão, do poder monárquico ou do poder burguês. Por isso, durante muito tempo ela se escreveu a partir do "centro". Os papéis representados pela elite do poder, da fortuna ou da cultura pareciam ser os únicos que contavam. A história dos povos se diluía na história dinástica, e a história religiosa na da igreja e dos clérigos. Foras dos grandes autores e das letras eruditas não havia literatura.

Dentre as várias formas e mesmo definições de marginais e marginalidade, Schmitt cita os "guetos negros da América do Norte e da África do Sul às favelas do Brasil e dos trabalhadores imigrados" (SCHMITT, 1988, p. 263). Seguindo por estas veredas, o afro-

ISSN:

brasileiro, bem como no caso da narrativa histórica em estudo, é, em todos os sentidos, um marginal.

O africano no Brasil ocupou o status, valha a ironia, de escravo, portanto, um objeto, pois era comprado e vendido. Nestas novas terras não tinha chegado à condição de gente ainda. Assim, poder-se-ia dizer da situação mais extrema de marginalidade: não poder ser comparado a outro ser humano. Acrescente-se a isso, ser oriundo de outro local, de uma região longínqua marcada por uma visão estereotipada, para justificar a escravidão.

Há, ainda pautado no texto bíblico, a justificativa religiosa, e, não bastasse, tem uma cor diferente, o que faz do negro, por excelência, um marginal marginalizado. Segundo a exposição de Schmitt, conforme a sociedade dominante, "os marginais se definem negativamente: não tem 'domicílio fixo', 'moram em qualquer lugar', 'gente sem senhor', 'inúteis ao mundo'" (SCHMITT, 1988, p. 280). No Brasil, citando Clóvis Moura, os negros não eram inúteis, pois, trabalhavam, era a mercadoria e também produzia riqueza, portanto, presença indispensável no país, mas sempre à margem da sociedade.

Voltando à vaca-fria a narrativa ficcional em questão aborda o tema da inversão, carnavalizando a questão religiosa católica com o padre Mateus, que, ao passar dando a extrema-unção, promete a Tonhão, que está em seus últimos momentos, que levará a imagem de Ogum no terreiro de mãe Catarina, e cumpre o que prometido. Surpreendentemente, o religioso que julgava a religião de raiz africana um "ritual satânico" incorporou Ogum, arrancou a batina, dá passe e consulta aos fiéis tornando-se o primeiro padre alemão a se desenvolver na Umbanda.

Entre heróis e bandidos Miro Patrocínio, nos momentos finais da narrativa, ocupa o cargo de tenente e torna-se herói, pois, "Miro assumiu o comando e salvou seu pelotão" (2011, p. 198). Um pouco adiante, em uma atitude desastrada, o coronel Nelópidas Dalla Rosa Filho entrega o próprio pelotão e o de Miro aos inimigos. O coronel, não conseguindo escapar torna-se prisioneiro e é humilhado:

> Arrancam roupas femininas do varal e colocam sobre sua farda, um vestido de chita com estampa de flores; na cabeça um lenço de algodão colorido. Neo é arrastado para fora e bolinado sexualmente por todos, que lhe dirigem gracejos e ofensas. (FAUSTINO, 2011, p. 207-208).

ISSN:

O rebaixamento prossegue quando um soldado o chama de chibungo, aplica-lhe uma rasteira e enfim é decapitado. Quando o cadáver foi encontrado o general brada que Rosa Filho foi

> apanhado, covardemente, pelo inimigo, numa emboscada. Foi torturado e humilhado. Mas reagiu e lutou até a morte. É um herói. [...] nas cidades e nos acampamentos, divulgam-se feitos heroicos, tanto para impedir que os combatentes desanimem quanto que rareiem os voluntários. Para isso se produzem heróis, mesmo que apenas míticos. (FAUSTINO, 2011, p. 209).

Assim o romance vai desconstruindo os mitos dos heróis de guerra, principalmente notando o engodo pelo qual muitos soldados negros passam. Estes, enquanto lutam e morrem "sacrificando-se por São Paulo, as mulheres e filhos de muitos deles estão sendo despejados dos cortiços e casarões" (FAUSTINO, 2011, p. 211). *A legião negra* reserva para as pessoas comuns o heroísmo e o reconhecimento que não tiveram durante a vida tampouco na morte.

Nas palavras finais conta-se a história de Bento, um herói que salvou seu grupo, pois, mesmo não tendo nenhum comandante, assume o comando de uma operação salvando-se e aos demais. Da mesma forma, percebe-se a história vista de baixo, quando se narra a valentia e belicosidade de Bento, que mesmo ferido acaba com mais de uma dezena de inimigos. Ainda quando

> um oficial crava-lhe a espada nas costas [...] Bento consegue voltar-se, olha em seus olhos, buscando fôlego no fundo da alma, solta um berro de fera e lança a navalha, cortando-lhe a jugular. Ambos caem ao solo. O oficial está morto, o negro ainda tenta se levantar, mas sente que está morrendo. (FAUSTINO, 2011, p. 211).

Antes de morrer Bento ainda tira do bolso a foto de Madalena, numa perspectiva que reúne a um tempo, heroísmo, belicosidade, valentia e romantismo. Seria escusado dizer, a exemplo que exposto quando citado o caso de Neo, que ocorrerá aí a entronização do oficial e o rebaixamento, pelo olvido, do soldado Bento, que não teve e não terá o nome registrado pela história oficial.

A narrativa volta ao tempo presente e o coronel Nelópidas Dalla Rosa Filho, covarde e que fora humilhado, é elevado à categoria de herói e nome de praça. Tião questiona o porquê não há uma placa com o nome do Tenente Teodomiro Patrocinio, do soldado Luvercy Tarquínio ou do Antonio Bento, enfim, pessoas que fizeram a guerra mas que serviram "de

ISSN:

massa de manobra, bois de piranha, buchas de canhão. A gente nunca fez nem fará parte da brava gente brasileira." (FAUSTINO, 2001, p. 220).

Retomando Walter Mignolo em "Lógica das diferenças e política das semelhanças" ao dedicar uma leitura sobre o entrecruzamento dos textos histórico e literário ensina que

> No caso do romance contemporâneo, a imitação do discurso historiográfico e antropológico provém de uma oposição aos discursos antropológicos e historiográficos que criaram uma imagem da história ou de comunidades marginalizadas que o romancista procura corrigir ou, pelo menos, enfrentar. (MIGNOLO, 1993, p. 133).

Adrede, o romance em estudo, caminha *pari passu* com o que exposto por Mignolo, mormente no que tange ao fato de corrigir a história, pois, se os nomes dos "pérolas negras" não foram citados nos registros oficiais, o romance o faz, citando nomes, patentes, profissão e respondendo "presente". De forma ambígua, a chamada mostra que estão e se fazem presentes, inclusive os nomes de Teodomiro Patrocínio, e no fim da lista, o soldado Sebastião Honório de Paula Prado, que não tinha entrado na história oficial.

Em *La nueva novela histórica*, logo nas palavras iniciais, Seymour Mentor (1993, p. 32) nota que "en el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos". Em se tratando do novo romance histórico, que é o ponto nodal da modalidade discursiva em estudo, nota-se que não é condição *sine qua non* que se encontrem as características em cada romance, quais sejam:

> 1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas;
> 2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
> 3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott – aprobada por Lukács – de protagonistas ficticios;
> 4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación;
> 5. La intertextualidad;
> 6. Los conceptos bajtianos de ló dialógico, ló carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. (MENTON, 1993, p. 42-45).

O texto proposto por Faustino se insere, em grande medida, nas peculiaridades apontadas por Menton, tratando-se de um novo romance histórico, notando-se mormente a

ISSN:

sinfonia bakhtiniana. *A legião negra* carnavaliza os personagens do centro, conforme Bakhtin (1981, p. 153),

> Já tivemos oportunidade de falar das particularidades da estrutura da imagem carnavalesca. Esta tende a abranger e a reunir os dois pólos do processo de formação ou os dois membros da antítese: nascimento - morte, mocidade - velhice, alto - baixo, face - traseira, elogio - impropério, afirmação - negação, trágico - cômico, etc. sendo que o pólo superior da imagem biunívoca reflete-se no inferior o princípio das figuras das cartas do baralho. Isto pode ser expresso assim: os contrários se encontram, se olham mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro.

Na narrativa presente os dois pólos são postos lado a lado, isto é, o pobre e o rico, o branco e o negro, o soldado e o oficial, o covarde e o valente, ocorrendo aí a entronização do popular. Assim, o romance se faz novo, e se faz diferente por abordar um tema, conforme dito no início deste, que relê o passado do afrodescendente no Brasil dando voz e literalmente citando os nomes dos que foram silenciados.

A propósito do tema, Marilene Weinhardt em *Ficção histórica: teoria e crítica*, ensina que "os grandes dramas e as figuras históricas centrais são próprios para a epopeia. O mundo do romance é o da esfera popular. Esta, tensionada pela revolução, pode revelar suas forças, fazendo surgir naturalmente os heróis que, para a história, são incógnitos" (WEINHARDT, 2011, p. 27). Um pouco adiante afirma também que o romance não comporta heróis clássicos, mas "seres humanos, com as limitações e fraquezas próprias de sua condição".

A legião negra traz à baila o tipo e protótipo do cidadão comum, portanto, com todas as vilezas inerentes a sua condição. Tião, o personagem central que permeia a obra, nem de longe se vê nele laivos do herói clássico. Antes disso, está velho, não converge para um *happy end* nos braços da amada, não é aclamado pelo povo e não tem seu nome homenageado como rua ou praça.

Retomando Weinhardt a motivação para o auge do subgênero se dá por diferentes razões, seja histórica, ideológica e ainda estético-acadêmica. A teórica prossegue afirmando que "essa variação em si não as invalida como constatação, mas põe em questão a lógica do argumento como determinante. Seria necessário examinar se é verificável alguma ou algumas

ISSN:

formas de relação que permitam ver esse somatório como um conjunto" (WEINHARDT, 2001, p. 49).

Seja como for, a narrativa se dá entre heróis e bandidos, refigurando o passado histórico, apresentando claramente um viés ideológico tornando-se um libelo para denunciar preconceitos em sentido lato. Ao parodiar a escrita da história sobre a revolução constitucionalista de 32, o livro nivela, por meio do rebaixamento e ascensão heróis e bandidos.

REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado de. *A cartomante e outros contos.* São Paulo: Moderna, 1983.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.

ESTEVES, Antônio. *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (1975-2000). São Paulo: UNESP, 2010.

FAUSTINO. Oswaldo. *A legião negra.* São Paulo: Selo Negro, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

MENTON, S. *La nueva novela histórica da la América Latina* 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org). *A escrita da história*: novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia ou Vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da senzala*: quilombos, insurreições, guerrilhas. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

SCHMITT, Jean Claude. A história dos marginais. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ISSN:

WEINHARDT, Marilene (Org.). *Ficção histórica*: teoria e critica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

_____. Considerações sobre o romance histórico. In: *Letras*. Curitiba, n. 43, Editora da UFPR, 1994.

ISSN: