XII
SAPUERJ

Estudos de literatura

modos de ler, ouvir, ver, teorizar

Bianca Macedo
Bibiana Campos
Keuryn Araújo
Natália Natalino
(org.)

Estudos de literatura

modos de ler, ouvir, ver, teorizar

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras

Reitor
Mario Sergio Alves Carneiro

Pró-Reitor de Graduação – PR1
Lincoln Tavares Silva

Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa – PR2
Luís Antônio C. Pereira da Mota

Pró-Reitora de Extensão e Cultura – PR3
Cláudia Gonçalves Lima

Diretor do Centro de Educação e Humanidades
Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

Diretora do Instituto de Letras
Janaina da Silva Cardoso

Vice-Diretora do Instituto de Letras
Naira de Almeida Velozo

Coordenador da Pós-Graduação em Letras
Carlos Eduardo Soares da Cruz

Vice-Coordenadora da Pós-Graduação em Letras
Andreia Alves Monteiro de Castro

Estudos de literatura

modos de ler, ouvir, ver, teorizar

UERJ Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Instituto de Letras da UERJ
Programa de Pós-Graduação em Letras - UERJ
XII SAPUERJ LETRAS

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2023 da organização:
Bianca Macedo, Bibiana Campos, Keuryn Araújo e Natália Natalino.
Copyright © 2023 dos capítulos:
Autoras e autores.

Coordenação editorial
Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGL-UERJ)

Conselho editorial
Andreia Castro
Décio Rocha
Eduardo da Cruz
Ieda Magri
Leonardo Davino
Maria Cristina Cardoso Ribas
Tania Camara
Vanessa Cianconi
Viviane Vasconcelos

Preparação
Bianca Macedo
Bibiana Campos
Keuryn Araújo
Natália Natalino

Diagramação
Natália Natalino

Revisão
Autoras e autores

Como citar este livro (ABNT)
MACEDO; Bianca; CAMPOS, Bibiana; ARAÚJO, Keuryn; NATALINO, Natália (org.).
Estudos de literatura: modos de ler, ouvir, ver, teorizar. Rio de Janeiro: PPGL-UERJ, 2023.

Rua São Francisco Xavier, 524
Sala 11.144 - Bloco F
Maracanã, Rio de Janeiro, RJ
CEP 20559-900
Tel.: +55 (21) 2334-0633
www.pgletras.uerj.br

O conteúdo dos artigos publicados neste volume é de inteira responsabilidade de seus autores e autoras.
Alguns trabalhos foram realizados com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S471 Seminário de Alunos e Alunas de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (12. : 2023 : Rio de Janeiro)
Estudos de literatura: modos de ler, ouvir, ver, teorizar / Bianca Macedo...[et al.] (org.). – Rio de Janeiro: UERJ, PPGL, 2023.
463 p.

Inclui bibliografia.
ISBN 9786587939070.

1. Literatura – História e crítica - Congressos. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDU 82(063)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata – CRB-7 4578/94

SUMÁRIO

12 **APRESENTAÇÃO**
Bianca Macedo, Bibiana Campos, Keuryn Araújo e Natália Natalino

14 **UTOPIA E PÓS-UTOPIA NA LITERATURA BRASILEIRA: BREVES APONTAMENTOS SOBRE UM ESTADO DA ARTE**
Adriane Lima Pinho

23 **PALAVRAS QUE SALVAM EM A *MENINA QUE ROUBAVA LIVROS*: REFLEXÕES**
Alice Rodrigues Crivano da Silva

31 **MULHERES AUTORAS DA MODERNIDADE NASCENTE INGLESA**
Aline Fernandes Thosi

41 **AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM *A MULHER FATAL*, DE CAMILO CASTELO BRANCO**
Amanda Regina dos Santos Lourenço

48 **REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS ACERCA DE ALICE, MULHER DE MEIA IDADE, EM *QUARENTA DIAS*, DE MARIA VALÉRIA REZENDE**
Ana Beatriz Garcia Lima

57 **AUTONOMIA FEMININA EM UMA ALMA DE MULHER, DE GUIOMAR TORRESÃO**
Bianca Gomes Borges Macedo

67 **A MENINA QUE CARREGAVA ÁGUA NA PENEIRA: ELIZABETH BISHOP E SEUS PROCESSOS DE PRODUÇÃO POÉTICA**
Camila Valladares

76 **RIO DE JANEIRO E ORDENAMENTO URBANO: ALGUMAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DOS SÉCULOS XX E XXI**
Carla Oliveira

86 **RECIFE, SEVILHA E TEBAS: TRÊS CIDADES SOBREPOSTAS, JUSTAPOSTAS E REITERADAS NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**
Carlos Eduardo Ferreira de Oliveira

91 **TRANSGRESSÃO E AGÊNCIA EM UMA PEÇA PROBLEMA DE WILLIAM SHAKESPEARE**
Cecília Athias

97 **ATRAVÉS D'O ESPELHO DE MACHADO DE ASSIS: A QUESTÃO RACIAL COMO UM NÃO-DITO**
Cesar Augusto de Oliveira Casella

106 **O ESPAÇO BIOGRÁFICO E AS ESCRITAS DE SI EM *CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA*, DE MIGUEL SANCHES NETO**
Clara Sampaio Fernandes

117 **O MITOESTILO DE LYGIA FAGUNDES TELLES**
Daniel Bandeira dos Santos

126 **A BUSCA DA IDENTIDADE E DO AUTOCONHECIMENTO NO LIVRO DE *SOROR SAUDADE*, DE FLORBELA ESPANCA**
Danielle Meireles de Andrade

133 **A CONSTRUÇÃO DA IRONIA EM "O ALIENISTA", DE MACHADO DE ASSIS**
Débora Garcia Restom

141 ***CABEÇAS DA PERIFERIA* – DA AÇÃO NO TERRITÓRIO AO DESENVOLVIMENTO DE UM PENSAMENTO ESTÉTICO MEDIADO EM UM APLICATIVO**
Eduardo de Almeida Santos (Eduardo Teffé)

151 **DIFÍCIL DE SE LETREAR:**
A FORMA INFORME DE "CARA-DE-BRONZE", DE JOÃO GUIMARÃES ROSA
Eduardo de Figueiredo Vidal

161 **DRAMAS ÍNTIMOS E A VIDA FAMILIAR EM *O OLHO DE VIDRO*,**
DE CAMILO CASTELO BRANCO
Fabiana de Paula Lessa Oliveira

172 **ODE TERCEIRA HILSTIANA: "A CASA QUE SÓ EXISTE" NA VOZ DE MARIA BETHÂNIA**
Fabiano de Almeida Ribeiro

180 **POETA E A CANTORA**
Hilda dos Santos Silva

187 **VIVÊNCIAS DA DITADURA: UM ESTUDO SOBRE *NO CORPO E NA ALMA***
Janaína Buchweitz e Silva

194 **DO POEMA À VOCALIZAÇÃO: DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE A MILTON NASCIMENTO, TIBÉRIO AZUL, ZÉLIA DUNCAN E LEILA PINHEIRO**
Joyce Nascimento Silva

202 **UMA LEITURA DE *MANUAL DE FLUTUAÇÃO PARA AMADORES*, DE MARCOS SISCAR**
Juliana Gelmini

209 **O FANZINE COMO OBJETO DE ESTUDO NO BRASIL:**
MAPEAMENTO DE UM CAMPO DE PESQUISA EM ASCENSÃO
Juliana Gama de Brito Assumpção

219 **PODE A MULHER OPERÁRIA FALAR? PARQUE INDUSTRIAL E O CÂNONE MODERNISTA**
Juliane Ramalho

228 **LITERATURA, LÓGICA E EMOÇÃO:**
O VERBAL E O NÃO VERBAL NO PROCESSO COMUNICATIVO EM LIVROS INFANTIS ILUSTRADOS
Karina Seferian Ventura

236 **FRAGMENTOS DA MEMÓRIA:**
O MOSAICO DE OLHARES EM *NAS TUAS MÃOS* E *A CIDADE DE ULISSES*
Keuryn Stéfane Barbosa de Araújo

243 **O SUBJETIVISMO PESSIMISTA DO NARRADOR:**
POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES ENTRE LADRÃO DE CADÁVERES E A NARRATIVA *NOIR*
Leonardo Freitas de Carvalho

252 ***STOP VIOLENCE*: O TEATRO ENGAJADO ALIADO À VISIBILIDADE DA DIVERSIDADE SEXUAL**
Ligia Lopes Pereira Pinho

258 **JOÃO DO RIO E UMA ESCRITA CINEMATOGRÁFICA**
Lohane Cristine de Araujo Guimarães

267 **POESIA COMO RESISTÊNCIA NO LIVRO INFANTIL UM DIA, UM RIO**
Luana Xavier Vieira Goulart

275 **DAS LUVAS DE OITO BOTÕES AO ROUPÃO BRANCO DE PÊLO DE CABRA DO TIBETE:**
A INDUMENTÁRIA COMO INDICADOR DE MODERNIDADE NO ROMANCE QUEIROSIANO
Lucas de Moraes Mendes Ramos

281 **MACUMBA E O MANIFESTO: LITERATURA, TEATRO E REGISTROS**
Luciana C. B. Ferreira

291 **UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA DO ROMANCE *FRANKENSTEIN* DE MARY SHELLEY**
NO ENSINO FUNDAMENTAL II
Luíza Klein Cherém

299 **PERCEPÇÃO NA POESIA DE ELIZABETH BISHOP: O OLHO E O EU**
Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior

307 **MEMÓRIAS DA (RE)EXISTÊNCIA – REFLEXÕES SOBRE O ATO DE NARRAR EM**
***UM DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES**
Maria Inês Freitas de Amorim

315 **A CONSTRUÇÃO DO AMOR VIRTUAL E REAL SÁFICO EM *CONECTADAS*, DE CLARA ALVES**
Milena Dias Soares

323 ***PALAVRAS DE SEGUNDA MÃO*: A REDE DE ATENÇÃO DE ANA MARTINS MARQUES**
Natália Barcelos Natalino

332 **(IN)EXISTÊNCIA(S) DISCURSIVA(S): PRIMEIRAS DISCUSSÕES**
Nayara Batista da Cruz

340 **EPIFANIA N'O ALEPH DE JORGE LUIS BORGES**
Nicolas Lima Peixoto

347 **SONHO DE LIBERDADE**
Pâmera Ferreira Santos

354 **O SILÊNCIO DO CORPO E A RETÓRICA DA ALMA**
Patrícia Bastos

362 **COMO SOBREVIVER AO CENÁRIO PÓS-PANDÊMICO? UMA ANÁLISE DOS CONTOS "THE YELLOW WALL-PAPER" E "ON A COLD DAY" E DE SUAS ESTRATÉGIAS DE SOBREVIDA**
Paula Pope Ramos

370 **NARRATIVAS MITOLÓGICAS E A REDUÇÃO DA COMPLEXIDADE HUMANA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO**
Paulo Cesar da Silva Lopes Junior

380 **DORA REFLETIDA NOS ESPELHOS DE OXUM E IEMANJÁ**
Paulo Rodrigo Verçosa Barros

387 **NUANÇAS MASOQUISTAS E MASOCHIANAS EM *A VÊNUS DAS PELES***
Renan Marques Isse

394 **ENTRE O PRAZER DESVELADO E A LINGUAGEM SILENCIADA EM *A FILHA DO ARCEDIAGO*, DE CAMILO CASTELO BRANCO**
Rochele Alves dos Santos Nogueira

401 ***O CONTO DA AIA*: UMA BREVE LEITURA BÍBLICA**
Sarah Giffoni Lescura Alexandre

410 **DE CAMÕES À REFORMULAÇÃO DA MUSA ENQUANTO ELEMENTO CRÍTICO DA TRADIÇÃO EM GOLGONA ANGHEL**
Tamara Roza Campos Amaral

419 **FIGURAS FEMININAS DE GARRETT: REPRESENTAÇÃO E INOVAÇÃO ROMÂNTICA**
Thayane Alves Guerra Sant' Anna

428 **DE ASSOMBRAÇÃO À ALEGORIA:**
REFIGURAÇÕES AUTORAIS DE MACOBEBA EM GRACILIANO RAMOS E JOAQUIM CARDOZO
Thayane Verçosa da Silva

436 **AS CARTAS DO BRASIL: ESCRITA E PROJETO EDUCACIONAL JESUÍTICO**
Vandith Vieira da Silva Santos

445 **EL MITO DE LA LLORONA:**
UNA PROPUESTA DE LECTURA LITERARIA EN LA PRÁCTICA DOCENTE
Walquíria Rodrigues Pereira

453 **JOÃO DO RIO E A ATROFIA DA EXPERIÊNCIA: VIDA VERTIGINOSA**
Yasmin Lima de Carvalho

APRESENTAÇÃO

Esta publicação é a materialização de trabalhos apresentados no XII Seminário de Alunos e Alunas de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (XII SAPUERJ), edição realizada entre os dias 16 e 18 de novembro de 2021, de forma totalmente on-line, devido às medidas de isolamento adotadas na pandemia de coronavírus.

O SAPUERJ é um evento anual organizado por e para estudantes, com o objetivo de divulgar e compartilhar a produção discente de nosso programa de pós-graduação e de outros, além de fomentar discussões sobre os Estudos de língua e os Estudos de literatura. Com o tema escolhido pela comunidade discente – "Vivências: virtuais e reais" –, a 12ª edição primou sobretudo pela integração e fortalecimento de laços interinstitucionais.

Cerca de 25 instituições de ensino superior de todas as cinco regiões do Brasil foram representadas por meio das apresentações de mais de 150 trabalhos. A democratização de pesquisas e conhecimentos, proveitosos debates nas mesas e as ilustres aulas em forma de palestras e minicursos imprimiram qualidade ao evento.

Gostaríamos de agradecer à Comissão Organizadora do XII SAPUERJ, composta por Adriane Lima, Alessandra Mendes, Ana Paula Macri, Bianca Macedo, Bibiana Campos, Junior Lopes, Karen Miranda, Keuryn Araújo, Lucas de Moraes, Maria Queiroga, Natália Natalino, Pâmera Santos, Paulo Parq, Pedro Cruz de Aguiar, Tamara Amaral, Thais César, Thayane Sant'Anna e Viviane Bastos pela realização de um evento distinto e, importante dizer, gratuito.

Nosso agradecimento se estende ao PPGL-UERJ, às ex-coordenadoras do programa, Profa. Viviane da Silva Vasconcelos e Profa. Tania Maria Nunes de Lima, e aos coordenadores que atuam no período em que resulta esta publicação: Prof. Carlos Eduardo da Cruz e Profa. Andreia Alves Monteiro de Castro, sempre solícitos e dispostos a colaborar com a realização do evento e dos *e-books*. Agradecemos, ainda, ao projeto de extensão Poesia, ficção e crítica pelo suporte em inúmeras frentes. Enfim, fica registrado nosso agradecimento a todas e a todos que fizeram parte do evento, direta ou indiretamente: monitores, mediadores, comunicadores, pesquisadores, professores.

É com grande satisfação que apresentamos esta coleção de textos, trabalho que reflete um processo coletivo em favor da resistência e do desenvolvimento da ciência em tempos de crise. A fim de facilitar a tarefa dos leitores que agora podem finalmente desfrutar dos resultados do XII SAPUERJ através dos textos publicados, organizamos o *e-book* dessa edição do evento em dois volumes. Este, o segundo, reúne 55 artigos relacionados aos Estudos da literatura. O primeiro, de Estudos de língua, traz mais 23 artigos do campo. Todos foram submetidos à análise para participação nesta publicação até janeiro de 2022 e grande parte dos textos manteve dêiticos temporais relativos à época de sua produção, ou seja, o ano de 2021. Assim, termos como "nos dias de hoje", "neste governo", "atualmente" etc. referem-se ao contexto pandêmico, social, histórico e político de 2021.

Com esta publicação nos reconectamos e compartilhamos conhecimentos; com isso, reunimos uma multiplicidade de saberes que um país como o Brasil oferece. O SAPUERJ mantém o compromisso com a comunidade acadêmica e reforça a proposta de inclusão da UERJ, símbolo de resistência, inserção social e excelência acadêmica.

Os desafios impostos pela pandemia de coronavírus foram inúmeros e afetaram a todos e todas em diversos níveis: físicos, psicológicos, familiares, econômicos, estruturais... A Comissão Organizadora do XII SAPUERJ e as organizadoras das publicações se solidarizam com todos e todas que tiveram perdas e os abraçam com carinho e respeito. Justificamos que as consequências da pandemia impôs, ainda, a necessidade de um tempo maior para a viabilização desta publicação.

Boa leitura!

Bianca Macedo
Bibiana Campos
Keuryn Araújo
Natália Natalino

organizadoras

UTOPIA E PÓS-UTOPIA NA LITERATURA BRASILEIRA: BREVES APONTAMENTOS SOBRE UM ESTADO DA ARTE

Adriane Lima Pinho

Resumo: A ideia traduzida pela palavra Utopia passou a representar no repertório cultural, toda e qualquer forma de obra e pensamento que possuísse como princípio a tentativa de idealizar uma sociedade perfeita, um recorte espacial perfeito ou lugar modelo. No Brasil não faltam exemplos de obras utópicas. No Modernismo, mais especificamente, notam-se nas obras dos escritores esse mesmo desejo humano que busca atingir a sonhada transformação social que impelirá a todos um modo de vida mais solidário e humano. Contudo, os processos históricos e culturais afetam a experiência do sujeito moderno quando este se depara com a miragem de seu reflexo no espelho e não se reconhece mais num mundo tomado por um sistema econômico concentrado pelas elites sociais, afastando o artista de suas antigas esperanças no país. Assim, nesse novo cenário, o lugar que o objeto utópico outrora ocupava de maneira bem-sucedida já não existe como antes, passando a existir a Pós-utopia. Diante do exposto, este trabalho visa compreender o caminho literário das Utopias até a Pós-utopia. Buscaremos refletir a fratura sensível do sujeito pós-utópico a fim de rastrear os significados que tais conceitos assumem no contexto literário.
Palavras-chave: Utopia. Modernismo. Pós-utopia.

Utopia: uma introdução

A ideia traduzida pela palavra utopia – antes mesmo de sua própria existência no léxico – passou a representar, no repertório cultural, toda e qualquer forma de obra ou pensamento que tivesse por intuito a tentativa de idealizar uma sociedade perfeita, um recorte espacial ou lugar perfeito, ou mesmo que buscasse representar a própria ideia de perfeição. O desejo humano de dar voz aos interesses políticos nos discursos e nas obras tem origem nas angústias sofridas pela humanidade em diferentes sociedades existentes. Neste sentido, as utopias acabaram se tornando projeções ou idealizações de um mundo perfeito ou em vias de uma possível perfeição, longe de decepções.

O termo, surgido no século XVI a partir da obra homônima de Thomas More, acaba sendo um produto resultante da junção do prefixo *u*, que representa negação, com a palavra grega *topos*, que em português significa lugar, um recorte geográfico pontual e localizado. Ou seja, a palavra utopia significa "não-lugar" ou "lugar nenhum" (CHAUÍ, 2008, p. 7).

Diferente da definição de Augé (1994), o não-lugar aqui se traduz enquanto um recorte geográfico idealizado, imaginado, projetado mentalmente, e que, por este motivo, não existiria em nosso mundo no tempo presente. Todavia, é mister notar que este pensamento não é utilizado somente a partir do século XVI. De forma subjetiva, a produção de utopias ou do que podemos chamar de pensamento ou imaginação utópica (COELHO, 1980, p. 20) é anterior à publicação do escritor britânico que deu bases ao termo.

Trazendo à baila a produção literária, sabe-se que é a partir do período renascentista que a imaginação utópica ganha novos contornos estéticos através de obras artísticas desse movimento:

> A literatura, bem como a pintura do século XVI, está repleta desses motivos fantásticos, desses jardins de delícias que refletem a necessidade de fuga, o desejo de evasão de um mundo que, na prática, se revela extremamente cruel e infeliz. E a imprensa nascente foi a grande vendedora de sonhos: produziu em toda a Europa do século XVI centenas e centenas de edições de histórias de aventuras. Muita razão tem o historiador católico Jean DELUMEAU (1984) ao afirmar que o Renascimento teve, por vezes, mais ambição que razão. Assim, a literatura criou uma infinidade de paraísos terrestres em que a vida era cor de rosa e onde só havia espaço para a diversão, a música e o amor. Um exemplo célebre desses mitos literários do século XVI é a

> fonte da juventude, para onde são conduzidos os velhos, os doentes e os estropiados, que após um breve mergulho saem jovens e alegres para desfrutarem de festas, cantorias e do amor, para sempre. Mas existiram, ainda, os sonhos populares do Renascimento, que apesar de menos requintados, também foram retratados pelas artes. A miragem mais interessante no universo das aspirações de artesãos e camponeses pobres dessa época talvez seja a representação dos países da fartura, a "terra de cocanha", mundos onde não é necessário trabalhar para ganhar a vida. (BORRALHO, 2004, p. 140)

No bojo dessas transformações artísticas, Thomas More produz o primeiro texto fundamental do gênero utópico na Era Moderna. Surgida no século XVI, a obra inaugura o que viria a ser um ramo no contexto das literaturas. Segundo Borralho (2004, p. 1) "A utopia é o único género [ou sub-género, consoante as terminologias] do modo narrativo cujo nome deriva, não de uma abstracção de vários textos de um ou de vários autores, mas do livro de um autor, *A utopia*, de Thomas Morus".

A obra de More é singular por diversos aspectos, e, sobretudo, devido ao fato de que ela inaugura um ponto fundamental que muda o curso interpretativo que se apontava, até aquele momento, aos discursos utópicos nas mitologias e na literatura: More é categórico ao desenvolver um texto que, aliado às ideias platônicas, corroborava o princípio da autocrítica humana, não vendo os desvios morais como pertencentes unicamente ao outro, mas, sim, como possibilidade sempre à espreita do eu (LUZ, 2015, p. 19-20). Antes da existência da obra de More, a atuação da plenitude utópica quase sempre foi delegada aos poderes externos ao homem, o que significa dizer que da representação divina superior partia, unicamente, a autorização mitológica para uma sociedade benfeitora:

> Parte dos teóricos sobre o assunto afirma que derivações do conceito de utopia seriam próprias do pensamento de origem judaico-cristã ocidental, pois estariam fundadas na escatologia (e sua relação com o Milênio) apregoada por este, já que, até então, para as antigas civilizações egípcia e mesopotâmica, por exemplo, havia "visões de mundo centradas em uma ordem estabelecida pelos deuses, basicamente atemporal e imutável" (COHN, 1996, p. 84) e cíclica; apenas a partir do judaísmo primevo é possível se crer na possibilidade de interferência – mais ou menos intensa – no mundo e no divino por meio de ações humanas. (LIMA, 2013, p. 3)

Só após a publicação do livro de More é que se pode pensar a utopia como emprego real daquilo que é sensível ao seu estado natural: provocação do desejo à transformação social. Em síntese, ela é a motivação que catalisa as impotências e vícios da estrutura comunitária e garante o eterno exercício da autocrítica. Esta autocrítica, longe de ser fatalista, anseia por transformação:

> A imaginação utópica não é delirante, nem fantástica. Ela parte, sim, de fatores subjetivos produzidos, num primeiro momento, apenas no âmbito do indivíduo. Mas, a seguir, ela se nutre dos fatores objetivos produzidos pela tendência social da época, guia-se pelas possibilidades objetivas e reais do instante, que funcionam como elementos mediadores no processo de passagem para o diferente a existir amanhã. (COELHO, 1980, p. 9)

Além da busca de um mundo ou de lugares perfeitos, as utopias também trabalham com outros aspectos que superam uma simples busca pelo estado de excelência. Segundo Chauí, as utopias são também entendidas como negações do real:

> [...] a utopia, ao afirmar a perfeição do que é outro, propõe uma ruptura com a totalidade da sociedade existente (outra organização, outras instituições, outras relações, outro cotidiano). Em certos casos, a sociedade imaginada pode ser vista como negação completa da realmente existente – como é o caso mais freqüente das utopias –, mas em outros, como visão de uma sociedade futura a partir da supressão dos elementos negativos da sociedade existente (opressão, exploração, dominação, desigualdade, injustiça) e do desenvolvimento de seus

> elementos positivos (conhecimentos científicos e técnicos, artes) numa direção inteiramente nova – como foi o caso, por exemplo, das utopias francesas do século XVIII, anteriores e posteriores à Revolução Francesa. (CHAUÍ, 2008, p. 7-8)

Chauí também nos diz que, para além da negação do real, as utopias são polivalentes e acabam se caracterizando pela busca de diversos aspectos necessários para uma melhor vivência em sociedade. Nesse sentido, segundo a autora, as utopias também trabalham elementos como: a busca pela justiça, pela estabilidade política e social; pelo pensamento em coletivo; pelo belo e sua proximidade com a natureza. Em síntese, elas acabam tocando em diferentes aspectos políticos (CHAUÍ, 2008, p. 9-10). Nesse sentido:

> A manifestação mais popular da imaginação utópica tem sido a utopia política, Isto é: o que se pretende, antes de mais nada, é uma outra vida baseada num novo arranjo político da sociedade, firmada em novas estruturas sociais. E, neste campo, aquilo a que se pode aspirar é praticamente tudo, uma vez que nada ou praticamente nada foi feito [...] A imaginação utópica quer ainda – e é penoso constatar que a imaginação tem de intervir aqui também – que todos sejam tratados do mesmo modo, homens, mulheres e crianças. Que ninguém passe necessidades. Que ninguém seja considerado superior aos outros por ter mais coisas do que eles. Que os mais competentes e honestos dirijam os negócios públicos. Que ninguém seja obrigado a fazer o que não quer, o que não pode e não deve. Ou, então, que desapareça o dinheiro. E a propriedade privada. E que exista a liberdade de expressão, e a religiosa. E que a educação seja acessível a todos. (COELHO, 1980, p. 18-19)

Para Lopes (2004, p. 141), as utopias que se debruçam na busca por novos e melhores sistemas políticos podem ser entendidas como "utopias científicas". Para Coelho, todavia, quando abordam a necessidade de alterar as cadeias sociais, acabam se tornando utopias de revolução. Segundo o autor:

> Até fins do século XVIII, as utopias eram vistas ou como discussões filosóficas (no caso da *República*) ou como gênero literário, isto é, como divertimento culto, como no caso das obras de More, Rabelais (*As Grandes e Inestimáveis Crônicas do Grande e Enorme Gigante Gargântua*) e Cyrano de Bergerac (*O Outro Mundo*). A partir da Revolução Francesa, porém, os projetos de reforma social surgem cada vez mais sob a luz da possibilidade de sua realização efetiva, desde que os indivíduos, grupos e classes estivessem dispostos a tentá-la. Nesse momento, a utopia deixa de ser um caso da literatura e transforma-se em questão, hipótese e caminho da política. Uma outra palavra, senão um outro projeto, surgirá ao lado da utopia: revolução. (COELHO, 1980, p. 50)

Ainda na busca pelos atributos presentes nas utopias, Borralho (2004) nos diz que as obras hoje entendidas como pertencentes ao gênero em análise teriam como característica a presença de, pelo menos, quatro aspectos fundamentais: a inexistência do real, a ficcionalidade, a sociabilidade e a reflexão. O primeiro aspecto se traduz como uma espécie de narrativa que está próxima do real, mas não o é. A ficcionalidade reside no trato de romances literários, que trabalham com realidades alternativas. A sociabilidade condiz com a perspectiva de expressar a noção de uma sociedade ideal. E, por fim, a reflexão seria uma espécie de desenlace, já que provocaria o leitor, devido à complexidade de seu gênero, que se traduz de forma polifônica.

De forma a complementar o entendimento sobre utopia, segundo Serra (1996, p. 113-144), é preciso notar que a imaginação utópica também encontra ecos no indianismo, sendo esta tendência inaugurada após certa identificação com as ideias apresentadas por meio da obra humanista *Ensaios*, produzida no século XVI por Michel de Montaigne. Nela, o autor fala da descoberta da América, citando a existência de um povo puro, inocente, totalmente oposto aos europeus, que são, para ele,

decadentes. Assim, Montaigne institui sobre os nativos a ideia de "bom selvagem", que será utilizada dois séculos depois por Rousseau. Consonante o pensamento de Serra, Coelho nos diz que:

> Foi a descoberta das terras americanas entre o final do século XV e o início do XVI, que representou um papel de primeiro plano no pensamento utopista ocidental. A descrição de terras não habitadas pelo homem branco provocou a multiplicação, entre intelectuais, religiosos e povo em geral, das ideias relativas à possibilidade, afinal, do estabelecimento do paraíso terrestre. Teorias sobre a bondade natural do homem não corroído pela chamada civilização (o "bom selvagem") e relatos fantásticos sobre lugares onde era farto o ouro ou onde jorrava a fonte da juventude, associados a verificações concretas sobre a abundância de alimentos à flor da terra (ou alusões, como no caso do Brasil, a uma terra onde "em se plantando, nela tudo dá") davam a entender ao europeu da época que era possível o reino da felicidade neste mundo. (COELHO, 1980, p. 69)

Vale notar que algumas dessas utopias vieram diretamente dos indígenas, sendo passadas de geração em geração, sobrevivendo até os dias atuais (COELHO, 1980).

As utopias são, assim, obras reflexivas, políticas, polivalentes, que carregam em si a busca por uma sociedade mais equilibrada, ligada à natureza, e que permite que a igualdade social esteja próxima de todos os seus participantes. Seja em direção a um passado que já existiu, como em uma espécie de retrotopia (BAUMAN, 2017), seja objetivando um futuro não muito distante ou mesmo não permanecendo de maneira rígida em um período histórico determinado, as utopias são produções revolucionárias que buscam negar o presente tendo como base a produção de um espaço geográfico idealizado de forma justa para aqueles que as desejam, imaginam e assim as descrevem.

Modernismo e utopia

A crítica do estado da arte bem como o questionamento sobre o lugar que ela ocupa nas diversas sociedades modernas parece ser o impulso comum que move as vanguardas artísticas historicamente conhecidas por suas estéticas disruptivas diante da tradição. No Brasil, o Modernismo causou grande impacto na cena cultural do século XX ao promover debates e intensa interlocução entre os artistas que participaram deste movimento. Não cabe neste trabalho, contudo, tecer extensas análises sobre tal circunstância na arte nacional. Nosso foco é apresentar a maneira como o Modernismo se constituiu como uma mobilização embebida de ideais utópicos - tanto nos textos teóricos de suas figuras intelectuais centrais, como pelas próprias obras que estes escritores compunham - nos anos de maior agitação estética daquele momento. Para isso, faz-se necessário apresentar uma breve contextualização espacial daquele contexto histórico: São Paulo foi o epicentro de toda essa renovação cultural devido as grandes transformações sociais e advento das tecnologias industriais que cresciam por toda a cidade. Para Mário de Andrade, São Paulo estava:

> Muito mais "ao par" que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia ser importado por São Paulo e arrebentar aqui. Havia uma diferença profunda, já agora pouco sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: capital do país, porto de mar, o Rio tem um internacionalismo ingênito. São Paulo era muito mais "moderna", porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Ingenitamente provinciana, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado na política. São Paulo ao mesmo tempo estava, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato, se menos social, mais espiritual (não falo "cultural") e técnico com a atualidade do mundo. (ANDRADE, 1968, p. 40)

Devemos, porém, salientar que mesmo antes da Semana de Arte Moderna de 1922, algumas experimentações já haviam sido realizadas no campo literário e nas artes plásticas/visuais, como é o caso da revista *O Pirralho*, ou ainda, a XXIV Exposição Geral de Belas-Artes feita em 1917 pela pintora Anita Malfatti (TÉRCIO, 2019, p. 62-63).

No que se refere a perspectiva utópica, as viagens feitas pelos modernistas e, mais especialmente, feitas por Mário de Andrade em diversas regiões do país, nos remetem ao seu profundo interesse na pesquisa do Brasil em toda sua complexidade política e cultural. Movidos pelo desejo de destruir as barreiras que afastavam a cultura popular da cultura – tida como – erudita, esses artistas serviam-se dos deslocamentos pelo território como ferramenta de fusão cultural, ou se preferir, de antropofagia, como pregava Oswald de Andrade. A ambição de um mundo outro – mais humano e crítico da realidade – é a base niveladora de toda obra de utopia e, neste caso, os modernistas estavam comprometidos com itinerários envolvidos na superação do aspecto unicamente turístico desses deslocamentos. Seus objetivos podem ser traduzidos pela ideia de um anseio que esperava fazer da arte uma plataforma de engajamento estético, político e social, para que de tal maneira, o país finalmente encontrasse um destino mais digno de sua potência:

> Mas foi talvez por sintetizar um choque nas relações entre ofertas europeias e fontes nacionais que a viagem de 1924 às cidades históricas de Minas tornou-se tão importante no imaginário do modernismo, como emblema de uma guinada dialética fundamental – porque travejada pelo influxo das vanguardas internacionais – no enfoque do tradicional e do popular pelo movimento. Especialmente em Mário, para quem a experiência ampliaria uma disposição em sair de casa, em ingressar na mata virgem, em comungar a arte do povo [...]. Para tal, a viagem pelo Brasil cumpriu papel fundamental. Não somente porque alterava os itinerários de formação transoceânicos consagrados junto à intelectualidade brasileira, mas porque embaralhava as noções do que era interno e o externo, o tradicional e o contemporâneo, o exótico e o nativo, e não menos as relações entre origem e destino, sujeito e objeto da viagem ao fazer desviar o estatuto do viajante de suas figurações civilizatórias habituais[...]. (LIRA, 2015, p. 367)

Ainda sobre os ideais utópicos do Modernismo, Mário de Andrade (1981, p. 99) escreve:

> Estamos fazendo isso: Tentando dar caráter nacional pras nossas artes. Nacional e não regionalista. Uns pregando. Outros agindo. Agindo e se sacrificando conscientemente pelo que vier depois. Estamos reagindo contra o preconceito de forma. Contra a literatice. Estamos acabando com o domínio espiritual da França sobre nós. Estamos acabando com o domínio gramatical de Portugal. Estamos esquecendo a pátria-amada-salve-salve em favor duma terra de verdade que vá enriquecer com o seu contingente característico a imagem multiface da humanidade [...]. Estamos fazendo uma arte muito misturada com a vida.

É importante salientar que, apesar dos modernistas partilharem da mesma atmosfera cultural devido ao espírito iconoclasta do momento, deve-se ressaltar que cada integrante do movimento manteve, a sua maneira, uma autêntica singularidade estética e modo de produzir sua própria utopia, que em algum lugar encontrava eco nos procedimentos adotados pelos amigos, mas que não se confundia dentro de cada subjetividade artística, a exemplo de nomes como Oswald e Mário de Andrade. Nesse sentido, José Miguel Wisnik usando o campo da música como base de seu argumento ilustra tal discussão:

> Se a antropofagia oswaldiana terá seu desdobramento natural, décadas mais tarde, no campo da música popular urbana, o projeto mariodeandradino defende uma aliança entre a música erudita e a música popular rural, na qual vê resguardadas as bases de uma cultura nacional autêntica, livre das influências estrangeiras e dos chamativos comerciais e industriais. (WISNIK, 2007, p. 67)

Tomemos como exemplo algumas obras dos modernistas mais expoentes da nossa ficção para verificar-se o dispositivo utópico aplicado aos textos literários: *A Marcha das Utopias*, de Oswald de Andrade; *vou-me embora para Pasárgada*, de Manuel Bandeira e *Rito do irmão pequeno*, de Mário de Andrade. Comecemos pelo primeiro título, o de Oswald, que parece já entregar as aspirações propostas pelo autor no conteúdo da obra. Em *A Marcha das Utopias*, espécie de tratado filosófico orgânico e efusivamente utópico, Oswald utiliza um método de escrita bastante fragmentário para compor e recompor por meio da própria linguagem o manifesto-ação que o autor desejava para o campo das artes no país, mas não só, visto que o texto pretendia, sobretudo, alertar para caminhos civilizatórios ainda não experimentados pela lógica Europeia, em termos de construção social partilhada. Não à toa, Silviano Santiago (1989) acertou quando em seu texto analisou o suporte da linguagem do poeta e concluiu: "ou seja, para Oswald o Brasil é por excelência o país da utopia". Vejamos no trecho a seguir:

> A nossa tese afirma: 1.°) que o mundo se divide na sua longa História em: Matriarcado e Patriarcado. 2.°) Que correspondendo a esses hemisférios antagônicos existem: uma cultura antropofágica e uma cultura messiânica [...]. 4.°) Que um novo Matriarcado se anuncia com suas formas de expressão e realidade social que são: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e o Estado sem classes, ou a ausência de Estado. (ANDRADE, 1978, p. 128)

Partindo da contramão do que está posto, para dele desmobilizar as forças recalcadas do tempo estático e cronológico, Oswald defendia uma espécie de sociedade matriarcal, não universalizante, mas antropofágica no pensamento, essencialmente revolucionária. Ainda sobre a utopia Oswaldiana, Silviano reforça que na experiência patriarcal existe uma espécie de mal-estar civilizatório que amarra os homens a ideais não naturais para seus desejos, mas sim, emula o gosto pelo contentamento para suportar o presente. Por isso, a verdadeira utopia existiria, então, apenas na plenitude do matriarcado indígena:

> É bastante raro dentro do Modernismo um poeta que tenha uma visão filosófica de mundo explícita em textos conceituais. E essa visão de mundo está em Oswald marcada por uma noção original do conceito de utopia, que não seria nem a utopia nitidamente marxista, nem a utopia tal qual definida pelo modelo da Revolução Francesa – para Oswald, a utopia é caraíba. O saber selvagem, diz Oswald, vem questionando o saber europeu desde o primeiro contato da Europa com a América. De Montaigne a Rousseau, ou seja, passando da crítica às guerras religiosas e à Inquisição e chegando ao bom selvagem de Rousseau, sem esquecer a Declaração dos Direitos do Homem, o selvagem tem sido o motor da utopia europeia. Oswald, com o pensamento e a ação antropófagos, visa a trazer a utopia caraíba europeia para o seu lugar próprio – o Brasil. A utopia oswaldiana questiona ainda o fato de a sociedade ocidental ser patriarcal – e aí está um outro deslizamento de sentido proporcionado pelo pensamento de Oswald que é bastante rico. Teremos de reentrar em solo matriarcal brasileiro, devidamente industrializados, para que a utopia se dê plena. Dar-se-á no concreto do Matriarcado de Pindorama, revisto pela tecnologia. (SANTIAGO, 1989, p. 107)

Vejamos os trechos das próximas obras anteriormente mencionadas, os poemas de 1) Manuel Bandeira e de 2) Mário de Andrade:

> 1
> Vou-me embora pra Pasárgada
> Lá sou amigo do rei
> Lá tenho a mulher que eu quero
> Na cama que escolherei
>
> [...]

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização

[...]

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

2
Vamos caçar cotia, irmão pequeno,
Que teremos boas horas sem razão,
Já o vento soluçou na arapuca do mato
E o arco-da-velha já enguliu as virgens.

Não falarei uma palavra e você estará mudo

[...]

Vamos, irmão pequeno, entre palavras e deuses,
Exercer a preguiça, com vagar

Os versos de ambos os poemas revelam uma insatisfação com o momento presente e admite uma esperança no futuro, esperança essa não alienante ou simplesmente ilusória, mas sim, uma esperança que sustente um mundo mais equilibrado e distinto daquele que é vivido no instante para o poeta, ainda que ambas as utopias, partam dessa mesma realidade – elementos da natureza, objetos de desejo – no caminho que busca a perfeição, sabidamente que não será atingida, como fica claro em "quando de noite me der vontade de me matar". O que importa para essa utopia modernista é a busca, o movimento.

Pós-utopia e o lugar da poesia: o agora se faz presente

A projeção da utopia modernista não foi resposta suficiente para as questões da escuta poética nas gerações de vanguarda posteriores no Brasil, no campo da poesia, como é o caso dos concretistas. Para Haroldo de Campos, a verdadeira poesia engajada na proposta de transformação do mundo, ao contrário dos modernistas, deveria prezar pela urgência do agora. Sem perder de vista, claro, a visada da possibilidade do existir, cerne de toda utopia. Nesse sentido, para Haroldo e seus contemporâneos, a poesia pós-utópica consegue se desligar do pessimismo do real, ao mesmo tempo que não lança para o futuro uma responsabilidade estática por definição, visto que sem projeto de um ideal comum – que convoque a atenção do escritor para o agora – não é possível ser moderno. O poeta propõe assim algumas chaves para a compreensão dessa agenda: pensamento utópico crítico e idealismo do futuro; princípio (des)esperança e fazer poético na realidade. Segundo Haroldo de Campos:

> Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pósvanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente. (CAMPOS, 1997, p. 268)

Contudo, como nos mostra Diana Junkes Bueno Martha (2017), a dialética Haroldiana permite a coexistência dessas linhas de força dentro de sua obra (utopia e pós-utopia) sem que uma se sobreponha a outra. Dessa maneira, ao ler a tradição lírica numa chave sincrônica, Haroldo se serve de inúmeras referências, desconexas historicamente uma das outras mas belissimamente relacionadas no jogo da colagem poética, produzindo o sentido de subjetividade do autor que promove o efeito do instante-já. Martha (2017) estabelece a diferença fundamental dessa vanguarda Haroldiana das outras precedentes:

> A invenção, para a poesia concreta, não se separa da revisão do passado, crítica, sistemática, desconstrutora, ruptora, ou seja, a invenção das formas é dependente de uma reinvenção do cânone. Não se trata de negá-lo, como teriam feito as primeiras vanguardas, mas de tirar proveito de parte desse cânone que merece vigorar para as gerações futuras, nos termos do make it new poundiano (Pound, 1970).4 Desse modo, o movimento da poesia concreta poderia ser avaliado, em sua inquestionável força de vanguarda, sob outros prismas. O concretismo, ao romper com as formas do presente, em um momento histórico propício a seu surgimento – o Brasil da Era JK (Campos, 1992a; Aguilar, 2005) –, rompe também com o estado de coisas estabelecido, mas não a ponto de congelar uma história literária negada porque carente de sentido, como talvez tenham feito algumas vanguardas, mas de retirar dela o que contribui para a ação presente. Essa diferença é crucial para entender a singularidade das ações e a renovação propostas pelo Grupo Noigandres. A religião do concretismo, se houve, não foi a futurologia pura e simplesmente, mas a de seu tempo. (MARTHA, 2017, p. 157)

Isto posto, podemos fazer algumas reflexões para ampliar o debate sobre utopia e pós-utopia na literatura nacional. Até que ponto o pensamento de poetas como Haroldo de Campos se desvincula da ideia original de utopia se ela se serve deste princípio? Até onde é possível pensar em uma utopia sem esperança? Existe utopia desvinculada da realidade?

Mais do que responder categoricamente questões abertas e que ainda fomentam discussões nos diversos espaços acadêmicos do país, pretende-se neste trabalho observar a forte presença que o conceito de utopia assume em obras literárias clássicas ou, como vimos, até mesmo nas vanguardas. Isso se deve ao fato de que as utopias possuem um verdadeiro caráter revolucionário e crítico do presente, sem que para isso tenham que negá-lo completamente. É o excedente que se arrisca em imaginar, se arrisca ao movimento. E o que seria da arte sem a eterna busca (independente da natureza de seu objeto)? Sem esse movimento em direção ao desconhecido?

Referências

ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1968.

ANDRADE, Oswald de. A marcha das Utopias. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994. 114p.

BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia.** Tradução: Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BORRALHO, Maria Luísa Malato. Não há Utopias Portuguesas? **E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia**, Porto, n. 1, 2004. Disponível em: http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm. Acesso em: 26 maio 2020.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco.** São Paulo: Imago, 1997. p. 243-270.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. *In*: **Ciência e Cultura Online**, São Paulo, v. 60, p. 7-12, 2008.

COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

EDITORES, O. Carta-aberta a Alberto de Oliveira / Resposta a Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,** [S. *l.*], n. 23, 1981, p. 93-101. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69647. Acesso em: 31 jan. 2022.

LIMA, Kelly Mendes. Utopia: a história de uma ideia. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 14, p. 1-8, 2013.

LIRA, José Tavares Correia de. O estranho patrimonial: Mário de Andrade e o (des)Brasil. *In*: ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. LOPEZ, Telê Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo (ed.). Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos. Brasília: IPHAN, 2015.

LOPES, Marcos Antônio. Uma História da Idéia de Utopia: o real e o imaginário no pensamento político de Thomas Morus. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 40, n. 1, p. 137-153, 2004.

LUZ, Alexander Resende. **Uma outra filosofia**: a utopia humanista de Thomas More. 2015. 164f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. Constelações pós-utópicas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 51, p. 155-181, 2017.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SERRA, Tânia Rabelo Costa. Utopia e Hegemonia no Indianismo. **Cerrados**, Brasília, n. 5, p. 113-118, 1996.

TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira** – biografia de Mário de Andrade**.** Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 55-72, 2007. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022050004. Acesso em: 31 jan. 2022.

PALAVRAS QUE SALVAM EM *A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS*: REFLEXÕES

Alice Rodrigues Crivano da Silva

Resumo: Este artigo pretende refletir acerca do poder das palavras ao cotejar alguns dados relacionados à leitura durante a atual pandemia de Covid-19 e excertos da obra *best-seller* de Markus Zusak, *A menina que roubava livros*, este ambientado em um período caótico conhecido como Segunda Guerra Mundial. Utilizará como referenciais teóricos Antonio Candido (1995), Antoine Compagnon (2009), Frank Smith (1999), Gustavo Bernardo Krause (2005), Jean Foucambert (1994), María Teresa Andruetto (2012), Mikhail Bakhtin (2003, 1995), Tzvetan Todorov (2009), dentre outros, em busca de seu objetivo: analisar a potência das palavras e, consequentemente, da literatura, da leitura e da escrita e seus impactos tanto no indivíduo, seja locutor/transmissor da mensagem seja interlocutor/receptor, quanto na sociedade.
Palavras-chave: Literatura. Leitura. Escrita. Identidade. *A menina que roubava livros*.

Introdução

O presente trabalho visa encontrar evidências do poder das palavras a partir de uma breve análise da obra do escritor australiano Markus Zusak: A menina que roubava livros. Este estudo apresenta a literatura como um ponto chave para a sobrevivência em situações extremas, no caso, a Segunda Guerra Mundial, embora possamos pensar em diversos outros momentos, incluindo a atual pandemia de Covid-19.

Jonathan Culler (1999, p. 108), embasa nosso raciocínio quando afirma que as "obras literárias esboçam respostas, implícita ou explicitamente, para uma série de questões", como as relacionadas à identidade, à sociedade e ao diálogo destas duas primeiras com a literatura.

Como aponta um estudo de 2020 do Instituto Pró Livro em parceria com o Itaú Cultural, publicado no site Agência Brasil, houve uma perda substancial de 4,6 milhões de leitores em um período de quatro anos, no Brasil. Contudo, durante a pandemia, houve um aumento considerável de leitores, ratificando que não são apenas palavras, livros, histórias... sentido, mudança, alívio, risos emanam das páginas. É o puro poder das palavras e da literatura em ação.

A obra escolhida para este empreendimento é a do escritor australiano Markus Zusak, o romance A menina que roubava livros (2013), um best-seller contemporâneo que chegou a ser adaptado também para o cinema. A própria Morte é a narradora da história de uma menina que vivia na Alemanha nazista e, em meio a todas as dificuldades provocadas pela Segunda Guerra Mundial, adquire o hábito de roubar livros.

O fascínio e a representação que o livro-objeto causa na protagonista abrem portas para reflexões existenciais comentadas pela insólita narradora do romance. Livros, leitura e escrita se fundem na salvação da identidade, esta que no presente trabalho será vista de um modo mais amplo. No romance de Zuzak, os objetos furtados salvam ao mesmo tempo que impulsionam Liesel ao mundo da leitura e da escrita, embora inserida em um trágico e caótico contexto.

Estabeleceremos um diálogo com teóricos que evidenciam a potência das palavras e seus impactos na sociedade como Antonio Candido (1995), Antoine Compagnon (2009), Frank Smith (1999), Gustavo Bernardo Krause (2005), Jean Foucambert (1994), María Teresa Andruetto (2012), Mikhail Bakhtin (2003, 1995) e Tzvetan Todorov (2009). Desta forma, discutiremos, brevemente, a respeito da importância das palavras, do ato de escrever, da literatura na vida dos indivíduos e da coletividade a partir da obra ficcional acima mencionada.

Dados atuais que demonstram o impacto da literatura

Para começar a falar a respeito do poder das palavras, realizamos uma brevíssima pesquisa acerca de dados sobre da leitura nos dias de hoje – dados a nível Brasil.

A seguir, um trecho da matéria que aponta um estudo de 2020, do Instituto Pró Livro em parceria com o Itaú Cultural, no qual é constatado que houve uma perda substancial de leitores no Brasil em um período de quatro anos, de 2015 a 2019:

> O Brasil perdeu, nos últimos quatro anos, mais de 4,6 milhões de leitores, segundo dados da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil. De 2015 para 2019, a porcentagem de leitores no Brasil caiu de 56% para 52%. Já os não leitores, ou seja, brasileiros com mais de 5 anos que não leram nenhum livro, nem mesmo em parte, nos últimos três meses, representam 48% da população, o equivalente a cerca de 93 milhões de um total de 193 milhões de brasileiros. (AGÊNCIA BRASIL, 2020)

Quase metade dos brasileiros liam nada ou quase nada de um livro, qualquer que fosse. Se retomarmos o célebre ensaio de Antonio Candido, "O direito à literatura", publicado em 1988, parte da obra *Vários escritos* (1995), tal direito, cujo papel fundamental de possibilitar a humanização, aparece, dado o panorama contemporâneo, voluntariamente negligenciado. Parece-nos importante utilizar a própria literatura para salientar seu papel e impacto na vida do leitor e da sociedade.

Com o passar de 2020 e o avanço da pandemia, o mesmo site da matéria acima, o da Agência Brasil, divulgou, em abril de 2021, notícias interessantemente contrastantes:

> Mais de 3,7 milhões de livros foram vendidos em fevereiro deste ano, segundo pesquisa da Nielsen Brasil e do Sindicato Nacional dos Editores de Livros. O número representa um crescimento de 18,69% no volume de exemplares vendidos em comparação com o mesmo período do ano passado. O segundo Painel do Varejo e Livros no Brasil mostra que o interesse pela leitura tem aumentado durante a pandemia. De acordo com o levantamento, houve aumento de 12,59% no indicador numérico do livro comercial, o que demonstra maior variedade de títulos vendidos. Só as obras de ficção cresceram 41% em volume, um acréscimo de mais de 600 mil exemplares em relação a 2020. Para Marcos da Veiga Pereira, presidente do Sindicato Nacional dos Editores de Livros, o crescimento nos números demonstra que durante a pandemia o brasileiro reaprendeu o prazer de ler. (AGÊNCIA BRASIL, 2021)

A crise advinda com a pandemia despertou, aparentemente, os brasileiros à leitura. Alguns dos fatores podem estar relacionados com a permanência por mais tempo em casa, devido ao confinamento imposto; com a necessidade de fuga da realidade assustadora e incerta ao redor; com a busca por divertimento, lazer, descontração em meio ao isolamento social e tantas notícias trágicas.

Além da necessidade de fazer passar o tempo, de fugir da realidade e de encontrar alguma diversão, houve um importante aprendizado acerca das palavras: elas podem salvar, auxiliar na manutenção saudável de uma identidade abalada por forças externas e internas. Ainda na matéria divulgada em abril pelo site da Agência Brasil, alguns dentre os livros mais vendidos estão os de ficção, outro dado interessante.

O jornal on-line, *Gazeta Digital de Cuiabá*, em outubro deste ano de 2021, ratifica o enorme crescimento do setor editorial, segundo Marcos da Veiga Pereira:

> As pessoas compraram muito mais livros [na pandemia] [...] o que observamos no mundo inteiro. Aqui no Brasil demorou um pouco mais. Começamos a notar isso mais forte a partir de agosto. De setembro em diante, o crescimento foi tão grande que praticamente recuperou todas as perdas do período inicial da pandemia. E esse movimento permanece em 2021. (GAZETA DIGITAL DE CUIABÁ, 2021)

Esses dados reforçam a importância da leitura, da literatura na sociedade, como diria Antonio Candido, em "O direito à literatura", esta tem um papel humanizador, "corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza" (1995, p. 186). Em meio às crises, precisamos salientar e incentivar práticas que nos tornam mais humanos.

Obra contemplada

"Quando a Morte conta uma história, você deve parar para ler", alerta a chamada presente na contracapa que encanta e atrai o leitor, exatamente como fez com milhões de pessoas ao redor do mundo, tornando esta obra um *best-seller* traduzido em mais de 40 idiomas, com mais de 3 milhões de exemplares vendidos. Publicado em 2006, veio para o Brasil em 2007, pela Editora Intrínseca e, até 2009 figurava entre os 12 livros mais vendidos no Brasil, isso porque, em seus primeiros anos, não ficou abaixo do quinto lugar.

Esta obra do escritor australiano, Markus Zusak, que nasceu em 1975 em Sydney, local onde ainda vive, foi inspirada na história de um casal que viveu a infância durante a Segunda Guerra Mundial (39-45), seus pais, Helmut, austríaco, que era pintor e Lisa, alemã, quem na infância gostava muito de ler; ambos, em 1950, foram para a Austrália. O autor buscou escrever sua obra o mais verossímil e fiel aos fatos históricos possível, pesquisando, viajando para a Alemanha para conhecer os hábitos alemães e recolhendo histórias de amigos judeus, de seus pais etc.

A menina que roubava livros é a história de Liesel Meminger, que encontrou a Morte por 3 vezes e realizou, sem querer, a arriscada tarefa de chamar a atenção deste ser sobrenatural, a ponto de ele decidir contar sobre as aventuras da menina cuja vida e identidade foram salvas graças às palavras.

Durante uma entrevista em 2014 concedida à jornalista Angela Carstensen, o autor revelou acreditar que "o papel de um escritor [é] procurar a realidade e sacudi-la". Que realidade ele pretendia trazer e sacudir com *A menina que roubava livros*? Como? Esta talvez seja a chave de leitura desta obra. Zusak é pedagogo e relata acerca do poder das palavras, da leitura, da literatura na compreensão de si, da vida e do mundo.

Segundo Silva, o autor:

> Ultrapassa o ponto de vista da leitura como algo exterior a seu leitor ao expressar a relação especial estabelecida entre Liesel – uma menina alemã analfabeta de nove anos e – e os livros que furta durante o nazismo, bem como sua abertura, escuta e inquietude como leitora. Na obra, a principal personagem tem na leitura literária a busca de conhecimento e de reflexões sobre a ação do homem, a luta pela sobrevivência na guerra e a transformação da própria vida. (SILVA, 2015, p. 124)

Seguindo esta linha de raciocínio, Frank Smith (1999) defende que há um precioso encontro durante a leitura, no qual, segundo Foucambert (1994, p. 5), o indivíduo experiencia um processo de inquietações e questionamentos provenientes do mundo e de si, mas que resulta na construção, na "integração de novas informações ao que já se é".

O poder das palavras

Segundo Bakhtin:

> [...] toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 1995, p. 113)

Sendo assim, tal ponte é capaz de ligar quem a profere, o locutor, e quem a recebe, o interlocutor, estabelecendo, portanto, uma relação do "eu" com o outro. Há uma conexão desencadeada caracterizando as duas partes envolvidas em cada extremidade, que pode ser amistosa, informativa, educativa, moralizante, persuasiva e de muitos outros tipos, dependendo da intenção por trás de cada escolha lexical adornada de variáveis que giram entorno da performance do locutor, do contexto de propagação, da subjetividade do interlocutor ao recebê-las etc.

Bakhtin (2003, p. 334) ainda afirma que "a palavra quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta, e assim *ad infinitum*". Uma continuidade de palavras entre locutor e interlocutor faz-se necessária a partir do momento que essa já é uma característica própria da palavra. Uma corrente que não quer ser partida.

De um lado, temos o personagem histórico, Adolph Hitler, inegavelmente um mestre das palavras, da manipulação e da persuasão discursiva, que da posição de um simples soldado, passou a *Füher* da nação alemã nazista. Em seu livro, *Mein Kampf,* em português *Minha luta*, afirma o seguinte: "E, de fato, a palavra falada, por motivos psicológicos, é a única força capaz de provocar grandes revoluções" (HITLER, 1925, p. 436 apud BRAGA; SOARES, 2018, p. 10).

Certamente, ele conhecia o poder das palavras e sabia utilizá-las, explorá-las energicamente para envolver seu público e suscitar reações tanto em brados exultantes de apoio quanto em ações posteriores, dando corpo aos seus comandos, mais vida e poder a cada uma de suas palavras.

De fato, a sobrenatural narradora, quem assustaria os humanos, aparece como uma consequência das atitudes assustadoras desta raça, assim, diz ela, é a humanidade que a assombra (ZUSAK, 2013, p. 478). É a guerra, a matança, a maldade, são as ações e as palavras dos homens e mulheres.

"Markus destaca neste romance a importância das palavras em um dos momentos mais dolorosos já vividos pela Humanidade", relata Ana Lucia Santana no site InfoEscola. Palavras faladas e escritas mudando vidas negativa ou positivamente.

Portanto, deste outro lado, temos Liesel Meminger, de analfabeta fascinada pelas palavras a transformada por elas e escritora de sua própria história. Havia fome, frio, pobreza extrema e a protagonista poderia focar em roubos para sua subsistência, até os executa em determinados momentos da narrativa, mas foca nos roubos em prol de sua resistência, cuja fonte vital eram as palavras escondidas dentro dos livros.

> Liesel não se incomodava com a comida. Rudy, por mais que ela tentasse resistir à ideia, era secundário em seu plano. Era o livro que ela queria. [...] Ela estava à vontade, entre os livros de toda cor e descrição pertencentes ao prefeito, com suas letras prateadas e douradas. Sentia o cheiro das páginas. Quase conseguia provar as palavras empilhadas a seu redor. (ZUSAK, 2013, p. 255-256)

Vamos ver alguns trechos que ilustram a salvação da menina que roubava livros e de outros personagens que, como ela, sabiam e usufruíam do poder das palavras.

Palavras que salvam

Seu primeiro roubo, o livro *O manual do coveiro*, encontrado na neve no dia em que presenciou o enterro de seu irmãozinho, era a lembrança do último dia que vira os dois: ele e sua mãe. Seu pai adotivo, Hans Hubermann, lia este livro quando a menina acordava de madrugada em meio a pesadelos; ela começou a aprender as letras, a uni-las, a formar palavras, frases...

O objeto livro, representando, desta forma, uma lembrança cara e o início da descoberta de um novo mundo, o das palavras. "Ela era a roubadora de livros que não tinha palavras. Mas, acredite, as palavras estavam a caminho e, quando chegassem, Liesel as seguraria nas mãos feito nuvens, e as torceria feito chuva" (ZUSAK, 2013, p. 72).

A leitura foi o meio pelo qual a menina pode descobrir quem é, agregando saberes e informações ao seu redor para construir sua identidade no precioso encontro com as palavras, como defendem Frank Smith (1999) e Foucambert (1994) e acrescenta Andruetto (2012, p. 15): "Como se a linguagem fosse – e é – um caminho que nos levará a nós mesmos".

De acordo com María Teresa Andruetto, a literatura pode ser um caminho não apenas para a travessia do leitor, mas ainda é capaz de atravessar o leitor, suscitar reflexões e mudanças em âmbito individual e coletivo, influenciando toda uma sociedade e época. A literatura deixa marcas.

Retornando à obra, fascinação, curiosidade, felicidade eram emoções e sentimentos ligados aos livros para a menina, como podemos notar em sua reação ao ver a colossal biblioteca da esposa do prefeito, tendo até mesmo receio de tocar naqueles livros imaculados: "Parecia magia, parecia beleza (...). Em vários momentos, Liesel quase puxou um título do lugar, mas não se atreveu a perturbá-los. Eram perfeitos demais" (ZUSAK, 2013, p. 123).

Em outro trecho, a insólita narradora, a Morte, diz que:

> Quando viesse a escrever sua história, ela se perguntaria exatamente quando os livros e as palavras haviam começado a significar não apenas alguma coisa, mas tudo. Teria sido ao pôr os olhos pela primeira vez na sala com estantes e mais estantes deles? Ou quando Max Vandenburg chegara à Rua Himmel, carregando as mãos cheias de sofrimento e o Mein Kampf de Hitler? Teria sido durante a leitura nos abrigos? Na última parada para Dachau? Teria sido A Sacudidora de Palavras? Talvez nunca houvesse uma resposta exata sobre onde e quando isso havia ocorrido. (ZUSAK, 2013, p. 31)

Quando seu querido amigo e companheiro de leitura e grande incentivador da escrita, Max, o lutador judeu, estava muito doente e fraco, Liesel acreditava ter um dos melhores e mais poderosos remédios que ela poderia dar, "oferecia O Carregador de Sonhos a Max como se as simples palavras pudessem alimentá-lo" (2013, p. 290, grifo original).

Durante os bombardeios, enquanto no abrigo antiaéreo, um grupo de moradores da Rua Himmel era acalmado graças à leitura de um livro realizada por Liesel:

> Durante pelo menos vinte minutos foi entregando a história. As crianças menores se acalmaram com sua voz, enquanto todos os outros tinham visões do assobiador fugindo da cena do crime. Não Liesel. A menina que roubava livros via apenas a mecânica das palavras – seus corpos presos ao papel, achatados para lhe permitir caminhar sobre eles. (ZUZAK, 2013, p. 332-333)

Ilsa Hermann, a esposa do prefeito, aquela que fez os olhos de Liesel brilharem ao mostrar sua biblioteca lhe deu um grande presente: um livro em branco para que a menina conduzisse as palavras que registrariam a sua história, impregnadas com rastros de identidade, de transformação, de relatos de

sua vida e da guerra. Algo tão interessante que fez com que a Morte levasse consigo o livro escrito pela menina de um lado para o outro.

Liesel, por muitas vezes encontrou refúgio e cura nas palavras em meio ao caos e à tragédia que marcaram a Segunda Guerra Mundial. Os livros foram seus amigos, confidentes, testemunhas e deram-lhe a esperança necessária para continuar, mesmo após perder praticamente tudo. Andruetto sintetiza bem a relação que a menina tinha com os livros, com as palavras:

> Escrever para que o livro seja abrigo, espera, escuta do outro. Porque a literatura, mesmo assim, é essa metáfora da vida... [...], para fazer que nasça uma história que pelo menos por um momento *nos cure de palavra,* recolha nossos pedaços, junte nossas partes dispersas, transpasse nossas zonas mais inóspitas, para nos dizer que no escuro também está a luz... (ANDRUETTO, 2012, p. 24)

A literatura em ação

Retomando o papel humanizador da literatura e das palavras como um todo, vimos que elas são imensamente potentes, podem salvar-nos e preencher vazios que mal sabíamos que existiam, como ocorreu com a protagonista de *A menina que roubava livros*. Ao ler ou escrever, nossa identidade é modificada, assim como nossa percepção do mundo. Somos outros, maiores, com aprendizados provenientes de experiências que nem ao menos vivemos na prática literal, mas experenciamos na prática literária. Como bem discorre Todorov:

> Mais densa e mais eloqüente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. Somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano. (TODOROV, 2009, p. 23-24)

Gustavo Bernardo Krause (2005, s/p) afirma que o "processo que o livro promove, de perspectivação da realidade e, portanto, de (re)conhecimento da realidade, acontece a cada leitura, forçando-nos a reformatar o mundo e a reorganizar o que pensávamos sobre o mundo", além de toda a experiência adquirida e conhecimentos obtidos, ampliamos nossa visão acerca do mundo e, consequentemente, de nós mesmos ao refletirmos sobre nossa interação com e no mundo.

Há, ainda, uma relação importante entre literatura e sociedade em torno da perspectivação da realidade a qual se referia Krause no parágrafo anterior. Antoine Compagnon (2009, p. 35-36) apresenta quatro poderes da literatura, sendo um deles, atravessar a intolerância, a opressão, a alienação, propiciar a libertação e a responsabilidade do indivíduo; a literatura é capaz de contestar a submissão ao poder e demonstrar resistência (p. 34): "Assim, a literatura, ao mesmo tempo sintoma e solução do mal-estar na civilização, dota o homem moderno de uma visão que o leva para além das restrições da vida cotidiana" (p. 35-36).

A criticidade resultante de uma vida repleta de literatura pode incidir na salvação do preconceito e na luta por um mundo mais igualitário e humano para os leitores, escritores, leigos, todos os cidadãos, todos beneficiados pelo poder das palavras e pala visão mais abrangente que ela possibilita.

Conclusão

Não é novidade que a palavra proferida pode apaziguar guerras, incitar outras, trazer paz e caos, preencher vazios, curar feridas, destruir vidas e deixar cicatrizes profundas. A literatura é constituída dessas palavras potentes, as quais atravessam períodos e fatos históricos, ficção ou vivem em uma mistura dos dois mundos, real e fictício.

Muitas vezes, a literatura, a leitura, as histórias são deixadas à margem, caracterizadas como menos importantes, contudo, diante de cenários extremos, trágicos, tempos incertos, tornam-se essenciais por diversos motivos. Durante este trabalho, citamos alguns, como a necessidade de relaxamento, de divertimento, de fuga, de alívio etc. Pesquisas relacionadas ao aumento do consumo de livros durante a pandemia, e em grande parte dos de ficção, revelam que, quando a situação se apresenta caótica, há uma grande procura pela ajuda literária.

As palavras possuem, de fato, um grande poder. Este utilizado tanto para o bem quanto para o mal, como citamos exemplos retirados da obra do escritor australiano Markus Zusak, *A menina que roubava livros*, incluindo o personagem histórico Adolf Hitler, um conhecedor íntimo da persuasão das palavras. Assim como de personagens fictícios que viveram e sofreram com os horrores da Segunda Guerra Mundial e para quem as palavras figuraram como fonte de consolo, alimento, esperança e resistência.

Palavras matam, mas também salvam. Uma vez que possibilitam reflexão acerca do mundo, das pessoas, da vida em sociedade; mudança interior que reflete em transformações internas e externas, de pensamentos, de comportamentos; experiências e sensações talvez nunca vivenciadas de outra forma. Leitura, escrita e literatura salvam.

Devido à sua magnitude, a literatura humaniza e é, como defendem muitos teóricos neste trabalho mencionados, um manancial de poder graças às palavras que por si só são agentes transformadores em busca de receptores dispostos a tal empreitada.

Referências

ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução: Carmem Cacciacarro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética de Criação Verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução: Michel Lahud, Yara Frateschi. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BRAGA, Virna Ligia F.; SOARES, Thiffany Duarte. PALAVRA É PODER: o que Hitler e uma ladra de livros têm em comum. **Revista Estação Científica**, Juiz de Fora, n. 19, jan./jun. 2018.

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

CARSTENSEN, Angela. Entrevista com Markus Zusak. **Blog Intrínseca**, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.intrinseca.com.br/blog/2014/07/entrevista-markus-zusak/#:~:text=Markus%20Zusak%20%E2%80%93%20Receber%20o%20pr%C3%AAmio,oportunidade%20de%20crescer%20como%20escritor. Acesso em: 25 mar. 2021.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: Uma introdução. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

FOUCAMBERT, Jean. **A Leitura em questão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GAZETA DIGITAL. Hábito da leitura aumentou durante a pandemia, motivo de comemoração. **Agência Brasil**, Cuiabá, 2021. Disponível em: https://www.gazetadigital.com.br/editorias/brasil/hbito-da-leitura-aumentou-durante-a-pandemia-motivo-de-comemorao/672134 Acesso em: 10 nov. 2021.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. A Qualidade da Invenção. *In*: OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?** São Paulo: DCL, 2005. *(e-book).*

LONGUINHO, Daniella. Venda de livros cresce na pandemia, em fevereiro a alta foi de 18%. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/economia/audio/2021-04/venda-de-livros-cresce-na-pandemia-em-fevereiro-alta-foi-de-18. Acesso em: 12 nov. 2021.

PARANÁPORTAL. Hábito da leitura aumentou durante a pandemia, aponta pesquisa. **ParanáPortal**, Paraná, 2021. Disponível em: https://paranaportal.uol.com.br/patrocinados/habito-da-leitura-aumentou-durante-a-pandemia-aponta-pesquisa/ Acesso em: 10 nov. 2021.

SANTANA, Ana Lucia. A menina que roubava livros. **InfoEscola**, São Paulo. Disponível em: http://www.infoescola.com/literatura/a-menina-que-roubava-livros/ Acesso em: 15 nov. 2021.

SILVA, Caroline Patrícia Parra Gomes da. **A menina que roubava livros**: Liesel e a aprendizagem da leitura. 2015. 115 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Biociências de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, 2015. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/138557

SMITH, Frank. **Leitura Significativa**. Tradução: Beatriz Affonso Neves. 3. ed. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda., 1999. p. 127-139.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em Perigo**. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: Editora DIFEL, 2009.

TOKARNIA, Mariana. Brasil perde 4,6 milhões de leitores em quatro anos. Dados fazem parte da pesquisa Retratos da Leitura o Brasil. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2020-09/brasil-perde-46-milhoes-de-leitores-em-quatro-anos#. Acesso em: 28 ago. 2021.

ZUSAK, Markus. **A menina que roubava livros**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

MULHERES AUTORAS DA MODERNIDADE NASCENTE INGLESA

Aline Fernandes Thosi

Resumo: A contribuição literária feminina no início da modernidade inglesa tem sido objeto de interesse de pesquisadores de países anglófonos desde pelo menos meados do século 20. O desejo pela recuperação e análise dessas obras parece ter sido iniciado – ou pelo menos ganhado força – após a publicação do ensaio de Virginia Woolf, *Um Teto Todo Seu* (1929), no qual a autora se mostra intrigada com a aparente escassez de vozes literárias femininas no período elisabetano. Hoje, já se sabe que mais de 50 escritoras dos séculos 16 e 17 produziram obras em diversos gêneros/subgêneros como por exemplo poesia, romance, carta, *closet drama*[1], tradução, meditação religiosa, entre outros. Apesar do avanço dessas pesquisas em países anglófonos, é desejável que essas vozes literárias femininas, por três séculos silenciadas, sejam ouvidas em mais espaços. Com o intuito de ampliar a divulgação do trabalho das mulheres autoras da modernidade nascente inglesa aqui no Brasil, o presente ensaio tem como objetivo traçar um breve panorama dessas escritoras e de suas obras, além de destacar um tema recorrentemente abordado por elas e ainda hoje tão necessário: as questões da mulher.
Palavras-chave: Literatura Feminina. Literatura Inglesa. Renascimento.

Introdução

A recuperação e análise das obras literárias de mulheres autoras da modernidade nascente inglesa teve seu início marcado, aparentemente, pelo ensaio de 1929, *Um Teto Todo Seu*, no qual Virginia Woolf registra sua inquietação em relação ao período elisabetano, no que diz respeito à produção literária feminina. Com poucos textos escritos por algumas poucas mulheres da aristocracia inglesa disponíveis para consulta, Woolf questionava se, de fato, havia mulheres escritoras no período elisabetano. A partir da segunda metade do século 20, algumas décadas após o registro da ensaísta, pesquisadores de países anglófonos começaram o trabalho de escavação dessas obras e, hoje, mais de 50 nomes – dentre elas mulheres não só da aristocracia mas também da classe média – foram trazidos a público. A diversidade de gêneros e de conteúdo por elas escritos revela que o Renascimento inglês, apesar de marcado pela misoginia e pelas restrições impostas ao corpo e à mente da mulher, contou com uma vasta produção literária feminina, tão complexa e plural quanto a literatura feita pelos homens do mesmo período.

As análises das obras produzidas por mulheres na modernidade nascente inglesa – tanto aquelas que circulavam em manuscritos quanto aquelas que foram publicadas – sob diferentes perspectivas acadêmicas, articulam a importância da contribuição feminina dos séculos 16 e 17 para a Literatura como um todo. No entanto, por terem sido enterradas/silenciadas/esquecidas por mais de três séculos, essas vozes ainda não atingiram um público tão numeroso e variado quanto as vozes masculinas de autores contemporâneos a elas, como Edmund Spenser (1552-1599), Philip Sidney (1554-1586), William Shakespeare (1564-1616), entre outros. É desejável que essas vozes femininas, igualmente profusas e eloquentes, possam ser escutadas por mais pessoas. Para que isso seja possível, é necessário que o trabalho de pesquisa continue incansável e que mais textos acadêmicos sobre essas autoras sejam produzidos não somente em língua inglesa, mas também em outras línguas, bem como a tradução das obras originais, para que mais leitores tenham acesso a esses estudos.

Um importante fator a ser levado em consideração no que diz respeito aos estudos literários de mulheres autoras da modernidade nascente inglesa é a natureza heterogênea de suas obras. Ao contrário do que os poucos registros disponíveis na primeira metade do século 20 pudessem indicar, as escritoras inglesas do Renascimento contribuíram para a Literatura produzindo textos em diversos

[1] Peças escritas para serem lidas ao invés de ser performadas nos palcos dos teatros.

gêneros/subgêneros literários sobre diferentes temas (de cunho religioso e/ou secular). Com a intenção de ilustrar, mesmo que brevemente, tal diversidade, disponibilizarei a seguir um levantamento de autoras e obras mais frequentemente citadas e/ou analisadas por pesquisadores e críticos da literatura feminina do Renascimento como Anita Pacheco, Randall Martin, Helen Wilcox, Anne L. Prescott, Betty L. Travistsky, entre outros. Entretanto, destaco que estes são apenas alguns dos muitos exemplos de obras escritas por mulheres nos séculos 16 e 17. Vale ressaltar, ainda, que o fato dos nomes e obras aqui apresentados serem mais frequentemente citados e analisados não deve ser compreendido como um indicativo de superioridade literária em relação aos outros menos comentados pelos pesquisadores aqui mencionados. Talvez, o interesse recorrente em autoras e obras específicas seja um indicativo de que a pesquisa nesse campo ainda é muito recente e que ainda há um extenso território a ser explorado. Portanto, apesar de seu cunho informativo, este breve panorama poderá servir apenas como um guia parcial, pois não se pretende exaustivo.

Panorama de mulheres autoras inglesas dos séculos 16 e 17

Margaret More Roper (1505-1544), filha mais velha do humanista inglês Thomas More (1478-1535), é considerada uma das mulheres inglesas mais eruditas do século 16. Além de ter escrito tratados e cartas, Roper traduziu textos em Latim e Grego. Sua tradução da obra *Precatio Dominica in septem partes,* originalmente produzida em Latim em 1523 pelo teólogo e filósofo humanista holandês Erasmo de Roterdão (1466-1536), é seu trabalho mais comentado. A versão da tradutora, *A Devout Treatise upon the Paternoster*, foi publicada poucos anos após a obra original, em 1526. Ao debater como a relação entre Margaret Roper e Thomas More influenciou a produção literária da autora, Jaime Goodrich reflete que

> Como os escritos de Roper são inseparáveis da figura de seu pai, eles são politicamente subversivos, pois procuram neutralizar a cautela que Henrique VIII tinha em relação a Erasmo e, em seguida, sua separação de Roma. Como apoiadora da agenda religiosa de More, [...] Margaret Roper ganhou agência pública, bem diferente de uma mera subserviência à autoridade patriarcal.[2] (GOODRICH, 2008, p. 1040, tradução nossa[3])

Katherine Paar (1512-1548), rainha consorte da Inglaterra e da Irlanda, e a última das seis esposas de Henrique VIII (1491-1547), publicou seu primeiro livro, *Psalmes or Prayers* anonimamente em 1525. Após a morte de seu marido, publicou seu segundo livro *The Lamentation of a Sinner*, em 1547; desta vez, não mais anonimamente. Para Randall Martin, seu segundo livro critica "[...] autoridades católicas patriarcais que consideravam heresia quaisquer discussões públicas sobre a Bíblia em inglês" [4] (MARTIN, 2010, p. 46).

Anne Askew (1520-1546), também conhecida como mártir Protestante (por ter sido condenada herege, torturada na Torre de Londres e queimada viva) foi uma poeta cujo relato de sua tortura foi registrado e publicado imediatamente após a sua morte em 1546 como *The Examinations* pelo clérigo e historiador inglês John Bale (1495-1563) e incluído na publicação de 1563 no Livro dos Mártires do martirologista inglês John Foxe (1516-1587) intitulado *Acts ando Monuments*. Martin argumenta que "O interesse nas *Examinations* não reside apenas em sua luta pela liberdade de crença mas também no

[2] Because Roper's writings are inseparable from her father's figure, they are politically subversive, as they seek to counteract Henry VIII's wariness about Erasmus and then his split from Rome. As as a supporter of More's religious agenda [...] Margaret Roper gained public agency that was quite different from mere subservience to patriarchal authority.
[3] Traduções de minha responsabilidade.
[4] "[...] patriarchal Catholic authorities who considered any public discussion of the Bible in English to be heretical".

exercício arbitrário do poder institucional do governo sobre uma mulher não-conformist"[5] (MARTIN, 2010, p. 58).[6]

Anne Cooke Bacon (1527-1610), aristocrata e filha do humanista Anthony Cooke (1504-1576), tutor de Eduardo VI (1537-1553), contribuiu para a literatura com sua tradução das obras *Apology for the Church of England* (1564), originalmente publicada em 1562 em Latim pelo bispo inglês John Jewel (1522-1571), e *Ochines Sermons* (1551), originalmente produzida em italiano pelo reformista Protestante Bernardino Ochino (1487-1564). Debra K. Rienstra comenta que mulheres Puritanas da aristocracia, como por exemplo Anne Bacon, "[...] tinham, ao final do século 16, criado uma pequena tradição de exercício da aprendizagem virtuosa defendendo ou escrevendo a favor da causa Protestante" [7] (RIENSTRA, 2002, p. 110). No século 16, como explica Rienstra, uma mulher poderia ser admirada pela sua erudição apenas se seu aprendizado contribuísse para sua virtuosidade. Em seu tratado pedagógico *The Instruction of a Christian Woman* (1524), o espanhol Juan Luis Vives (1493-1540) enfatiza o ideal de que todo e qualquer conhecimento adquirido pela mulher deve servir apenas para construir/enfatizar a sua virtuosidade e, por este motivo, incentivava a leitura de textos religiosos. Desta forma, é muito comum encontrarmos literatura de cunho religioso escrito por mulheres na primeira metade do século 16. É importante destacar, no entanto, que muitas delas faziam um uso estratégico de seus escritos para se posicionarem em questões político-religiosas; um dos caminhos mais recorrentes era na escolha dos textos que seriam por elas traduzidos.

Anne Locke (1530-1590), poeta e tradutora, foi a primeira pessoa na Inglaterra a publicar uma sequência de sonetos. A sua obra *Sermons of John Calvin*, publicada em 1560, consiste na sua tradução de quatro sermões do teólogo francês João Calvino (1509-1564) e na sua sequência de sonetos intitulada *A Meditation of a Penitent Sinner*, que a autora apresenta como uma paráfrase do Salmo 51 de Davi. Locke dispõe ao lado do pequeno salmo sua longa sequência de sonetos. Após a tradução dos sermões e antes dos sonetos, a poeta inclui um prefácio original em versos. Prescott e Travitsky destacam que "A sequência de sonetos anexada à tradução dos sermões de João Calvino [...], fez com que William Stull[8] a apelidasse de 'literalmente a mãe dos sonetos religiosos'" [9] (PRESCOTT; TRAVITSKY, 2000, p. 114). Assim como Anne Bacon, Anne Locke escolhe traduzir/parafrasear textos que deixam clara a sua posição político-religiosa. A autora se debruça sobre os sermões de João Calvino, líder da Reforma Protestante, justamente num período turbulento em que a rainha Católica Maria I (1516-1558) perseguia e executava centenas de Protestantes na Inglaterra. Apesar de Locke ter publicado sua obra somente dois anos após o fim do reinado de "Maria Sangrenta," a autora havia começado o trabalho das traduções quando a rainha Católica ainda estava no poder.

Elizabeth I (1533-1603), rainha da Inglaterra, escreveu poemas e cartas que circulavam no formato de manuscrito. "On Monsier's Departure," "The Doubt of Future Foes" e "The Glass of the Sinful Soul" são alguns de seus poemas mais conhecidos. Em seu capítulo "Shooting Strong but Never Straight: Queen Elizabeth's Rhetoric of Altruism and Intimidation," Sidney L. Sondergard discute o uso

[5] Membros da igreja Protestante na Inglaterra que divergiam da Igreja Anglicana.
[6] The interest of the Examinations lies not only in her struggle for freedom of belief but also in the government's arbitrary exercise of institutional power over a non-conforming woman.
[7] "Aristocratic Protestant women, especially, such as Ann Lok, Anne Cooke Bacon and Lady Jane Grey, had, by the late sixteenth century, created a small tradition of exercising virtuous learning by speaking out or writing for the Protestant cause".
[8] Professor do departamento de Estudos Cássicos, Medievais e Renascentistas da Universidade de Colgate nos Estados Unidos.
[9] "The sonnet sequence appended to her translation of Sermons of John Calvin [...], caused William Stull to dub her 'literally the mother of English religious sonneteering'".

estratégico que a rainha fazia de suas cartas e de seus poemas para enfatizar seu poder político e moldar sua imagem como governante. Sondergard comenta que

> Suas observações pessoais e experiência com o poder das palavras em moldar o destino de indivíduos e da política de estado fornecem a ela as estratégias retóricas as quais ela emprega consistentemente em documentos públicos e privados durante toda a sua vida, refletindo a adequação de seu lema pessoal, *semper eadem*, sempre a mesma.[10] (SONDERGARD, 2002, p. 48)

Margaret Tyler (c. 1540-c. 1590), primeira mulher inglesa a traduzir um romance da Península Ibérica, anexa à sua tradução do romance espanhol *The Mirrour of Princely Deedes and Knighthood*, publicada em 1578, um importante prefácio, no qual a autora defende o direito das mulheres de lerem e traduzirem textos não-religiosos, como aquele por ela escolhido. De acordo com Martin, "É a primeira declaração de uma mulher inglesa deste tipo a aparecer na forma impressa [...]"[11] (MARTIN, 2010, p. 15). A partir da declaração de Tyler, é possível notar um crescimento de textos de cunho secular escritos por mulheres.

Isabella Whitney (c. 1548-1573), criada doméstica na casa de aristocratas, publicou duas obras: *The Copy of a Letter* (1567), uma coleção e cartas escritas em versos, e *A Sweet Nosegay or Pleasant Posy* (1573), uma coleção de poemas e cartas. De acordo com Martin (2010), Whitney foi a primeira mulher inglesa a escrever e publicar obras literárias com fins lucrativos. Sobre o último poema de *Sweet Nosegay*, intitulado "Wyll and Testament," Helen Wilcox comenta: "O 'Wyll' de Whitney, um poema com mais de trezentos versos, oferece uma descrição vívida, detalhada e movimentada da Londres elisabetana, pintando uma imagem totalmente material da cidade[12]" (WILCOX, 2010, p. 24).

Anne Dowriche (1560-1596) publicou, em 1589, *The French Historie*, um poema de 2.400 linhas sobre as Guerras Religiosas na França[13], no qual a poeta defende a Reforma Protestante. Martin explica que Dowriche "[...] aborda políticas nacionais [...] ao pressionar a Rainha[14] a acatar os pedidos de ajuda dos Huguenotes[15] e a repelir as tentativas Católicas de minar os interesses ingleses"[16] (MARTIN, 2010, p. 26). Além disso, a obra *The Jaylor's Conversion* (1596), de seu marido, Hugh Dowriche (? – 1590), conta com "Verses Written by a Gentlewoman, Upon the Jaylor's Conversion," escrito pela poeta.

Mary Sidney (1561-1621), irmã do poeta Philip Sidney (1554-1586) e importante patrona das artes, foi responsável por completar a obra de seu irmão intitulada *Psalmes,* paráfrases dos Salmos de Davi em versos, compondo 106 das 150 paráfrases dos Salmos. Martin destaca que "Seus Salmos não eram nem traduções literais e nem escritos religiosos antiquados, mas recriações inovadoras de textos bíblicos constituindo poemas surpreendentemente originais"[17] (MARTIN, 2010, p. 311). Além de outras traduções, a autora publicou o *closet drama Antonius* em 1592, uma tradução da peça francesa

---

[10] Her personal observations and experiences of the power of words to shape the fate of individuals and of state policy provide her with the rhetorical strategies that she employs consistently in private and public documents throughout her life, reflecting the appropriateness of her personal motto, *semper eadem*, always the same.

[11] "It is the first such declaration by an Englishwoman to appear in print [...]".

[12] "Whitney's 'Wyll', a poem of over three hundred lines, offers a vivid, detailed and bustling account of Elizabethan London, painting a thoroughly material image of the city".

[13] Uma série de conflitos entre Católicos e Protestantes Calvinistas iniciada na França em 19 de dezembro de 1562 e findada em 1598.

[14] Rainha consorte da França, Catarina de Médici (1519-1589).

[15] Protestantes Calvinistas franceses durante as Guerras Religiosas.

[16] "[...] touches on national policies [...] where she exhorts the Queen to heed Huguenot pleas for aid and to repel Catholic attempts to undermine English interests".

[17] "Her Psalms were neither literal translations nor quaint works of piety, but innovative re-creations of biblical texts constituting strikingly original poems".

Marc-Antonie (1578) de Robert Garnier (1544-1590). De acordo com Rienstra (2002), *Antonius* influenciou autores como Samuel Daniel (1562-1619) e William Shakespeare.

Aemilia Lanyer (1569-1645) publicou, em 1611, sua coleção de poemas *Salve Deus Rex Judaeorum*, no qual a história da Paixão de Cristo é contada pela perspectiva feminina, com foco nas interações das mulheres da Bíblia com Jesus. Lanyer inclui uma defesa de Eva, na qual o eu lírico afirma que Adão foi o maior culpado pela expulsão de ambos do paraíso. Martin alerta que o título da sua coleção pode fazer sua obra parecer "[...] convencional tanto no gênero (meditação religiosa) quanto no tema (uma narrativa da paixão). Mas tais expectativas logo desaparecem, ao passo que elementos inesperados e extraordinários começam a surgir"[18] (MARTIN, 2010, p. 360). A reinterpretação das escrituras, de acordo com o crítico, pode ser considerada "[...] corajosamente feminista"[19] (MARTIN, 2010, p. 360).

Elizabeth Cary (1585-1639), Viscondessa de Falkland, foi uma poeta, dramaturga, tradutora e historiadora. Em 1598, publicou *The mirror of the world:* tradução da obra *Le mirroir du monde,* originalmente publicada pelo cartógrafo e geógrafo belga Abraham Ortelius (1527-1598) em 1587. Em 1613, publicou a primeira peça original em inglês escrita por uma mulher, *The Tragedy of Mariam, the Fair Queen of Jewry*. Stephen Greenblatt explica que a peça *The Tragedy of Mariam,* "[...] inclui discursos em defesa da igualdade das mulheres [...]"[20] (GREENBLATT, 1997, p. 17). Em 1680, publicou *The History of the most Unfortunate Prince, King Edward II*, uma fábula política baseada em eventos históricos, que Martin afirma ter sido "[...] a primeira história política escrita por uma mulher inglesa [...]"[21] (MARTIN, 2010, p. 160).

Mary Wroth (1587-1653), sobrinha de Mary Sidney e Philip Sidney, publicou seu *closet drama* intitulado *Love's Victory* em 1620, seu romance *Urania* em 1621 e, no mesmo ano, sua sequência de sonetos *Pamphilia to Amphilantus*. Prescott e Travitsky explicam que seus sonetos são "[...] uma consciente expressão literária de uma poeta mulher sobre a voz de uma mulher apaixonada, um contraponto provocador à coroa de sonetos incompleta de seu pai, Sir Robert Sidney"[22] (PRESCOTT; TRAVITSKY, 2000, p. 239). Martin (2010) menciona que *Pamphilia to Amphilantus* pode servir como uma pista da familiaridade que a autora tinha com o programa pedagógico humanista comum aos rapazes que frequentavam as *grammar schools.*[23]

Jane Anger (fl. 1589) publicou, em 1589, o panfleto em defesa das mulheres intitulado *Jane Anger, Her Protection for Women*. Como explicam Frances Teague e Rebecca De Haas, na Inglaterra do século 16 e 17, "Grupos de panfletos que respondiam ou criticavam uns aos outros eram populares [...] inevitavelmente, alguns consideraram as controvérsias sobre as questões da mulher"[24] (TEAGUE; HAAS, 2002, p. 252). Assim como alguns homens usavam os panfletos como um meio de debater as questões do feminino, algumas mulheres fizeram o mesmo. No entanto, por não haver registros biográficos da autora Jane Anger, não se sabe ao certo se o nome registrado no panfleto *Jane Anger, Her Protection for Women* era o real nome de uma autora mulher, um pseudônimo usado por uma mulher, ou um pseudônimo usado por um homem. Sobre essa questão, Margaret Ferguson se coloca na seguinte posição:

---

[18] "[...] conventional both in genre (a religious meditation) and in subject (a passion narrative). But such expectations soon recede as unforeseen and extraordinary elements begin to emerge".

[19] "[...] boldly feminist".

[20] "[...] includes speeches in defense of women's equality [...]".

[21] "[...] the first political history written by na Englishwoman [...]".

[22] "[...] conscious literary expression by a woman poet of the voice of a woman in love, a provocative counterpoint to the incomplete corona of sonnets by her father, Sir Robert Sidney".

[23] Escolas de ensino fundamental frequentadas somente por rapazes.

[24] "Clusters of pamphlets that replied to or decried one another were popular in the sixteenth and seventeenth centuries: inevitably some considered the controversy over women".

> Embora algumas intelectuais feministas argumentem, por exemplo, que a 'defesa' das mulheres intitulada *Jane Anger, Her Protection for Women* (1589) foi definitivamente escrita por uma mulher com base no fato de que não teria sido 'benéfico' para um homem usar um pseudônimo feminino, afirmo que precisamos saber mais sobre como um nome espirituoso e estereotipado como 'Jane Anger' teria sido econômica ou ideologicamente vantajoso para um escritor na Inglaterra dos Tudor antes de decidirmos sobre questões de autoria como aquelas apresentadas pelo fenômeno polêmico dos panfletos de 'guerras de gênero.' E, talvez, devamos reexaminar o desejo de se ter certeza sobre tal questão.[25] (FERGUSON, 1996, p. 152)

Anne Clifford (1590-1676), Condessa de Dorset, Pembroke e Montgomery, registrou em seus diários ambos momentos importantes e momentos triviais de sua vida desde a sua infância até seus últimos anos de vida. Clifford documenta ter testemunhado o funeral da rainha Elizabeth I, bem como sua vida ativa na corte como Condessa de Dorset e seu casamento turbulento com Philip Herbert, Conde de Montgomery e Pembroke (1584-1650), seu segundo marido. Além de seus diários, Clifford também escreveu um *memoir* de 1603 e muitas cartas. Katherine Acheson revela que "A primeira crítica literária a tomar nota de Clifford, com referência à edição Sackville-West do *memoir* de 1603 e dos diários de 1616 a 1619, foi Virginia Woolf. Em seu ensaio 'Donne after three centuries,' Woolf usou Clifford para marcar o nascimento do leitor comum inglês [...]"[26] (ACHESON, 2007, p. 32). A escritora foi, assim como Mary Sidney, uma importante patrona das artes.

Rachel Speght (1597-?), poeta e primeira mulher inglesa a se autodeclarar polemista[27], publicou, em 1617, o panfleto *A Mouzell for Melastomus* refutando o panfleto misógino *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward, and Unconstant Women* (1615) de Joseph Swetnam (? – 1621). Em 1621, a autora publicou sua coleção de poemas *Mortalities Memorandum with a Dreame Prefixed*, na qual faz, assim como Aemilia Lanyer, uma defesa de Eva, argumentando que o único objetivo da personagem bíblica foi ter acesso ao conhecimento e à verdade. Em ambas publicações, Speght escreve em defesa do sexo feminino. Sobre sua primeira publicação, Martin explica que a poeta

> [...] repudia as reações antigas de certos leitores do sexo masculino, bem como suas tentativas de negar a ela a autoria de sua própria escrita. A experiência de tal hostilidade e ameaças de apagamento levam Speght a refletir brevemente sobre sua posição como autora e a articular razões para se aventurar em uma segunda publicação.[28] (MARTIN, 2010, p. 29)

Anne Bradstreet (1612-1672), apesar de habitualmente estudada como poeta norte-americana, foi uma escritora puritana inglesa que, aos 16 anos, emigrou para o Novo Mundo, onde residiu com seu marido e filhos até o fim de sua vida. Sua coleção de cartas e poemas, *The Tenth Muse Lately Sprung Up in America,* foi publicada em 1650 em Londres pelo seu cunhado Rev. John Woodbridge (1613-1695). Seus poemas abordam temas como política, história e religião. Em 1666, a poeta organiza uma segunda

---

[25] Although some feminist scholars argue, for example, that the rhetorically complex 'defence' of women entitled *Jane Anger, her protection for Women* (1589) was definitely by a woman on the grounds that it would not have been to a man's 'benefit' to use a female pseudonym, I maintain we need to know a good deal more about how a witty and stereotyped name like 'Jane Anger' would have worked to a writer's economic or ideological advantage in Tudor England before we decide on authorship questions such as those presented by the phenomenon of the polemical 'gender-wars' pamphlet. And, perhaps, we should re-examine the desire to have certainty on such a question.

[26] "The first literary critic to make note of Clifford, with reference to the Sackville-West edition of the 1603 memoir and the 1616 to 1619 diary, was Virginia Woolf. In her essay "Donne after three centuries,"Woolf used Clifford to mark the birth of the English common reader [...]".

[27] Pessoa que participa ativamente de debates controversos e polêmicos. Na Inglaterra do século 16, a publicação de panfletos que debatiam assuntos polêmicos – como as questões da mulher – eram comuns e lucrativos.

[28] [...] repudiates the earlier negative reactions of certain male readers as well as their attempts to deny her the authorship of her own writing. The experience of such hostility and threatened erasure prompts Speght to reflect briefly on her position as a female author and to articulate reasons for venturing into print a second time.

edição da obra, na qual inclui novos poemas: em seu "Prologue," Bradstreet defende a capacidade intelectual das mulheres. Ann Stanford esclarece que "Assim, em sua determinação em escrever e em sua defesa da capacidade feminina de pensar, de contemplar, e de ler abundantemente, ela mostrou-se capaz de posicionar-se contra os mais conservadores e dogmáticos de seus contemporâneos" [29] (STANFORD, 1996, p. 378).

Margaret Cavendish (1623-1673), Duquesa de Newcastle-upon-Tyne, foi uma poeta, romancista e dramaturga prolífica: publicou ao menos 25 obras entre 1653 e 1675. Sua obra *The Blazing World* (1666) ficou conhecida como a precursora da ficção científica. Gweno Williams destaca que a sua contribuição literária

> [...] se distingue pelo escopo extremamente ambicioso de sua carreira editorial orquestrada por ela mesma; única entre as escritoras do início da idade moderna. Seu primeiro trabalho, *Poems and Fancies,* foi publicado em 1653 [...] depois disso, ela publicou praticamente tudo o que escreveu. Sua produção literária é extensa e abrangente, composta por edições únicas e edições múltiplas de obras em quase todos os gêneros literários de seu período: poesia, romance, autobiografia, filosofia, ciência, drama, cartas e biografia. Ela transitava prontamente e com confiança entre os gêneros ficcionais e não-ficcionais.[30] (WILLIAMS, 2002, p. 165)

Katherine Phillips (1631-1664), considerada a rainha das poetas pelo ensaísta William Temple (1628-1699), foi uma tradutora e poeta reconhecida pelos círculos literários britânicos. Sua tradução da peça *Pompey,* originalmente escrita pelo dramaturgo francês Pierre Corneille (1606-1684), foi performada no teatro John Ogilby, na Irlanda, em 1663. No mesmo ano, após a performance, Phillips publicou sua tradução. Na primavera do mesmo ano, três de seus poemas foram publicados na coletânea *Poems, by Several Persons*, pelo editor John Crooke (?-1669). Elizabeth H. Hageman (2002) revela que em 1664, 75 poemas da autora foram publicados em uma coletânea não-autorizada por ela. Outros poemas de Phillips também circulavam em manuscrito. Sua produção literária é extensa, tendo escrito aproximadamente 200 poemas, dos quais 117 foram publicados postumamente em 1667. Hageman comenta, ainda, que "[...] em seus poemas políticos, Phillips frequentemente encontra um caminho para abordar as noções de feminilidade da sua cultura em seus conteúdos"[31] (HAGEMAN, 2002, p. 199).

Aphra Behn (1640-1689), dramaturga, poeta e tradutora, publicou pelo menos 16 peças e 10 romances. Atualmente, Behn é uma das autoras do século 17 mais conhecidas. *Oronooko* (1688), uma de suas obras mais estudadas, é considerada o primeiro romance inglês a apresentar uma perspectiva positiva de um personagem africano – ainda que exista um debate entre críticos literários sobre a atitude ambivalente da autora em relação à escravidão. Derek Hughes e Janet Todd destacam que

> Tradicionalmente conhecida como a primeira escritora de língua inglesa profissional, Aphra Behn emergiu como uma das principais figuras da Restauração. No decorrer das décadas de 1670 e 1680, ela forneceu mais peças para os palcos do que qualquer outro autor, e influenciou

[29] "Thus, in her determination to write and in her defense of the capability of women to reason, to contemplate, and to read widely, she showed herself capable of taking a stand against the more conservative and dogmatic of her contemporaries".
[30] [...] distinguished by the remarkably ambitious scope of her personally orchestrated publishing career, unique among early modern women writers. Herfirst published work, Poems and Fancies, appeared in print in 1653, [...] thereafter she published virtually everything that she wrote. Her literary oeuvre is extensive and wide-ranging, comprising single and multiple editions of works in almost every contemporary literary genre: poetry, romance, autobiography, philosophy, science, drama, letters and biography. She moved readily and confidently between fictional and non-fictional genres.
[31] [...] in her political poems Philips often uses her culture's notions of womanhood as a way into her subject matter.

> muito o desenvolvimento do gênero romance com sua ficção inovadora [...][32] (HUGHES; TODD, 2004, p. II)

As autoras aqui citadas nos revelam a grande diversidade da literatura feminina inglesa dos séculos 16 e 17. Apesar de parcial, o panorama apresentado ilustra a complexidade da produção literária dessas escritoras. Com informações pontuais e alguns comentários críticos de pesquisadores especialistas na literatura produzida por mulheres autoras da modernidade nascente inglesa, este levantamento reúne apenas uma pequena fração da vasta constelação de obras por elas produzidas.

Debate sobre as questões da mulher

Autoras como Margaret Tyler, Jane Anger, Aemilia Lanyer, Rachel Speght e Anne Bradstreet, dedicaram ao menos parte de suas obras para defenderem o sexo feminino. Seja exigindo o direito de ler e traduzir um gênero literário proibido a elas, seja afirmando a capacidade intelectual das mulheres, seja defendendo Eva e todo sexo feminino, essas autoras corajosamente se inseriram no debate iniciado na Idade Média pela escritora italiana Christine de Pizan (1363-c. 1430); autora prolífica responsável pelo início da *querelle des femmes* na Europa.

As mulheres da modernidade nascente inglesa aqui abordadas se posicionam assertivamente por meio de seus escritos literários; não há dúvidas de que os textos citados tinham como objetivo debater as questões da mulher, vindicar os direitos de seu gênero e denunciar restrições misóginas. No entanto, acredito ser imprescindível que outras obras sejam mais precisamente analisadas sob a luz desse debate; obras que, talvez, não apresentem indícios tão claros de defesa do sexo feminino em sua superfície, mas que em suas camadas mais profundas podem revelar nuances da questão.

Algumas autoras, como por exemplo Aemilia Lanyer, fizeram uso de textos religiosos para articularem suas defesas. Talvez, mais escritoras tenham feito o mesmo, porém usando estratégias que requerem um olhar mais atento. Martin nos lembra que "Em histórias bíblicas envolvendo mulheres, [mulheres autoras da modernidade nascente inglesa] encontravam precedentes autênticos ou de ação pública empoderada, ou de reclamações legítimas de repressão patriarcal [...]"[33] (MARTIN, 2010, p. 10). O tema da religião como porta de entrada para o debate sobre as questões da mulher nos serve de exemplo, mas é desejável que mais pesquisa seja feita sobre todas as mais de 50 autoras, para que seja possível revelar quais delas fizeram uso da literatura para tratar de um assunto ainda hoje tão pertinente e urgente.

Considerações finais

É possível notar que a contribuição das mulheres autoras da modernidade nascente inglesa para a Literatura foi expressiva. No entanto, seus nomes e suas obras ainda não são tão amplamente divulgados e estudados como os nomes e as obras de seus contemporâneos. O projeto de silenciamento de vozes femininas ao longo da história reflete ainda na atualidade. O avanço nas pesquisas e produção acadêmica acerca dessas autoras se torna, desta forma, condição *sine qua non* para que suas obras ocupem mais espaços e atinjam mais leitores, uma vez que o trabalho de escrutínio de

[32] Traditionally known as the first professional woman writer in English, Aphra Behn has now emerged as one of the major figures of the Restoration. During the 1670s and 1680s, she provided more plays for the stage than any other author, and greatly influenced the development of the novel with her groundbreaking fiction, [...]

[33] "In biblical stories involving women they likewise found authentic precedents for either empowered public action (Purkiss 1992: 93) or rightful complaints about patriarchal repression [...]".

seus textos revelam, cada vez mais, as complexidades dos temas abordados e as habilidades literárias de quem os produziu.

Outro fator fundamental para a divulgação dessas autoras é o trabalho de tradução de suas obras. Diferentemente das produções de seus contemporâneos, os textos das escritoras inglesas dos séculos 16 e 17, em sua grande maioria, ainda não ganharam versões em diversas línguas para que possam atingir mais leitores. No Brasil, há algumas dissertações e teses que se dedicaram a este propósito, como por exemplo a dissertação de Milena Cristina da Silva Baldo, intitulada *O Mundo Resplandecente, de Margaret Cavendish:* estudo e tradução (2014).

Ao contrário da primeira metade do século 20, hoje contamos com o trabalho de importantes pesquisadores acerca do assunto. É possível, inclusive, acessar as grande parte das obras dessas mulheres *online* e gratuitamente. Portanto, a possibilidade de disseminação desses textos é promissora e, a importância dessa propagação reside em imprimir esses textos nas páginas em branco da História da Literatura Feminina, bem como dar substância à História como um todo.

Referências

ACHESON, Katherine (ed.). **The Memoir of 1603 and The Diary of 1616-1619, Anne Clifford**. Canada: Broadview Press, 2007.

ALDO, Milene Cristina da Silva. **O mundo resplandecente, de Margaret Cavendish**: estudo e tradução. 2014. 307 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/938046 . Acesso em: 30 jan. 2022.

FERGUSON, Margaret. Renaissance concepts of the 'woman writer' *In*: WILCOX, Helen. **Women and Literature in Britain 1500-1700**. Cambridge University Press, 1996, p. 143-168.

GOODRICH, Jaime. Thomas More and Margaret More Roper: A case for Rethinking Women's Participation in the Early Modern Public Sphere. *In*: WADDINGTON, B. Raymond (ed.). **The Sixteenth Century Journal**, vol. 39, n. 4. Missouri: Truman State University Press, 2008, p. 1021-1040.

HAGEMAN, Elizabeth H. Katherine Philips, *Poems*. *In*: PACHECO, Anita (ed.). **A Companion to Early Modern Women's Writing**. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002, p. 189-202.

HUGHES, Derek; TODD, Janet (ed.). **The Cambridge Companion to Aphra Behn**. Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 2004.

MARTIN, Randall (ed.). **Women Writers in Renaissance England**: An annotated anthology. Harlow: Pearson education limited, 2010.

PRESCOTT, Anne L.; TRAVITSKY, Betty S. **Female and Male Voices in Early Modern England**: An Anthology of Renaissance Writing. New York: Columbia University Press, 2000.

RIENSTRA, Debra K. Mary Sidney, Countess of Pembroke, *Psalmes*. *In*: PACHECO, Anita (ed.). **A Companion to Early Modern Women's Writing**. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002, p. 97-109.

SONDERGARD, Sidney L. **Strategies of Rhetorical Violence by Early Modern English Women Writers**: Sharpening Her Pen. London: Associated University Press, 2002.

STANFORD, Ann. Anne Bradstreet: Dogmatist and Rebel. **The New England Quarterly**, Boston, v. 39, n. 3, p. 373-389, sep. 1966.

TEAGUE, Frances; HAAS, Rebecca. Defenses of Women. *In*: PACHECO, Anita (ed.). **A Companion to Early Modern Women's Writing**. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002, p. 248-263.

WILCOX, Helen. 'ah, famous citie': women, writing and early modern London. **Feminist Review**, [S. *l.*], n. 96, p. 20-40, 2010.

GREENBLATT, Stephen *et al* (ed.). **The Norton Shakespeare**. New York: WW Norton, 1997.

WILLIAMS, Gweno. Margaret Cavendish, *A True Relation of My Birth, Breeding and Life*. *In*: PACHECO, Anita (ed.). **A Companion to Early Modern Women's Writing**. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002. p. 165-176.

AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM *A MULHER FATAL*, DE CAMILO CASTELO BRANCO

Amanda Regina dos Santos Lourenço

Resumo: Revisitar a produção literária portuguesa do século XIX permite compreender o modo como a literatura absorveu as principais problemáticas daquele período. Dessas tensões do contexto português, destacam-se as relações entre homens e mulheres, as quais estavam pautadas numa concepção natural de desigualdade entre homens e mulheres, em que indivíduos masculinos se encontravam numa posição de superioridade. Tal percepção baseava-se nos discursos filosóficos, médicos e religiosos que ecoavam naquela época e que inevitavelmente atravessaram a literatura de Camilo Castelo Branco. Por ser escritor profissional, a obra de Camilo proporciona um mergulho atento e crítico nesse contexto, uma vez que o autor buscava dialogar com o seu público leitor. Ademais, a produção camiliana frequentemente explicita a condição de indivíduos cujo comportamento se opõe aos estereótipos impostos pelo patriarcado oitocentista. O romance *A mulher fatal* (1870) reflete isso. Se em teoria ao homem cabia a racionalidade, a energia e a força; e a mulher cabia a emoção, a idealização e a vulnerabilidade, a obra selecionada subverte essa lógica. Para este trabalho, a análise está concentrada nos personagens Cassilda Arcourt e Carlos Pereira, a fim de evidenciar o modo como os personagens se distanciam dos modelos patriarcais estabelecidos para homens e mulheres.
Palavras-chave: *A mulher fatal*. Camilo Castelo Branco. Gênero. literatura portuguesa.

Considerado como um dos principais nomes da literatura portuguesa do século XIX, Camilo Castelo Branco foi um dos poucos escritores do seu tempo com uma produção literária tão acentuada, sendo composta por romances, novelas, peças e crônicas, por exemplo. Para além desse aspecto, a escrita camiliana – especialmente no gênero romance – é permeada de camadas interpretativas, que permitem uma reflexão sobre as principais questões sociais do período oitocentista. Além disso, cabe salientar que, de acordo com Luciene Pavanelo, as produções artísticas – particularmente a literatura – representavam um modelo de sociedade pautado nas perspectivas e projeções da burguesia oitocentista, principalmente porque ao representar as camadas altas e médias da sociedade portuguesa, auxiliou a fixar os lugares sociais de homens e de mulheres (2017, p. 148). Associado a isso, Mikhail Bakhtin afirma que

> todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema linguístico harmonioso, expressando a posição socioideológica do autor no seio dos diferentes discursos da sua época. (BAKHTIN, 1933, p. 76)

Noutras palavras, esse gênero funcionava – e ainda funciona – como espaço importante de reflexão e de questionamentos de práticas sociais. O arquétipo social proporcionado pelo romance e mencionado por Pavanelo estava intrinsecamente relacionado à concepção de uma natural desigualdade entre homens e mulheres, na qual indivíduos masculinos se encontravam numa posição de superioridade. Essa estrutura era assegurada pela sociedade, pois estava pautada em diversos discursos científicos do período, principalmente da filosofia e da medicina, e também do discurso religioso.

No que tange à filosofia, Amélia Valcárcel explicita que esse discurso que sobreleva os homens e subjuga as mulheres foi baseado e cunhado na tradição filosófica durante o período do romantismo (VALCÁRCEL, 1993, p. 13). Embora a filosofia se apresente, em um primeiro momento, como uma ciência neutra e, portanto, sem gênero, difundiram-se no século XIX discursos de diversos filósofos – especialmente de Jean Jacques Rousseau – que reproduziam discursos sexistas nas sociedades pós-

revolucionárias, isto é, impactadas pelos desdobramentos da Revolução Francesa. Em sua obra intitulada *Emílio ou da Educação*, publicada pela primeira vez em 1762, Rousseau afirma que

> as mulheres dependem dos homens tanto por seus desejos quanto por suas necessidades; subsistiríamos melhor sem elas do que elas sem nós. [...] elas dependem de nossos sentimentos, do valor que damos a seus méritos, da importância que prestamos a seus encantos e as suas virtudes. Pela própria lei da natureza, as mulheres, tanto por si mesmas quanto por seus filhos, estão à mercê do julgamento dos homens; não basta que sejam estimáveis, é preciso que sejam estimadas; não lhes basta serem bonitas, é preciso que agradem; [...] sua honra não está somente em sua conduta, mas também em sua reputação. (ROUSSEAU, 2014, p. 526-527)

O fragmento acima apresenta uma retórica direcionada a sujeitos masculinos, tendo por finalidade orientar pedagogicamente qual deveria ser o melhor método educacional para as mulheres. Esse discurso corrobora a ideia de deslegitimação da autonomia feminina, colocando como necessário o controle dos homens sobre elas. Para isso, também era fundamental reforçar a racionalidade como uma característica inerente à masculinidade. O autor citado representa um exemplo de teóricos que utilizaram a misoginia romântica para validar uma dominação sexista. No que tange ao gênero, é unânime entre os filósofos da época a necessidade de controlar o comportamento das mulheres, bem como estabelecer o homem como figura responsável e sensata.

Somado a isso, cabe ressaltar que a medicina do século XIX, além de estudar as especificidades do corpo feminino, também definiu esse corpo socialmente a partir da sua natureza, uma vez que se acreditava na fragilidade e na fraqueza das mulheres (MARTINS, 2004, p. 15). Noutras palavras, tais características físicas – e também emocionais – são atribuídas ao feminino apenas pelo seu corpo, mais especificamente por uma parte: "o útero define a mulher e determina seu comportamento emocional e moral" (PERROT, 2009, p. 44). É válido ressaltar que esse discurso científico auxilia na legitimação da ideia de que a mulher deveria ser gerenciada, isto é, controlada, já que se acreditava que o seu corpo era "sensível a qualquer impressão" (MARTINS, 2004, p. 15). Além disso, Ana Paula Martins (2004) pontua que essa ideia de gerenciamento é útil para o estabelecimento de discursos normativos pautados em questões da Natureza para justificar as distinções sociais, especialmente para estabelecer relações de dominação.

Convém destacar, também, que o discurso religioso também teve um papel relevante na definição de comportamentos sociais, especialmente das mulheres. De acordo com Sérgio Guimarães Souza, a tradição judaico-cristã, por meio de seus ensinamentos, contribuiu para conferir estabilidade nas sociedades tradicionais (2011, p. 182), especialmente porque estabeleceu e auxiliou na manutenção de dois modelos de feminilidade: Eva – a representação da desobediência e da fonte do pecado – e Maria – o exemplo da pureza e da obediência. Associado a isso, Moizeis Sousa afirma que

> A ideologia patriarcal do século XIX elegeu a mulher como símbolo de fragilidade e pureza. Marcada também pelo estigma da aliança com o demônio, ela corria o risco, a cada instante, de se lançar no abismo do pecado. Os homens, a seu turno, sentem a feminina identificada com a figura da virgem Maria. Assim, a mulher deveria fazer-se mensageira do ideal de santidade, proporcionando ao homem o amor espiritualizado. (SOUSA, 2005, p. 2)

Resumidamente, o discurso religioso também garantia a manutenção de um *status quo* que beneficiava a dominação masculina. Em síntese, a filosofia, a medicina e a religião compreendiam a existência feminina de maneira unívoca, isto é, ausente de subjetividade, conforme nos aponta Valcárcel: "todas as mulheres são 'a mulher' e o que é dito sobre essa 'mulher' é válido sem fissuras

para cada uma delas, sejam elas adequadas ao caso ou não. Desta forma, começa o processo de fabricação da 'mulher' como 'o absolutamente outro"' (VALCÁRCEL, 1993, p. 15).

É frequente na literatura camiliana a presença de personagens que não representavam nem correspondiam plenamente aos estereótipos de feminilidade e de masculinidade desejados pela sociedade patriarcal do século XIX. Exemplo disso é o romance *A mulher fatal* – objeto de análise deste trabalho. Em linhas gerais, o romance narra as desventuras amorosas e econômicas de Carlos Pereira, ao longo de sua busca incessante por uma mulher divinamente idealizada. Ao observar com atenção os personagens da obra, nota-se que são complexos e não se fixam, conforme mencionado, em modelos sociais pré-determinados. Tal fato se torna nítido na diegese narrativa, uma vez que a obra é permeada por discursos tradicionalistas e conservadores da sociedade portuguesa, especialmente em relação às personagens femininas. Partindo disso, esta investigação se desdobrará sobre os personagens Cassilda Arcourt e Carlos Pereira.

Todo o capítulo décimo do romance – no qual a personagem Cassilda é introduzida ao enredo – é dedicado a apresentá-la ao leitor por meio do uso recorrente de adjetivos que buscam ressaltar a beleza, a esperteza e o caráter arrebatador da personagem: sua presença causa terremotos, é a Vênus obscena, aquela que é satanicamente formosa, conforme palavras do narrador camiliano.

Além disso, Cassilda, o amor fatal de Carlos, não recebe esse adjetivo 'fatal' apenas por ser o último e derradeiro amor do personagem, mas também por ser uma marca de composição da trajetória dela:

> Contam-se, a propósito, histórias do recôndito das famílias, muito para lástimas, desamparos de esposas, retaliações de esposas desamparadas, tentativas de suicídios, sequestros, expatriações, enfim, opróbrios e misérias, descabidas neste livro. Seja como for, aí está a mulher... fatal. (CASTELO BRANCO, 2017, p. 99)

Para José Cândido Martins, essa ideia de mulher fatal "acaba por culpar a mulher pela sua beleza e capacidade de sedução, provocando o desejo e inocentando o homem objeto dessa sedução, no seio de uma estrutura eminentemente patriarcal" (2017, p. 199). Nesse sentido, o adjetivo fatal associado ao amor também pode ser interpretado como o amor de uma mulher responsável pela desgraça do ser amado ou desejado, isto é, pressupõe-se que esse amor é unilateral e que o homem seria apenas a vítima desse amor que mata, dessa mulher que mata. Por essa razão, a figura de Cassilda representa um descolamento daquela figura feminina santa e idealizada, a qual deveria conduzir o homem à santidade, conforme evidencia Moizeis Sousa, citado anteriormente.

Além disso, as relações entre amor e dinheiro são uma constante na literatura camiliana. Porém, no momento em que essa relação é estabelecida e controlada por uma mulher, torna-se um escândalo na diegese narrativa. Para manter um *status* de vida confortável, a personagem se vale da sua beleza, ou seja, do próprio corpo para isso. Ser uma cortesã no período oitocentista era totalmente rechaçado pelo conservadorismo daquela sociedade. Isso transpassa as barreiras ficcionais e incide sobre o julgamento constante no qual Cassilda é frequentemente submetida no romance. Para além do julgo, a personagem também é tacitamente colocada num lugar de vilania dentro da narrativa, isto é, todos os homens com os quais ela se relacionou sucumbiram por influência dela, corroborando a concepção de Martins (2017) expressa no parágrafo anterior: ela "reduzira à miséria não sei quantos amantes, quantas esposas e quantos filhos dos amantes. [...] É formosa e passa por inteligente. Joga todas as armas que prostram os leões" (CASTELO BRANCO, 2017, p. 87).

No trecho acima, quando o narrador-personagem afirma que Cassilda "passa por inteligente" (CASTELO BRANCO, 2017, p. 87), pode ser observada uma avaliação que tende mais ao julgamento

moral do que a uma avaliação comportamental da personagem – esse movimento pendular atravessa todas as percepções, masculinas e femininas, acerca da cortesã. Em relação aos posicionamentos do narrador camiliano, Jacinto do Prado Coelho afirma que não há neutralidade na figura do narrador; por ser do sexo masculino, adota o ponto de vista masculino em relação as tensões entre homens e mulheres na narrativa, em consonância com as normas sociais do período (COELHO, 2002, p. 369). Apesar disso, a personagem se estabelece na narrativa para além do julgamento moralizante. De acordo com Maria de Lourdes da Cunha, Cassilda possui um espírito de liderança, além de ser "uma figura forte, capaz de reproduzir discursos autoritários representativos do mundo masculino do século XIX, num embate entre consciências de dois mundos distintos, do homem e da mulher" (CUNHA, 2010, p. 29). Isso evidencia que a personagem transita entre os estereótipos de gênero do período para compor as suas ações dentro do romance.

Ademais, Cassilda diverge do modelo de feminilidade não apenas na sua trajetória ao longo enredo, mas também no seu desfecho: diferentemente da trágica loucura ou da morte destinada às personagens femininas que simbolizam a desobediência do modelo santo de mulher, Cassilda não morre nem enlouquece no fim do romance, tão pouco se arrepende da sua desobediência: "Bravo, Cassilda! Tens um duque a teus pés… Onde irás tu? Onde te verei eu? A tua cabeça está alta; mas acima de ti a escada dos prodígios conta ainda muitos degraus" (CASTELO BRANCO, 1917). A personagem retorna aos hábitos que a colocaram no lugar de mulher fatal, evidenciando que, mesmo com a tentativa de mudança promovida pelo patriarcado – representado por Carlos Pereira – o seu poder de decisão prevaleceu.

Antes de direcionar o foco de análise para Carlos Pereira, é necessário trazer para esta investigação as ideias de José Carlos Barcellos (2009) sobre o ideal masculino que vigorava no período oitocentista. O autor afirma que esse ideal é engendrado a partir de três elementos:

"a estética da Antiguidade clássica, tal qual redescoberta pelo século XVIII; as virtudes militares da aristocracia (coragem, sangue-frio, lealdade etc.); e as virtudes familiares e econômicas da burguesia (o homem como protetor e provedor do núcleo familiar)" (BARCELLOS, 2009, p. 56). Tomando isso por princípio, nota-se que a composição do personagem Carlos Pereira o afasta das virtudes aristocráticas e econômicas que permeiam o modelo de masculinidade vigente.

Em relação à estética, princípio da masculinidade mencionado acima, há poucas descrições sobre o personagem, aspecto propositalmente evidenciado pelo narrador:

> Carlos era um gentil moço. Não demoro a descrever-lhe as graças por miúdo. É uma usurpação, e, pior ainda, um mau gosto quase a fazer tédio, isto de pintar homens com as mesmas tintas e contornos de que usam poetas e romancistas nos retratos das damas. Nem Musset, nem a Hugo, nem a Garrett, nem a Sand, se há de revelar tamanha sensaboria. Se é a escritora que pinta, desonesta-se; se é homem, ridiculiza-se. (CASTELO BRANCO, 2017, p. 19)

Além da crítica metalinguística às práticas de outros autores, esse fragmento evidencia a escassa presença de descrições do personagem masculino, em oposição às descrições femininas, como ocorre com Cassilda Arcourt, por exemplo. Além disso, pode-se estabelecer uma relação com a noção de "força da ordem masculina", que "se evidencia no fato de que ela dispensa justificação, a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la" (BARCELLOS apud BOURDIEU, 1999, p. 17-18). O leitor é apresentado às características de Carlos Pereira por meio de suas ações e das adjetivações que são atribuídas a ele no enredo, as quais retratam, majoritariamente, o caráter sentimental dele:

> No tocante ao espírito – que se há de aqui estremar do coração – minguavam-lhe notavelmente os favores do acaso. Em doze anos de colégio, seria pasmosa a sua indigência de conhecimentos, se uma inflexível causa não lhe empecesse. É que não estudara nem castigado, nem espicaçado pela emulação. Forcejava, e não podia. Fugia-lhe a razão, se a teimava. Desmaiava, quando media o período imposto à sua rebelde memória. [...]
> Coração era dos melhores que Deus bafejou - doce como a piedade, mavioso como a tristeza das almas virgens. (CASTELO BRANCO, 2017, p. 20)

Opondo-se à postura astuta e racional de Cassilda ao longo do romance, Carlos tem uma trajetória marcada pela passionalidade: "sou um grande coração que ontem transvazava de fel e hoje de lágrimas. Sou a mais reverente paixão que ainda ajoelhou diante de vossa excelência, etc" (CASTELO BRANCO, 2017, p. 104). Marcado pela orfandade no princípio da trama, o personagem passa toda a narrativa buscando a vivência plena de um amor verdadeiro, que é baseada numa idealização idílica. Essa busca quase obsessiva de Carlos resulta em cinco golpes – financeiros e amorosos – e só cessam com a morte do personagem. Além disso, Moizeis Sousa afirma que

> A mulher que [Carlos] idealizou era apenas uma imagem feminina construída pelo desejo patriarcal oitocentista de que ele era representante. Essa imagem não correspondia às mulheres que encontrava. [...] Os desejos mais imediatos e práticos afloravam com facilidade nos corações dessas mulheres. (2005, p. 5)

Esse movimento de busca por uma relação amorosa exitosa se aproxima mais do que era esperado para as mulheres oitocentistas: "aumenta cada vez mais o número de pessoas que desejam uma convergência entre a aliança e o amor, o casamento e a felicidade [...] São principalmente as mulheres, cujo único horizonte é o casamento, que se inclinam para esse lado" (PERROT, 2009, p. 125).

Retomando o referencial de masculinidade oitocentista proposto por Barcellos (2009), Carlos Pereira se afasta da virtude familiar e burguesa mencionada anteriormente. Ao se apaixonar por Cassilda e abandonar a família constituída junto com Filomena, Pereira deixa de ser o provedor absoluto de sua família, além de abandonar a sua função de gestor dela. Essa ausência assume graves contornos dentro da diegese narrativa, uma vez que "a família não é apenas um patrimônio. É também um capital simbólico de honra. Tudo o que arranha a sua reputação, que mancha seu nome, é uma ameaça. [...] O erro comprometedor de um membro seu mergulha-a num constrangimento cruel" (PERROT, 2009, p. 250).

Relacionado a isso e tendo em vista o relacionamento do personagem com Cassilda Arcourt, Carlos também rompe com um princípio fundamental da sociedade oitocentista: a discrição. Dada a excentricidade de Cassilda, a relação dela com Carlos era motivo de comentários, situação que lançava os dois personagens – especialmente Carlos – à opinião pública. Segundo Michelle Perrot, "O decoro burguês exige que a pessoa não dê motivos a falatórios, ideal de uma mediocridade discreta. A excentricidade é uma forma de escândalo" (2009, p. 255). Cabe salientar que a perspectiva da sociedade em relação aos amantes era distinta: Carlos era visto como o homem que fora enganado e digno de pena; ao passo que Cassilda era vista como a figura demoníaca que seduzira o homem.

O desfecho trágico de Carlos na trama é relevante, pois pode ser comparado aos desfechos das personagens femininas de Camilo. À semelhança delas, que agem a partir dos desejos advindos do coração e têm seus destinos selados com a morte ou com a loucura como uma forma de punição dentro da perspectiva patriarcal estabelecida nos romances, Carlos perece no fim da narrativa, acreditando ter encontrado a mulher que tanto idealizou. Para além disso, a morte de Carlos também pode simbolizar a queda de uma percepção idealizada acerca do feminino, pautada nos valores

patriarcais vigentes, uma vez que toda a trajetória do personagem confirma a percepção do narrador de que o ideal de feminilidade pautado no modelo bíblico de Maria já não cabia mais na sociedade portuguesa nem na literatura.

Considerações finais

Destarte, a análise desenvolvida ao longo deste texto ressalta que os personagens do romance representam uma inversão dos papéis sociais imposto pelo patriarcado do século XIX, fato que possibilita uma interpretação de que essa poderia ser uma perspectiva socioideológica de Camilo sobre o contexto oitocentista, tendo como base a afirmação de Bakhtin mencionada inicialmente. As personagens femininas – aqui representadas por Cassilda – agem, dentro de suas possibilidades, de acordo com os seus interesses e vontades. Inclusive, isso fica explícito para o leitor através de uma fala da personagem nos momentos finais da trama, no qual repete, por algumas vezes, a expressão "Se eu quisesse..." (CASTELO BRANCO, 2017, p. 141), expressando não somente possibilidade, mas também a capacidade de gerir o próprio destino. Já Carlos não possui essa força deliberativa, isto é, não governa a si mesmo como era esperado e considerado inerente à masculinidade do período; ao contrário, permite-se ser governado pelo amor e pelas mulheres pelas quais se apaixonou.

Cassilda não representa o modelo de feminilidade subjugado pela ciência nem representa a pureza virginal que conduz à santidade; assim como Carlos não representa, durante boa parte da narrativa, o estereótipo de homem oitocentista que rege e governa às mulheres. Portanto, mesmo sendo uma obra que compõe os romances satíricos de Camilo Castelo Branco, é interessante observar o modo como *A mulher fatal* apresenta personagens dissonantes das desejadas por aquela sociedade, ao mesmo tempo em que evidencia que a idealização almejada por esse patriarcado já não comportava mais as vivências dos indivíduos e as composições ficcionais do século XIX.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BARCELLOS, José Carlos. Masculinidade e modernidade em Camilo Castelo Branco. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 16, p. 54-72, 2009.

CASTELO BRANCO, Camilo. **A mulher fatal**. Braga: Edições Vercial, 2017. *E-book*

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao estudo da novela camiliana**. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional − Casa da Moeda, 2002.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino**: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2004.

MARTINS, José Candido de Oliveira. A mulher e o diabólico: representações culturais e literárias de um imaginário atemporal. *In*: PAVANELO, Luciene Marie *et al* (org.). **Marginalidades Femininas**: a mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa. 1. ed. Montes Claros, MG: Unimontes, 2017.

PAVANELO, Luciene Marie As Três Irmãs, de Camilo Castelo Branco, e a independência feminina por meio do trabalho e da recusa do casamento. *In*: PAVANELO, Luciene Marie *et al* (org.).

Marginalidades Femininas: a mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa. 1. ed. Montes Claros, MG: Unimontes, 2017.

PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada, 4**: Da revolução francesa à primeira guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio, ou Da Educação**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SOUSA, Moizeis Sobreira de. Carne com vareja debaixo de flores: as mulheres de Amor de Perdição e d' A Mulher Fatal. *In*: XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, 2005, Niterói. **Anais** [...]. Niterói: UFF, 2005.

SOUSA, Sérgio Guimarães de. O patriarca que não era e não pode ser. Sobre Francisco Alpedrinha (A Filha do Doutor Negro). **Revista Portuguesa de Humanidades**, [S. *l.*], v. 15, n. 2, 2011.

VÁLCARCEL, Amelia. **Misoginia romântica**: Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche. Madrid: Secretaria General de Educación y Formación Profesional, 1993.

REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS ACERCA DE ALICE, MULHER DE MEIA IDADE, EM *QUARENTA DIAS*, DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Ana Beatriz Garcia Lima

Resumo: O presente trabalho se propõe a analisar o papel da personagem Alice no romance *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, sob a perspectiva interseccional do gênero e da idade. Na obra, Alice se vê pressionada e obrigada a deixar João Pessoa para ir viver em Porto Alegre, cidade onde sua filha mora, com a finalidade de ser uma "avó profissional", já que como Alice estava aposentada, para sua filha, era o momento agora de Alice cuidar dos possíveis netos pois não haveria mais nada de interessante na vida. A discussão sobre tal conflito baseia-se na fundamentação teórica sobre o papel da mulher idosa na sociedade contemporânea e a personagem feminina no contexto de deslocamento, a partir de autores como: Beauvoir (1970) e Pachá (2019).
Palavras-chave: Maria Valéria Rezende. *Quarenta dias*. Velhice. Representação identitária.

Introdução

O romance *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, publicado em 2014 e vencedor do prêmio Jabuti de 2015, narra os dramas de Alice, uma professora de francês paraibana e aposentada que se vê obrigada a abandonar sua vida em João Pessoa e se mudar para Porto Alegre para acompanhar e ajudar a filha, Aldenora, carinhosamente chamada de Norinha, em sua possível gestação. Alice relutou em fazer essa transição, já que deixou sua casa, seus objetos e sua vida na Paraíba para acatar a vontade de sua filha, que em muitos momentos do romance se mostra egoísta e despreocupada com a mãe.

A obra apresenta muitas marcas de autoria feminina, de escritas de si, de sujeito migrante, do hibridismo cultural, de intertextualidade, de estranhamento cultural e local, de deslocamentos, ressignificações, desterritorialização e reterritorialização, de tradução e tradição cultural, subjetividade migrante e de questões relativas ao corpo e a cidade. No entanto, neste presente trabalho investigaremos o deslocamento a partir do lugar que a mulher, especialmente a idosa, ocupa na sociedade, a fim de debater a visibilidade/ representação da mulher mais velha na literatura contemporânea. Essa perspectiva interseccional que abrange a questão do gênero feminino e da idade no romance é o objeto principal da presente análise.

Desse modo, a partir do conceito de identidade no contexto contemporâneo e do deslocamento/ visibilidade/ invisibilidade pela cidade que podemos associar à obra, chegaremos às respostas para questões relativas à autonomia de pessoas idosas, sobretudo as mulheres.

O presente trabalho se torna relevante na medida em que se fala muito sobre o papel da mulher e de seus deslocamentos, de modo geral, na literatura contemporânea, mas pouco da mulher mais velha, idosa e de como os pré-julgamentos que a sociedade faz tornam essa questão ainda mais delicada. A presente obra de Maria Valéria Rezende permite que muitos temas sejam analisados a partir de um olhar mais experiente e pouco visto na literatura brasileira contemporânea.

É importante ressaltar que este trabalho se apresenta como um recorte de um dos diversos aspectos evidenciados no romance, a questão da autonomia e da representação enquanto forma reguladora dos comportamentos e papéis sociais da figura feminina de meia idade na sociedade contemporânea. No entanto, muitos outros estudos e discussões poderão surgir a partir da leitura e análise da obra, a fim de promover e valorizar a literatura produzida por mulheres de meia-idade que retratam as mulheres de meia-idade.

A representação da velhice em *Quarenta dias*

Para que possamos pensar no papel que Alice exerce no romance, sendo uma mulher de meia idade que foi pressionada a abandonar sua vida de professora aposentada em João Pessoa para desenraizar-se de forma tão traumática para ir viver em Porto Alegre uma vida sendo "avó profissional", é necessário que façamos uma reflexão histórico e social sobre o que a velhice representa para a população. Tratar o termo "aposentado" exige cuidado, pois há diversos pensamentos estereotipados que relacionam o fato de a pessoa ser aposentada ao seu declínio, ao deixar de viver a vida, tornando-se pessoas incompetentes, imprestáveis para a sociedade e até mesmo um gasto a mais para o Governo, que deve arcar com o pagamento da aposentadoria.

É curioso pensar que esses estereótipos infelizmente são encontrados em nossa sociedade, ainda que o envelhecimento no Brasil seja considerado um fenômeno muito relevante, visto que os idosos vêm se tornando um grupo social muito visado, um nicho comercial que apresenta muitos resultados promissores por conta de seus produtos específicos, de diversos serviços especializados e de uma forte participação desse grupo no mercado, seja como consumidor ou como mão-de-obra. Tal cenário só tende a aumentar a importância dos idosos, principalmente quando pensamos no futuro, em que dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2013) apontam que em 2060 a população brasileira será de 58,4 milhões de idosos, cerca de 26,7% da população. Será então, que em 2060, continuaremos a encontrar estereótipos tão negativos sobre os nossos idosos? Será que a aposentadoria ainda será considerada uma espécie de "aposentadoria da vida", em que a pessoa deixa de viver seu merecido descanso para viver a vida de outras pessoas, sendo uma espécie de cuidador?

Tais questionamentos tornam-se ainda mais interessantes quando pensamos em casos um pouco mais específicos, como é o caso de Alice, também conhecida como professora Póli, uma professora de francês aposentada que tinha duas aposentadorias e que vivia relativamente bem em João Pessoa, sua cidade de origem. A realidade financeira de Alice foge um pouco da realidade de muitos professores aposentados brasileiros, que ao se aposentarem perdem boa parte de sua renda, tendo que aprender a viver com menos ou encontrando alguma outra maneira de conseguir a renda equivalente ao tempo em que estava na ativa, submetendo-se, muitas vezes, a trabalhos informais para complementar a renda da aposentada. Assim, ainda que Alice tenha visto sua vida pessoal ser colocada em segundo plano por sua filha, ela ainda tinha, de certa forma, uma segurança financeira que fazia com que ela não fosse dependente de Norinha financeiramente, mas uma pessoa incapaz e sem direitos, tornando-a dependente da filha.

Andréa Pachá, magistrada e escritora finalista do 61º Prêmio Jabuti com o livro *Velhos são os outros,* afirma que "é um desafio ser velho em uma sociedade que incensa a juventude, a beleza, o consumo. É um desafio envelhecer e ser respeitado com a fragmentação do trabalho, da previdência" (*apud* Instituto Brasileiro de Direito de Família – IBDFAM, 2019). Pachá ainda comenta sobre a necessidade de escutar os idosos, de não deixar que eles sejam silenciados e influenciados pela família, pelos amigos, pela sociedade, de forma que essas pessoas, já tão vulneráveis por conta de suas condições, tenham suas capacidades ainda mais reduzidas por quem está de fora. Essa segregação, esse silenciamento por parte da família também está presente no romance, pois os próprios familiares, ao invés de ajudar, de preservar a vida de aposentada de Alice, se orquestram e optam por silenciá-la por meio de argumentos que acabam por reduzir a vida da aposentada ao papel de cuidar dos outros, e não de si mesma, colocando a vida pessoal de Alice em segundo plano, já que, para eles, Alice já tinha vivido tudo o que tinha de viver.

> Aquela canseira foi me amolecendo, dia a dia, me dando uma desistência, e nem lembro direito se foi a própria Norinha ou sua aliada-mora, Elizete, quem me arrochou num canto da parede: Você vai pra Porto Alegre, sim, e não se discute mais isso, todo mundo vê que é o melhor, é a sua obrigação acompanhar sua filha única, só você é que não aceita, parece um jumento empacado na lama, continuar com uma besteira dessas. (REZENDE, 2014, p. 34)

É por meio das questões como as apresentadas por Pachá que o modo como as mulheres idosas são retratadas na literatura deve ser repensado, modo esse que acaba sendo o reflexo da sociedade. O idoso precisa parar de ser tratado como objeto, ele é um sujeito de direitos, pois no momento em que a sociedade aponta que os idosos são vulneráveis, que eles não são autônomos, que eles são considerados como "problemas" para muitas famílias, a sociedade acaba por invisibilizá-los, fazendo com que eles achem que não estejam aptos para escolher, para desejar, para decidir, para viver a vida que eles queiram. A sociedade precisa compreender que o idoso tem o direito de envelhecer com autonomia, com cuidado, protegido, de forma que em 2003 foi instituído o Estatuto do Idoso, regido pela Lei 10.741de 2003, que visa garantir os direitos assegurados às pessoas com idade igual ou superior a 60 anos, abordando questões familiares, de saúde, discriminação e violência contra o idoso.

Ainda que a Lei proteja o idoso em diversas questões, o idoso ainda carrega consigo uma carga ideológica simplesmente por ser idoso, seja por sua grande responsabilidade nas tarefas domiciliares, resultado, muitas vezes, de uma criação machista em que a mulher, a mãe sempre estivesse reduzida ao espaço doméstico, seja pelas atribuições de cuidar dos netos depois de aposentada, seja pela tradição dos idosos serem considerados conselheiros, por conta de suas experiências de vida e também pelos idosos serem inferiorizados, subalternados e vistos por algumas pessoas como espécies de "parasitas".

No que tange as questões familiares, ainda que sejam protegidas por Lei, há casos, como o de Alice, que necessitam de uma certa atenção e reflexão sobre o tema, pois a relação existente entre a personagem principal e sua filha é conflituosa desde quando Norinha era jovem, pois a mãe trabalhava muito por conta de sua rotina dinâmica como professora, não dava muita atenção para a filha e não tendo a participação do pai, que desapareceu por questões políticas, em sua criação. Essa relação conflituosa pode ser vista em

> O tom com que me falava foi se tornando cada vez mais acusatório e amargo, e eu cada vez mais assombrada ao descobrir como minha filha via a vida que me matei para lhe dar, as culpas que me atribuía, a imagem que tinha de mim. Era de duvidar que aquela estranha acusadora fosse de fato minha filha [...] (REZENDE, 2014, p. 28)

Desse modo, os conflitos familiares apresentados no romance acabam acentuando o discurso persuasivo, manipulador de Norinha para convencer Alice a se mudar para Porto Alegre. Era um discurso de coação, repleto de pressões psicológicas, frustrações, de chantagens, de opiniões alheias, em que Norinha abusava de emocionalismos e culpabilidades para que Alice aceitasse a proposta de ser avó em tempo integral, em condição exclusiva de uma criança que sequer havia sido gerada, e mesmo que fosse não estaria no Brasil para que Alice pudesse exercer o papel que a ela foi designado. Norinha se apoiava fortemente em argumentos que tinham relação com o senso comum, na tradição de que os avós geralmente cuidam dos netos, em uma espécie de ocupação "digna", "natural" e "esperada" das avós de meia-idade, pois atitudes como essas são responsáveis pela união da família. Afinal, como a própria Alice aponta "o certo para ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó" (REZENDE, 2014, p. 26). A personagem sofria imposições que discordavam sobre o que ela queria ser. Esse discurso de Norinha está presente em diversas passagens do romance, como, por exemplo, quando ela diz:

> Foi pelas cicatrizes que ela me pegou e não largou mais, chantageando: por minha culpa ela tinha crescido praticamente sozinha, eu me ausentava, só pensando em trabalhar pra esquecer a tragédia da minha juventude, ela não tinha culpa de nada, fui eu que nem tive coragem de recomeçar a vida, de lhe dar um novo pai, que ela, a bem dizer, nunca teve nenhum, não lhe dei irmãos [...] Disse que se eu não tivesse generosidade pra ajuda-la agora era melhor nem ter tido filha nenhuma [...] (REZENDE, 2014, p. 27)

A partir desses discursos de Norinha e do apoio da família para que Alice se mude para Porto Alegre a contragosto, a professora aposentada vai perdendo o controle de sua própria vida. Sem que Alice pudesse dizer algo "um a um, outros parentes e amigos iam jogando essa conversinha, telefonavam, apareciam pra visitar, mais discretos que a Elizete, mas retomando o mesmo assunto uma ou outra vez" (REZENDE, 2014, p. 33). A personagem acabou deixando todo o amor que sentia pela filha falar mais alto, mesmo relutando muito e sentindo muita raiva, e acabou se mudando, ainda que a sua idade já estivesse pedindo descanso e que ela preferisse ficar em sua cidade natal

> Quando Elizete se distraía de sua extremada solicitude pra comigo, como se eu fosse uma doente grave à espera da cirurgia ou do milagre salvador que seria meu transplante definitivo para Porto Alegre, eu fugia pra longas caminhadas à beira-mar, querendo empapar-me de maresia que limpasse por corrosão aquela raiva que me doía tanto. (REZENDE, 2014, p. 38)

Nem organizar a própria mudança Alice pôde fazer sozinha, o que a deixava ainda com mais raiva, pois seus familiares acreditavam que, por conta de sua idade, ela não conseguiria, fazendo com que seus familiares e amigos auxiliassem a personagem a se desfazer de uma vida inteira vivida naquele lugar. Assim, desde a sua saída de João Pessoa até a sua chegada em Porto Alegre, Alice teve tudo organizado por terceiros, mostrando, mais uma vez, a condição de invisibilidade e dependência que as pessoas criavam para com Alice, como é possível perceber nos seguintes fragmentos:

> Minha filha disse O que é isso, mãe? Parece que virou uma velhota sentimental, com esse apego a coisas completamente ultrapassadas. Pronto. Foi o que bastou para Elizete pegar a deixa e pôr as mãos na massa, esvaziar gavetas e estantes, separar roupas que Vixe, Alice, só servem mesmo para brechó, ou nem isso, uma velharia! (REZENDE, 2014, p. 7)
> Enquanto ali se desmontavam minha cabeça, minha casa, minha vida, cá no Sul Norinha montava, à maneira dela, ao gosto dela, o que eu havia de ter e havia de ser no futuro próximo. [...] Mãinha, esvaziar e alugar esse apartamento, aqui no Cabo Branco o aluguel é quase igual, que eu já escolhi outro pra senhora lá em Porto Alegre, ótimo apartamento, num bairro muito bom, já mobiliei e decorei, tudo novo em folha, [...] Vida nova! essa velharia fica toda aqui e a senhora embarca comigo no fim de julho. (REZENDE, 2014, p. 37)

A personagem deixa claro a sua tristeza, a sua angústia, a sua decepção em não ter tido a liberdade de escolher onde iria viver, já que Norinha escolheu um apartamento que mais parecia, para Alice, um "'showroom' de móveis modernosos" (REZENDE, 2014, p. 23) e nem o que teria na casa dela, fazendo com que a personagem não se sentisse em casa em sua nova casa. Assim, ainda que Alice tivesse sua independência, financeira principalmente, ela não se sentia tão independente assim, visto a sua total vulnerabilidade em uma cidade nova, grande e totalmente diferente da qual ela estava acostumada.

A mudança fez com que Alice desse um tom significativo às lembranças do passado, principalmente no que tange ao uso da memória na escrita da narradora-protagonista, de modo que a forma como ela escreve, constrói e descontrói as experiências vividas no passado. A opção de Alice ao narrar em seu caderno/diário o que foi vivido ao longo de seus quarenta dias e de seus dilemas em relação à família foi uma forma encontrada para que Alice rompesse com a solidão ao ser abandonada pela filha. A personagem encontrou na escrita, ainda que essa a estigmatizasse ainda mais, uma

ferramenta de construção de identidade, ressignificando sua vida, as lembranças e sua própria identidade, sendo um mecanismo eficaz para escapar do isolamento, desde o momento em que o direito de escolha de ficar na Paraíba foi negado, mostrando, mais uma vez, que ao invés de terem suas origens preservadas, Alice tornou-se "refém" de sua família. É nítido, ao longo da leitura, que Alice se sente invisível e que a escrita a tranquiliza nessas questões, pois "o caderno veio na minha bagagem por pura teimosia, mas com um destino oculto, tábua de salvação pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu. (REZENDE, 2014, p. 9)

Ainda que a personagem-narradora não tivesse com quem conversar e compartilhar suas andanças, é no caderno/diário com a capa da Barbie que Alice acaba encontrando uma ouvinte, uma amiga íntima, com quem Alice possa interagir "você é só um recurso mentiroso pra eu me sentir em comunicação com alguém" (REZENDE, 2014, p. 123). No entanto, ao longo da leitura, é possível perceber que a Barbie vai além de ser uma mera ouvinte das angústias e desabafos de Alice, pois a boneca americana de idade semelhante à de Alice também representa a alienação de outras mulheres, como é o próprio caso de Norinha. Mulheres que desconhecem a realidade profunda e desigual do país. Além desse desconhecimento, a imagem da boneca também se relaciona com a triste realidade ainda enfrentada em nossa sociedade, em que muitas mulheres são objetificadas, silenciadas, caladas, mesmo que estejam sempre dispostas a escutar e a não interromper e perturbar: "Diga-me Barbie, você que nasceu pra ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos outros, você é feliz assim? você não tem vergonha? eu tenho vergonha de ter cedido, estou lhe dizendo, vergonha" (REZENDE, 2014, p. 42).

Desse modo, o romance permite que o leitor reflita sobre como as mulheres muitas veze são tratadas, comparando-as com as bonecas, em moldes preestabelecidos para a figura feminina, principalmente quando trata-se do aspecto físico e intelectual, em que a Barbie possui uma "cintura inumana" (REZENDE, 2014, p. 81) e uma "pobre cabecinha oca" (REZENDE, 2014, p. 102). A Barbie acaba sendo a representação estereotipada que muitas pessoas têm das mulheres, que seria basicamente o fato de as mulheres estarem sempre cultuando o corpo perfeito e de serem seres desprovidos de inteligência e opiniões, o que claramente é um absurdo. Assim, mais do que uma simples personagem de capa de caderno, Barbie tem muita importância na narração por ser a única "pessoa", ainda que inexistente, que Alice se sente confortável para esvaziar e extravasar seus sentimentos e, também, por proporcionar reflexões importantes sobre o feminino.

O sentimento de solidão e de tristeza de Alice fez com que ela deixasse seu apartamento por alguns dias e percorresse a capital gaúcha em busca de novas descobertas, tornando-se ainda mais invisível, situação que, de certa forma, era confortável pois Alice disse que "me sinto segura assim, quando ninguém me vê, invisibilidade defensiva que aprendi nas ruas" (REZENDE, 2014, p. 46).

As andanças da personagem por Porto Alegre fizeram com que ela se tornasse o que muitos pensam dos idosos nas condições que ela estava: que são abandonados e moribundos. Alice viveu na pele, por quarenta dias vivendo nas ruas em busca de Cícero, a marginalização nos mais variados modos: sendo mulher, de meia idade, aposentada e vivendo nas ruas por muitos momentos, tendo contato direto com bêbados, mendigos e desconhecidos e não pertencendo a nenhuma dessas categorias vulneráveis, de risco. Por ter vivido – e sofrido – a invisibilidade dos "marginais", Alice foi capaz de perceber, a partir de seu olhar subjetivo e crítico, os limites que segregam os sujeitos que compões os entrelugares, que muitas vezes sequer são vistos e entendidos pela população local.

O olhar crítico de Alice ao narrar as suas experiências apresenta uma reflexão aprofundada, por meio de exemplos cotidianos, do drama enfrentado por ela e problematizado no presente trabalho.

Alice questiona, ainda que indiretamente, os espaços oferecidos aos idosos na sociedade e as imagens construídas sobre a velhice, que, para Simone de Beauvoir,

> O que define o sentido e o valor da velhice é o sentido atribuído pelos homens à existência, é o seu sistema global de valores. Segundo a maneira pela qual se comporta para com seus velhos, a sociedade desvenda, sem equívocos, a verdade – tantas vezes cuidadosamente mascarada – de seus princípios e seus fins. (BEAUVOIR, 1970, p. 97)

Simone Beauvoir foi uma pioneira e uma das maiores escritoras sobre o feminismo, deixando um vasto legado sobre o tema. No entanto, foi com o livro *A velhice* que a francesa estremeceu a sociedade ocidental, com críticas contundentes à exclusão, ao abandono e ao desprezo que a sociedade do espetáculo, que exalta a juventude tem pelos velhos. Foi com a obra citada que a discussão sobre esse grupo tão marginalizado pela sociedade veio à tona. O livro tem um cárter revolucionário e denunciativo, sobre abusos, violência, descaso, desumanização a que os velhos estão assujeitados, sendo um marco no campo do pensamento crítico e possibilitando que as opiniões que estavam naturalizadas e acomodadas fossem revistas.

Simone de Beauvoir influenciou de forma profunda estudos e discussões sobre temas como a opressão e a dependência vivida pelas mulheres e pelos velhos, temas esses que são explicitamente apresentados e discutidos no presente trabalho, e ela encontrou na literatura um instrumento capaz de romper com o discurso engendrado e estereotipado pela sociedade, em que a mulher é um ser inferior e os idosos são dignos de serem descartados. Beauvoir defende que os idosos são cidadãos de direitos e deveres que, depois da exploração do seu corpo, de sua saúde, de seu intelecto e de seus sonhos, são marginalizados pela dependência e pela opressão. Os idosos, que deveriam ser prestigiados e reconhecidos por serem guardiões do passado, da tradição, da memória e da história, acabam sendo julgados pela sociedade individualista e consumista, que calam suas vozes, invisibilizam suas atitudes, impedindo-lhes de exercer seus direitos e rebaixando a autoestima de esta importante parcela da população.

À semelhança de Beauvoir, o romance chama a atenção para a ideia de que envelhecer é aproximar-se das características socialmente atribuídas às mulheres. É fragilizar-se, enfraquecer, reconhecer a dependência e experimentar o cuidado (MARREIRO, 2012, p. 201). A visão de Norinha sobre a velhice seria também reforçar o papel da mulher idosa de cuidadora, afetuosa, doméstica, avó profissional, amorosa, passiva e uma referência de esteio familiar, de amparo.

A sociedade não permite que os idosos tenham um projeto de vida pensado e decidido por eles, o que Alice acaba retratando no romance, pois a partir do momento que ela se aposenta, a sua família e amigos passam a decidir como será a vida da professora aposentada, tornando-a dependente deles. Assim, tanto Simone de Beauvoir como Maria Valéria Rezende, cada uma à sua maneira, buscam refletir que uma sociedade que não valoriza seus idosos e suas memórias é uma sociedade sem consciência da própria biografia e da própria capacidade de produção histórica, é um povo alienado, sem identidade, que esquece que eles também serão idosos futuramente.

Desse modo, vivendo em uma sociedade que nega os direitos básicos e a capacidade de transmissão de experiência, de aconselhar, do velho, ele se sente ameaçado e incapaz, como foi o que ocorrido com Alice. Assim, pensando no que é "ser velho", é curioso pensar as diversas concepções dessa expressão, de forma que elas possam auxiliar na reflexão da nossa sociedade, em que há uma certa rejeição, uma intolerância a esse grupo marginalizado.

Em sociedades mais tradicionais, como a chinesa, por exemplo, a velhice, representa um acúmulo de experiências que precisa ser passado adiante, sendo os idosos os responsáveis pela transmissão das

tradições, principalmente de modo oral. Os chineses, na antiguidade, viam o envelhecimento como o resultado de uma vida bem vivida, um processo que tornaria o indivíduo mais sábio, sendo o responsável, como mencionado anteriormente, por perpetuar a memória, as histórias, as tradições. O respeito ao indivíduo mais idoso perpassou tantas gerações que ele é motivo de comemoração, em que o aniversário do idoso é comemorado de forma solene como o Dia do Respeito ao Idoso, que é um feriado nacional no Japão desde a década de 40.

Na literatura, nos contos, nas histórias infantis, as mulheres mais velhas geralmente são retratadas como feiticeiras, bruxas, invejosas, malvadas, feias, e são sempre postas em confronto com mulheres jovens e belas (PAZ, 2000). Assim, tais imagens ficam no imaginário popular, reforçando estereótipos negativos sobre a velhice em geral, principalmente, a velhice da mulher.

Outro ponto importante que a apresentação da velhice na literatura proporciona é a ideia da velhice e da beleza, que é passada aos leitores de um modo, quase sempre, inconciliável. Na velhice da mulher, a imagem da mulher como referência e padrão de beleza sai de cena, evocando-se a figura da avó, da cuidadora, uma imagem que é conotada à fragilidade, apatia, dependência etc., estereótipos típicos das avós (HITA, 2005, p. 110). Tal ponto nos apresenta outro questionamento: será que uma mulher madura não pode ser considerada bonita? Será que uma mulher idosa não pode ser um referencial de beleza? Essas questões ainda nos remetem aos (poucos) momentos em que podemos encontrar essas mulheres na publicidade, que geralmente aparecem em campanhas de produtos de beleza, que tratam de rejuvenescimento da pele e tintura de cabelo, fato que chama a atenção e que também envolve questões identitárias. A mulher, especialmente a idosa, não deixa de ser *menos mulher* por não se render aos produtos estéticos que prometem a ação antirrugas ou por optar pelos fios brancos.

A sociedade precisa ter a consciência de algum dia toda mulher será idosa, caso viva o suficiente para sê-lo, já que a maioria deseja viver uma vida longa. No entanto, a sociedade atual não valoriza nem a velhice, o *ser idoso* e nem o fato de grande parcela da população brasileira idosa ser composta por mulheres, segundo dados do IBGE, separando as pessoas por idade, por gerações e por gênero. As mulheres, portanto, têm sido socializadas e treinadas para temer a velhice e o que ela lhes proporcionada, negando o próprio processo de envelhecimento, tentando fugir das penalidades e dos preconceitos impostos à velhice. Sabe-se que, em uma sociedade, é melhor ser homem do que ser mulher, ser jovem do que ser velho, portanto, ser mulher e ser velha é duplamente desvalorizado (SÁNCHEZ, 1998). Ser homem velho ou mulher velha tem suas diferenças, já que essas velhices não são vividas da mesma forma por conta da construção social da sociedade, que define papéis, atribui características consideradas naturais a homens e a mulheres, mas que são características socialmente construídas, são produtos históricos que dificilmente serão revistos.

Com o passar do tempo e com ascensão do capitalismo, a representação da velhice foi perdendo a conotação da sabedoria e foi evidenciando a fragmentação dos tipos de velhice, mostrando que o mundo contemporâneo esquece do velho, desprezando-o ao valorizar a juventude, conforme a jurista e escritora Andréa Pachá mencionou anteriormente. Assim, na contemporaneidade, o idoso passa a ter menos importância no que tange a questão das memórias, tradições e histórias, pois a tecnologia passa a fazer o seu papel, fazendo com que o ancião fique sem um dos seus maiores prazeres. E, com esse advento da tecnologia que acaba tirando do idoso a ideia de "guardião do saber", a utilidade dele passa a ser muito questionada, já que ele passa a ser rejeitado, pois suas transmissões de experiências já não são mais importantes.

Essa diminuição de importância faz com que o idoso se sinta diminuído, inútil, dependente, apagado, silenciado, reduzido ao posto, geralmente imposto, de cuidador de netos, sem o protagonismo

merecido por toda a sua existência. A reflexão apresentada trata sobre a visão restrita, estereotipada e linear do processo de envelhecimento que ainda acontece na sociedade e que precisa ser revista e mudada urgentemente. Grande parte dos idosos, hoje, não podem se dar ao luxo de se aposentarem quando queiram, mas sim quando a vida financeira permitir, pois a Reforma da Previdência aprovada em 2019 mudou diversas regras e tornou a concessão da aposentadoria ainda mais difícil e criteriosa, fazendo com que muitos brasileiros sejam obrigados a trabalhar mais e, consequentemente, aproveitar menos um período da vida tão merecido e esperado por muitos. Desse modo, seria justo uma pessoa trabalhar a vida inteira e quando ela tem a oportunidade de descansar, de aproveitar um pouco mais a vida sem tantas preocupações e responsabilidades, ela acaba sendo inferiorizada, coagida, pressionada a cuidar dos outros, sendo uma "avó profissional"? Querer viver a própria vida sem responsabilidades alheias seria considerado egoísmo?

Chega a ser uma violência fazer chantagens emocionais embasadas em argumentos ultrapassados, além da pessoa precisar sair e deixar a sua cultura, os seus costumes e ser largada, abandonada em outra completamente diferente. O fato de a personagem ceder pode ser interpretado sendo um gesto desesperado de sobrevivência imediata e momentânea. Além disso, é importante mencionar que o vivido por Alice foi uma violência emocional, mas não é possível desconsiderar que há casos em que o idoso, além da violência psicológica, também enfrenta uma violência física, resultante de maus tratos, por parte da família.

A violência contra os idosos não ocorre só no Brasil: faz parte da violência social em geral e constitui um fenômeno universal que ganhou força em seus estudos nas últimas décadas. Em muitas sociedades, muitas expressões dessa violência são tratadas frequentemente como uma forma "naturalizada", "normal" de agir, ficando oculta nos usos, costumes, relações entre as pessoas e até mesmo as denúncias. O velho é vítima de diversas formas de violência por parte da família e da sociedade. Esse tipo de coisa é bastante comum. A violência cuja prática às vezes não é nem percebida, mas tem efeito devastador para o velho quanto à agressão física e a violência psicológica ou moral (ZIMERMAN, 2005).

Tanto no Brasil como no restante do mundo, a violência contra os mais velhos se expressa nas formas de relações entre as classes, os gêneros, as raças e as faixas etárias, de forma que a relação de poder entre os mais fortes contra o grupo considerado mais vulnerável é considerada uma violência.

Por fim, a partir desses questionamentos e interpretações, é valido pensar em como deveria ser a sociedade para que a velhice não fosse uma época de tanta opressão e invisibilidade, e uma solução encontrada por Simone de Beauvoir seria a de que o ser humano sempre fosse tratado como um ser humano, independente da sua idade.

Considerações finais

Este trabalho buscou analisar o romance *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende, a partir do que tange a representatividade da mulher idosa, vivida por Alice na trama. É a partir dos estereótipos dados a personagem que o debate da literatura é apresentado ao leitor, de modo que temas como a marginalidade, a identidade e a velhice são expostos. A autora também traz, de forma implícita, uma denúncia quanto a negligência por parte dos filhos com os pais e uma crítica forte aos indivíduos que tratam os seus pais como possíveis "cuidadores" de seus netos.

O romance apresenta uma personagem angustiada, triste e temerosa com a vida que foi escolhida para ela e com a qual ela não concorda. Alice não consegue se pertencer ao seu novo lugar, e encontra nas ruas um refúgio para as suas angústias e novos locais que a auxiliam em suas autodescobertas.

Alice, além de ser a protagonista de uma trajetória de busca por uma identidade, por liberdade e por uma aceitação de si mesma, também questiona, de forma muito crítica, o real papel das mulheres de meia idade. A professora aposentada, ainda que contrariada por sua família e amigos, tenta mostrar que os idosos têm uma vida a ser bem vivida, mostrando que essa parcela tão marginalizada da nossa população – as mulheres aposentadas – não deve ser submetida a desejos e pressões alheias, de forma a permitir que o direito mais digno de todos seja exercido da melhor maneira: o desejo de uma vida digna.

Desse modo, a história de Alice ajuda a refletir que é necessário que se pense desde as margens, de modo que os marcadores sociais do feminismo interseccional, em *Quarenta Dias* retratado pela idade e pelo gênero, sejam reconsiderados, para que as condições dos que habitam as margens sejam melhoradas e sejam o ponto de partida para que a sociedade se torne um lugar melhor para todos.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difel, 1970.

IBDFAM. Andréa Pachá, autora do livro Velhos são os outros concorre ao Prêmio Jabuti. **Instituto Brasileiro de Direito de Família – IBDFAM**, Brasília, 2 dez. 2019. Disponível em: https://www.anoreg.org.br/site/ibdfam-andrea-pacha-autora-do-livro-velhos-sao-os-outros-concorre-ao-premio-jabuti/. Acesso em: 16 jan. 2020.

IBGE. **Projeção da população do Brasil por sexo e idade para o período 2000/2060**. Brasília: IBGE, 2013. Disponível em: https://ftp.ibge.gov.br/Projecao_da_Populacao/Projecao_da_Populacao_2013/nota_metodologica_2013.pdf. Acesso em: 16 jan. 2020.

REZENDE, Maria Valéria**. Quarenta dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

AUTONOMIA FEMININA EM *UMA ALMA DE MULHER*, DE GUIOMAR TORRESÃO

Bianca Gomes Borges Macedo

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar o romance *Uma alma de mulher* (1869) da escritora portuguesa Guiomar Delfina de Noronha Torresão (1844-1898) no que tange à questão da autonomia feminina a partir da personagem Cecília, discutindo sua relação com o papel social da mulher no oitocentos. A partir dos pressupostos teóricos contidos em Irene Vaquinhas (2011), Ivone Leal (1992), Michelle Perrot (2007, 2009), Vanda Anastácio (2005) e Pierre Bourdieu (2014) este trabalho analisa como uma escrita de autoria feminina problematiza o papel social das mulheres na sociedade portuguesa oitocentista. Busca-se refletir a autonomia feminina como um pensamento que se faz pertinente na escrita da autora a partir de uma reflexão das relações de ordem social, dos costumes e ideologias presentes no contexto histórico feminino presentes no texto.
Palavras-chave: *Uma alma de mulher*. Guiomar Torresão. Autonomia feminina. Prosa oitocentista. Autoria feminina.

Ao longo dos tempos, a divisão entre os sexos naturalizou as diferenças entre o masculino e o feminino, atribuindo uma aparente normalidade na determinação dos papéis sociais e de gênero, ordenando a sociedade e colocando o homem como a referência universal de pensamentos e atitudes imposta aos demais membros da comunidade.[34] Contudo, a partir do entendimento da atuação feminina na história, o aparecimento das mulheres na Historiografia em conjunto com o feminismo, o avanço sobre os estudos de gênero e a ampliação e reflexão do campo historiográfico acerca do tema da história das mulheres, sabe-se que os gêneros são historicamente construídos e que há formas diversas de masculinidade, além da hegemônica, formando um sistema de dominação sobre as mulheres.

Em Portugal, a partir dos movimentos liberais no decorrer de todo o oitocentos, um relevante número de escritoras teve presença atuante no meio literário, impulsionadas pela expansão da imprensa periódica que acompanhava as primeiras manifestações de emancipação feminina. Dentre elas, destaca-se Antónia Gertrudes Pusich (1805-1883). Essa autora buscou por um maior espaço na participação da vida pública, tentando se profissionalizar como "mulher das letras" e viver da pena como já faziam alguns escritores (CRUZ, 2020). Corajosa no enfrentamento de forças conservadoras e grupos políticos da sociedade, em 1849 Pusich se tornou a primeira mulher em Portugal a assinar seu nome na administração e direção de um periódico, o *A Assembleia Literária: jornal de instrução* (Lisboa, 1849-1851). Até então, os periódicos destinados ao público feminino ainda eram concebidos como "jornal destinado por homens a público feminino e contendo matérias que esses homens entendiam ser as que interessavam ou deviam interessar às mulheres" (LEAL, 1992, p. 56), mas Pusich se diferenciou publicando variedades literárias e desprezando os assuntos mais ligados ao feminino, como moda. Ela também não seguiu o hábito do uso de pseudônimos como de costume na sociedade que impunha às mulheres a modéstia como característica. Ela usou o seu nome verdadeiro no cabeçalho do jornal.

Em 1871, com semelhante gesto, Guiomar Torresão fundou o *Almanach das Senhoras*. Ela acreditava na conscientização das mulheres sobre a necessidade de se instruírem para atingirem a sua autonomia. A autora definia a instrução como "[...] a maior e mais perdurável felicidade que a mulher pode encontrar na terra, – a independência" (TORRESÃO, 1892, p. 184). Rompendo com o padrão de destaque na publicação de assuntos como culinária, moda, trabalhos manuais, entre outros, as publicações no *Almanach das Senhoras* abordavam também a emancipação feminina. Além de artigos e textos literários que lidassem o tema, o *Almanach das Senhoras* contava com editoriais para a reflexão

[34] Para conhecer mais, ver *Dominação Masculina* (2014), de Pierre Bourdieu.

crítica acerca da real condição feminina, denunciando o preconceito sofrido pelas mulheres e salientando a preocupação com o que era socialmente imposto ao seu gênero.

Guiomar Delfina de Noronha Torresão nasceu em Lisboa em 26 de novembro de 1844 e faleceu em 22 de outubro de 1898, na mesma cidade, filha de Maria do Carmo Pinto de Noronha Torrezão e José Joaquim de Noronha Torrezão. De família burguesa, desde cedo ela teve que prover a sua subsistência, dando lições de instrução primária e de francês, ao mesmo tempo em que se iniciava na escrita, com elevado sucesso. Além do gosto pelo trabalho, a autora também trabalhava por necessidade, pois o pai falecera cedo deixando a família em precária situação econômica. Guiomar Torresão foi uma escritora que, tal como alguns contemporâneos seus, viveu da própria pena, traduzindo, escrevendo contos, romances, peças de teatro, crítica literária, narrativas de viagens, biografias, crônicas-folhetim, etc., em diversos periódicos e em livros.

Guiomar Torresão colaborou com periódicos em Portugal e no Brasil, como Diário de Notícia, Diário ilustrado, Artes e letras, Ilustração Portuguesa, O Mundo Elegante, Lisboa creche: jornal miniatura, A Leitura, A província do Pará, entre outros. Contribuiu no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro e chegou a editar o seu próprio, o Almanaque das Senhoras. Verdadeira polígrafa, ela atuou como jornalista, poetisa, ficcionista, ensaísta, cronista, tradutora, dramaturga e editora. Algumas de suas obras são: Uma Alma de Mulher (1869), reimpressa na revista feminista A Voz feminina, Rosas Pálidas (1873), o romance histórico A Família Albergaria (1874), Meteoros (1875), O fraco da baronesa: comédia original em um ato (1878), A comédia do amor (1880), No teatro e na sala (1881), prefaciado por Camilo Castelo Branco, Idílio à Inglesa (1884), Paris – impressões de viagem (1888), As batalhas da vida (1892), Educação Moderna: comédia em três atos (1894), Flávia (1897), A grande velocidade: notas da gare (1899). Ela nunca se casou nem teve filhos, tendo vivido até a data de sua morte com Maria Felismina de Noronha Torresão, sua irmã.

A escritora fez do cultivo das letras o seu meio de subsistência e com apenas vinte anos de idade escreveu o seu primeiro romance. Aqui lançaremos um olhar sobre a obra Uma alma de mulher, o primeiro romance publicado por Torresão no folhetim do periódico lisbonense A Voz Feminina em 1868 e depois em livro no ano de 1869. Refletiremos neste trabalho a representação da mulher através da personagem Cecília evidenciando como uma escrita de autoria feminina problematiza o papel social das mulheres na sociedade portuguesa oitocentista. A trajetória de vida de Guiomar Torresão, o papel social das mulheres e o contexto da vida privada serão elementos norteadores para evidenciarmos a construção da personagem feminina neste estudo.

Vanda Anastácio, ao avaliar a situação de escritoras no final do século XVIII e início do XIX, mostra que Portugal tinha como herança uma forte influência religiosa que atrelada "à visão ortodoxia católica" (ANASTÁCIO, 2005, p. 2) defendia a moralidade e fortalecia um estigma dado às mulheres portuguesas para a compreensão e aceitação da sua função social como esposa, mãe e do lar. Mesmo com o liberalismo, a ascensão da burguesia e as transformações no modo de vida da sociedade, em meados do século XIX: "os papéis ligados ao sexo encontravam-se bem definidos e constantemente afirmados e justificados do ponto de vista doutrinatário, inscritos na lei e assumidos pelas mulheres e os homens que continuamente os transmitiam de uma geração a outra" (LEAL, 1986, p. 83).

Nesse contexto, faz-se pertinente também pensarmos a escrita de Guiomar Torresão levantando o tema da dominação masculina. O sociólogo francês Pierre Bourdieu, na obra *A dominação masculina* (2014), destaca as mulheres e os homossexuais como os "alvos privilegiados" da discriminação simbólica. No caso das mulheres, a perpetuada submissão feminina por meio de um poder imposto como forma particular de violência simbólica torna legítimas significações que dissimulam relações de força as quais sustentam a própria força.

No momento em que a pena masculina era fundamental para possibilitar a publicação de obras de autoria feminina, o escritor português Júlio César Machado, um importante articulista, cronista e romancista da época, prefaciou o romance *Uma alma de mulher* (1869). No momento, Machado se mostrava insatisfeito com o aumento das diferenças econômicas e intelectuais entre os sexos e se posicionava de forma crítica quanto ao modelo de educação feminina portuguesa:

> O que me impressiona, o que é digno de se ver e de se louvar, é que no nosso tempo, no nosso paiz, em Lisboa, onde as senhoras estão condemnadas a uma educação acanhada a, uma hygiene moral deploravel, e á preocupação constante de minúcias que lhes atrophiam a intelligencia ao ponto de verem na moda e no traje as condições absolutas da felicidade: n'um paiz onde em todas as reuniões os homens e as senhoras estão divididos em grupos distinctos que não se estendem senão quando a paixão, o interesse, ou a vaidade os aproxima [...] o que realmente me surpreende é uma menina, aos vinte annos, forte pela esperança, audaz pelo talento, tente isolada encaminhar a sorte, alcançar nome, posição, futuro, com o atirar aos ventos da publicidade idéas, phantasias, sonhos, imaginação e alma! (MACHADO, 1869, p. 9)

Como um homem do seu tempo, Júlio César Machado esclareceu a escrita do prefácio devido a um pedido por carta do autor António Joaquim Abranches, de quem ele "prendia grande estima" (MACHADO, 1869, p. 7). Abranches era padrinho de Guiomar Torresão e faleceu dois meses após o envio da carta ao Machado o que reforçou nele um sentimento de falta ao autor. Tecendo elogios pertinentes à pessoa de Guiomar Torresão, o escritor Júlio César Machado evidenciou a audácia da escritora ainda menina em meio ao cenário precário, limitado e preconceituoso da época. A importância da narrativa é reduzida com os poucos e superficiais comentários do escritor sobre o texto, o que faz parecer que não houve dele o interesse na leitura do romance. Destaca-se, inclusive, que o nome de Júlio César Machado aparece em caracteres maiores do que os da Guiomar no frontispício do livro dela.

Guiomar Torresão, a partir da década de 1870, sobrevive do seu trabalho intelectual assim como alguns escritores também faziam. Ela reforçava uma situação peculiar na sociedade portuguesa e se movimentava através da pena para que acontecessem mudanças significativas no modo de vida das mulheres como explica a historiadora Irene Vaquinhas (2011):

> Ressalvadas algumas excepções, é sobretudo a partir da 2.ª metade do século XIX, e de uma forma mais intensa desde 1890, que, algumas mulheres, não podendo intervir politicamente, pegam na caneta e se fazem escritoras, jornalistas, publicistas, para defender uma causa, ou causas, que consideram não dizer apenas respeito às mulheres, mas a toda a sociedade. (VAQUINHAS, 2011, p. 45-46)

O tema da instrução feminina era fundamental para Guiomar Torresão uma vez que o regime adotava uma educação para as meninas que, segundo Michelle Perrot no livro *Minha história das mulheres* (2007), tinha o sentido de:

> instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para os seus papéis futuros de mulher, de dona-de-casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas. (PERROT, 2007, p. 93)

Em um período no qual o uso da escrita por mãos femininas tinha como ambiente a esfera da vida privada, o lar relacionava as mulheres com uma "escrita privada, e mesmo íntima, ligadas à família, praticada à noite, no silêncio do quarto [...]" (PERROT, 2007, p. 30). Prisioneiras de um ambiente

doméstico, as mulheres experimentavam gêneros como o diário íntimo, a correspondência ou a autobiografia. É significante lembrarmos, porém, que somente as moças das classes média e alta tinham acesso à educação. Até a década de 30 do século XIX algumas famílias evitavam que as meninas estudassem uma vez que era um traço tido como essencial à moralidade – evitava os amores secretos por correspondência. Olhando para a trajetória da escritora Guiomar Torresão, reforçamos o rompimento com a condição delimitada às mulheres da época.

Dessa forma, Guiomar Torresão contribuía para a propagação de novidades sobre um lugar feminino fora da esfera privada divulgando ideias emancipatórias. Um exemplo foi a divulgação sobre uma brasileira de 19 anos no jornal *O Liberal do Pará*[35], no qual cita em uma das suas *Cartas lisbonenses*: "Acabamos de ler no *Commercio de Lisboa* que a senhora Maria Augusta Generoso Estrella, natural do Brasil, filha do sr. A. A. Generoso Estrella vai doutorar-se em medicina nos Estados-Unidos" (*O Liberal do Pará*, n. 31, 1880, p. 1)

Desse modo, a escritora Guiomar Torresão lançava uma proposta que dirigia às mulheres pensar o papel feminino na sociedade contribuindo para uma trajetória contrária ao modelo patriarcal da sociedade portuguesa. Ela acreditava que as mulheres – não só as portuguesas – poderiam alcançar liberdade e autonomia. A escritora oitocentista buscou e defendeu a sua autonomia em um regime no qual a tradição portuguesa defendia uma submissão e dependência total das mulheres aos homens.

Neste sentido, analisaremos a personagem Cecília de acordo com uma narrativa problematizada na vida real, próxima do leitor no tempo e no espaço, e pautada nas coisas que podem acontecer no cotidiano de qualquer um como se aplica ao gênero romance.

Ao darmos relevância para o estudo da personagem afirmamos a importância da vida no texto e da sua contribuição para que ele flua e tenha ritmo na medida em que a atenção do leitor permeia as ações que giram em torno da personagem como se compreende em Antonio Candido: "O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam" (CANDIDO e col., 1976, p. 51).

Nesse enredo podemos refletir sobre as pessoas comuns que conseguiriam contemplar seus próprios rostos em histórias de ficção nas quais não mais se exigia a educação clássica nem a erudição especialista. A representação da personagem Cecília é um dos vários rostos femininos que Guiomar Torresão criou.

Cecília é órfã, tem dez anos e é criada pela tia e tutora baronesa de***. Como a narradora-personagem do romance, ela nos apresenta o cotidiano da casa da tia no Alentejo. A menina conta que "Todo o genero de diversão limitava-se a uma partida regular de *whist*" na companhia do "padre prior" e mais duas "sisudas matronas" (TORRESÃO, 1869, p. 12). O fato é caracterizado por ela como "a feição material depurada com a espiritual" (TORRESÃO, 1869, p. 12) e percebemos um tom irônico da personagem nesse comentário. Cecília parece mostrar que os personagens são pessoas como ela, mas ganham a purificação porque frequentam a igreja. Em seguida, Cecília nos conta que vivia unicamente entregue aos seus estudos e as suas flores. A narrativa não traz uma conduta religiosa da personagem, tão fundamental para os moldes do feminino em um século no qual o "fenômeno da feminização do catolicismo" se manifestava integrado às "aparições da Virgem" e ao "incremento da devoção mariana" (MOURA, 2011, p. 295). Além disto, notamos que, de forma sutil, mas intencional, Guiomar Torresão pontua o valor da instrução feminina através da personagem. Romântica e com acesso à educação,

[35] Para conhecer mais sobre a participação de Guiomar Torresão no jornal paraense, veja Tavares (2019) e Tavares e Sales (2019).

Cecília nos conduz ao pensamento de um gesto problematizado do papel feminino na escrita de Guiomar Torresão.

Citando o romancista e poeta francês Victor Hugo (1802-1885), Cecília demonstra o apreço pelas obras do escritor. Victor Hugo tornou-se a principal liderança do romantismo na França após o prefácio do seu drama histórico *Cromwell* (1827). No livro *Do grotesco ao sublime / Victor Hugo* a autora Célia Berrettini traduz o prefácio e explica:

> Hugo luta por uma poesia nova, opondo-se ao que considera como forma esclerosada do passado: o classicismo e suas velhas formas teatrais. Sua crítica atinge a tragédia e, mais especificamente, "a regra das duas unidades" (não três), apoiada em aparência "na verossimilhança, quando é o real que a mata". Contrário a todo formalismo literário, insurge-se contra a regra da separação dos gêneros, pois a "arbitrária distinção dos gêneros depressa se desmorona diante da razão e do gosto" e prega uma poética da totalidade. Ao gênio cabe a tarefa de criar uma obra total, sem excluir qualquer que seja o elemento real; representar o homem na sua total complexidade, iluminando-lhe "ao mesmo tempo, o interior e o exterior"; representar a natureza, pois "tudo o que está na natureza está na arte", sem no entanto proceder à mera e simples redução do real, visto que "o domínio da arte e o da natureza são perfeitamente diferentes. E, condenando "o comum", este grande inimigo da arte, é Hugo o apologista do verso. (BERRETTINI, 2007, p. 9-10)

Percebemos a importância que a escritora portuguesa Guiomar Torresão dá ao romancista Victor Hugo quando o trouxe para a sua escrita. É possível pensar que esta é uma forma de adesão aos ideais do autor francês e um suporte no apoio teórico para a escrita do primeiro romance da escritora oitocentista. O uso de alguns poemas do poeta francês Victor Hugo como epígrafes em capítulos do romance *Uma alma de mulher* reforçam nossas percepções sobre um gesto problematizado do papel social feminino na representação da personagem Cecília através da confirmação do gosto pela leitura e pensamentos do escritor francês Victor Hugo. Além de demonstrar erudição da própria autora.

Cecília também é romântica e isto se confirma quando a tia anuncia a ida de ambas para a cidade de Lisboa. A baronesa usa a definição "Sempre romantica!" (TORRESÃO, 1869, p. 13) para a personagem que admira "a belleza do crepúsculo" (TORRESÃO, 1869, p. 13) da janela do quarto. Cecília é dotada de forte sentimentalismo, valoriza e cultua a natureza.

Lisboa passava por grandes mudanças com o entusiasmo do período oitocentista pelo desenvolvimento do capitalismo e a urbanização, mesmo que na periferia da Europa. A cidade lisbonense tornava-se um lugar onde o tráfego e as pessoas fluiriam com um novo ritmo de vida que teria no homem o efeito da perda das referências à tradição e à memória coletiva (BENJAMIN, 1985). No romance de Torresão, quando a tia anuncia que elas partirão para Lisboa, Cecília se preocupa com o jardim que deixará no Alentejo. A tia explica:

> – Creança! esqueces que tens dezeseis annos, que é mister occupar na sociedade que te reclama, o logar a que tens incontestaveis direitos? Chegou o momento em que cumpre dizer-te, és uma senhora, e como tal devo apresentar-te no mundo, sempre disposta a acolher homenagens a quem é jovem, e feliz; (TORRESÃO, 1869, p. 13)

Este anúncio da tia demonstra o lugar tradicional da mulher na época. Segundo a condição patriarcal em que se inseria, Cecília precisa da figura masculina e a idade já permite a procura por um marido. O casamento, segundo a historiadora Mary Del Priori, era considerado como um negócio na sociedade patriarcal, pois "mulheres jovens da elite eram vendidas, como qualquer animal, nos mercados matrimoniais. Excluía-se o amor dessas transações" (DEL PRIORI, 2011, p. 48). Muito além do que preservar a honra, o casamento era a garantia da ordem patriarcal legitimada pela religião cristã

materializada na figura da Igreja Católica e do pai, "Figura de proa da família e da sociedade civil" (PERROT, 2009, p. 107). Ademais, a escolha do marido seguia a condição social de cada indivíduo, Cecília tinha uma herança e, como mulher, não tinha, segundo o pensamento da época, a capacidade de administrá-la nem o direito civil para tal. Isso reforçava a necessidade do matrimônio.

Cecília chega ao que chama de "mundo elegante" (TORRESÃO, 1869, p. 15). A personagem conta sobre os dez meses de bailes, espetáculos e passeios sem interrupção e recordava do seu "humilde cantinho de terra" (TORRESÃO, 1869, p. 19) carinhosamente. Pensava nas "avesinhas" e sentia uma "indisivel saudade de um caramanchão" (TORRESÃO, 1869, p. 19). Ali, a personagem nos declara que fica sozinha com os seus "amores, os livros" e "devaneava horas sem fim" (TORRESÃO, 1869, p. 19). Notamos que o sentimento no objeto "livro" nos dá mais uma vez a representação problematizada da mulher oitocentista na personagem. Cecília era instruída e tinha acesso a outras realidades pela leitura ao mesmo tempo em que a sociedade preconizava que ela não tinha capacidade para cuidar de si sozinha.

Cecília cita o nome de um dos livros *Corinne* (1807) e dá destaque ao nome da romancista francesa Anne-Louise Germaine de Stael-Holstein (Paris, 1766-1817). Conhecida como Madame de Stael, a escritora foi considerada inimiga pessoal de Napoleão e era uma intelectual reconhecida e bem lida, criticada por alguns conservadores. Cecília lia *Corinne* (1807) cuja publicação rendeu à autora a renovação de sua ordem de exílio[36]. Percebemos que a leitura de "madame Stael" pela personagem feminina nos mostra uma leitora cujo interesse pelo gênero literário era fora dos padrões sociais tradicionais nos quais se inseria. Além disso, com essa escolha, Guiomar inclui escritoras entre suas referências, valorizando a autoria feminina.

Em um século de luta pela instrução das mulheres Torresão dá ao romance uma personagem que ia além à sua relação de leitora. A denominação "amores" que Cecília atribui aos seus livros pode nos mostrar uma inversão nos valores impostos pelo patriarcado às mulheres da época. O que se esperava era um amor devoto à família, a leitura, mesmo com a obrigação da educação dos filhos, não estava incluída nessa perspectiva.

Cecília narra que a casa da tia era bem frequentada e nos destaca duas figuras masculinas: o conselheiro *** e Victor de Andrade. O primeiro administrava os bens da tia da menina e, por isso, ela o julga "talvez obrigado a ser amavel para commigo" (TORRESÃO, 1869, p. 21). Nas descrições físicas do conselheiro, ela percebia uma "physionomia impassivel refractaria a traduzir uma só das sensações da alma" (TORRESÃO, 1869, p. 21). Já Victor era um artista, "futuro Raphael", cujas visitas fazia com longos intervalos e pelo qual Cecília sentia atração pelas "sympathias, a nobreza e melancolia do seu porte" (TORRESÃO, 1869, p. 21).

Cecília cumpre a tradição do Romantismo e sofre por um amor socialmente impossível. Ela não se declara ao Victor e o rapaz artista também parece amar a menina em silêncio. Mais tarde, a personagem tem a mão entregue pela tia ao conselheiro ***. Com a preocupação em assegurar a felicidade da sobrinha, a baronesa *** justifica o ato à Cecília: "Creio desnecessario enumerar-te os excellentes dotes que tornarão verdadeiramente feliz a mulher a quem der o nome de esposa; tu propria has tido não poucas occasiões de notal-os, e d'essa circumstancia vem decerto a visível affeição que lhe dispensas" (TORRESÃO, 1869, p. 27).

O resumo em título de "esposa" era a promessa de garantia de felicidade para as moças oitocentistas que fizessem um bom casamento. A qualificação positiva aqui se percebe pela condição

[36] Para saber mais, ver PIUCCO, N. CORINNE OU L'ITALIE TRADUZIDA NO BRASIL. **Non Plus**, *[S. l.]*, v. 7, n. 14, p. 212-233, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-3976.v7i14p212-233.

financeira confortável do futuro marido. Sem direito à escolha e sem a necessidade do amor, Cecília deve seguir o seu destino sem objeção. A idade da personagem exigia a sua condução para um casamento e o desamparo masculino ainda fundamentava a urgência.

Enquanto isso, Victor de Andrade sofria por não ter Cecília. A dor do amor impossível ficava visível nas "faces de uma pallidez livida, o arroxeado das palpebras, a magresa progressiva, assustadora" (TORRESÃO, 1869, p. 38). Desesperado, ele procura a moça e sugere que ambos fujam, mas eles sabem que nada podem fazer a não ser sofrerem por amor. A baronesa *** descobre o amor entre Victor de Andrade e Cecília. Após humilhar o rapaz e mandá-lo partir, ela expressa a sua culpa pelo sentimento da sobrinha uma vez que permitiu que a moça fizesse "leituras d'esses romances francezes que inoculam no espirito toda a sorte de loucuras, predispondo-o para as converter em realidade" (TORRESÃO, 1869, p. 49). É a releitura oitocentista do D. Quixote, apontando as mulheres como as que endoideceriam e se desvirtuariam pela leitura. A tia, assustada com essa possibilidade, apressa o casamento da moça com o conselheiro ***.

O romance toma outra perspectiva quando Cecília vai a um baile de máscaras e encontra a senhora Leonor de ***. Ela foi fruto de um antigo ciúme de moça quando dançou com Victor de Andrade. Ao olhar Leonor, Cecília confessa que "por uma attracção irresistivel e inexplicavel não podia desviar a attenção d'aquella mulher radiante de mocidade e bellesa" (TORRESÃO, 1869, p. 67-68). Naquela cena, Georgina, a prima de Cecília, descobre uma aposta entre os homens para conquistar Leonor. Ela conta para a prima, que fica indignada e resolve prevenir a rica senhora. Cecília consegue tirar o "moço visconde, notavel pelas suas loucuras" (TORRESÃO, 1869, p. 72) de cena e Leonor percebe o gesto de salvação da moça. Temos outro gesto problematizado através da atitude de Cecília visto que o natural no papel social feminino era a rivalidade entre as mulheres. A personagem de Guiomar, por outro lado, age em sororidade com a que deveria ser sua rival no mundo elegante.

Guiomar Torresão nos evidencia que era possível uma condição de amizade entre as mulheres e que a perda do carinho de uma amiga ou prima, como é o caso da Georgina, causa grande sofrimento. Leonor de *** conta à Cecília que Georgina ama Victor de Andrade. A moça se confronta com Georgina que admite o amor pelo rapaz e o ódio pela prima. As duas brigam e Cecília cai doente.

Cecília, ainda abatida, ergue-se após um mês e descobre que foi Leonor de *** quem cuidou dela. A amiga foi a sua "carinhosa e dedicada enfermeira" (TORRESÃO, 1869, p. 83). As duas vão para Benfica onde Leonor "lia todas as tardes em voz alta" (TORRESÃO, 1869, p. 84) os autores da preferência da Cecília. A personagem tinha em Leonor o seu "ideal da amisade" (TORRESÃO, 1869, p. 84). Esse companheirismo das duas incluía, claro, a contínua educação, demarcada pela leitura conjunta de diversas obras.

Ao receber uma carta de despedida de Victor de Andrade cuja morte era anunciada, Cecília recai doente. Somente após três meses nos quais "lutou a vida com a morte" (TORRESÃO, 1869, p. 86), a personagem recupera a razão. Leonor está abatida e pálida. De acordo com recomendações médicas, elas retornam para a cidade, indo morar na casa de Leonor, onde recebia as visitas do conselheiro. Após um ano, a moça volta para a casa da tia baronesa.

Toda a força do exagero sentimental – marca estética do período – é percebida na trajetória de Cecília. Todavia, destacamos que o romance nos traz o sofrimento da personagem não apenas pelo amor impossível, mas também pela perda da amizade da prima.

Cecília fica rica aos vinte anos quando herda a fortuna após a morte da tia baronesa. Ela tem a amizade e a presença constante de Leonor e do conselheiro concluindo que os dois são "unicos e exclusivos motores da minha existencia" (TORRESÃO, 1869, p. 93). Então, Cecília já percebe que, apesar de não ser bonito, o conselheiro *** era um homem bom e franco. Ela afirma que essas duas

qualidades ultrapassavam a "fealdade". Leonor comenta com a amiga que ele ainda desejava se casar com Cecília, mas a menina ainda tem Victor de Andrade em perspectiva. Separada da sociedade após a morte da tia, Cecília tem dois anos intensos com os amigos.

No dia doze de agosto, aniversário da Cecília, o conselheiro sugere uma "digressão à Cintra" (TORRESÃO, 1869, p. 94). A personagem não se anima, mas é vencida pelos dois amigos. Ambos prepararam uma "mesa servida com elegante simplicidade" e uma orquestra com "musica suavissima". Nesse momento, o conselheiro tenta se declarar para Cecília, mas não consegue. É Leonor quem fala por ele. Cecília pede à amiga para dizer ao pretendente que corresponderá ao amor dele. Os três choram e riem e a data do casamento é marcada.

Percebemos o papel fundamental da amiga Leonor na condução da vida dos amigos. Ela é a voz que dá direção e funciona como um elo para a ligação do casal. É interessante perceber nesse aspecto que é uma mulher a responsável para que Cecília cumpra o dever imposto pela sociedade patriarcal e outra nuance é dada ao feminino.

Cecília e o conselheiro *** se casam. Ela se sente mal na saída da igreja, mas se recupera e consegue "sorrir, e parecer feliz" o resto do dia. Após oitos dias, eles conseguem a permissão da família de Leonor para que a moça os acompanhe para o Alentejo. O romance termina com a conclusão de Cecília:

> O amor é uma visão deslumbrante; que as mais das vezes nos illumina a vida, só para deixal a morta e perdida sem remedio ao apagar-se!
> A amisade é um cantico meigo e suave como o da mãe embalando o filho; um culto puro e immorredouro como o sacrário d'onde nasce e se diffunde, a alma! (TORRESÃO, 1869, p. 108)

Abordando o amor e a amizade, a personagem Cecília os define e os diferencia usando os sentidos. O primeiro sentimento, o amor, é claramente definido como "visão", e a amizade, o segundo sentimento citado pela personagem, fica no campo da audição, na metáfora do "cântico". É interessante pensarmos que Cecília demonstra um novo gesto dentro da esfera romanesca. Percebemos que, para ela, o valor da temática amorosa romântica não tem grande destaque e vai contra o comum no seu tempo, pois segundo Perrot "Na segunda metade do século XIX, aumenta cada vez mais o número de pessoas que desejam uma convergência entre a aliança e o amor, casamento e felicidade" (2009, p. 125).

Assim, a começar pelo título do romance analisado, Guiomar Torresão nos convida para uma nova possibilidade de reflexão sobre o feminino. A escritora lisbonense nos conduz para pensarmos uma "alma de mulher" que almeja outras perspectivas além das estabelecidas e impostas para o seu gênero. Demonstramos que Guiomar Torresão nos apresenta uma personagem que, embora não tenha a chance da fuga do papel tradicional imposto ao feminino, nos demonstra a importância da amizade e nos faz refletir sobre a presença da amiga Leonor no cotidiano matrimonial da personagem Cecília que, de forma essencial na vida do casal, dá um novo sentido para a vida conjugal da personagem. Essa nova família que se forma, com duas mulheres jovens e um homem bem mais velho – coabitando como amigos – não é nada tradicional, sobretudo se atentarmos para a relação quase paternal do conselheiro para com Cecília, e para o caso de ter sido, de fato, Leonor a propor o matrimônio por ele.

Cecília demonstra uma ruptura com o modelo social estabelecido para o feminino oitocentista e propicia uma reflexão sobre novas formas de pensamento e de vida para as leitoras. Além disso, nota-se no romance a valorização da sororidade, a defesa constante da educação e da leitura para mulheres, e a decisão pragmática e racional pelo pretendente, fugindo ao sentimentalismo que era associado às

mulheres. Desse modo, percebemos que Guiomar Torresão cumpre com uma escrita que problematiza o papel social feminino na sociedade portuguesa através da personagem Cecília.

Referências

ANASTÁCIO, Vanda. Mulheres varonis e interesses domésticos: reflexões acerca do discurso produzido pela história literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX. *In*: Colóquio Literatura e História: para uma prática interdisciplinar, 1., 2005, Lisboa. **Literatura e história: para uma prática interdisciplinar: actas**. Lisboa: Universidade Aberta, 2005, p. 427-445.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. *In*: KOTHE, Flávio R. (org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985a.

BERRETTINI, Célia. **Do grotesco e do sublime** / Victor Hugo. Tradução do prefácio: Cromwell. Tradução e notas: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. 1. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COELHO, Mariana. **A evolução do feminismo**: subsídios para a sua história. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

CRUZ, Carlos Eduardo Soares da. Escritoras portuguesas na imprensa periódica brasileira: caminhos de pesquisa e alguns resultados. *In*: Congresso Nacional em Estudos Interdisciplinares da Linguagem, 2020, Campina Grande. **E-book I CONEIL**, v. 1. Campina Grande: Realize Editora, 2020. p. 162-181. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/71985. Acesso em: 30 jan. 2022.

LEAL, Maria Ivone. A ASSEMBLEIA LITERÁRIA: Jornal de Instrução (1849-1851). *In:* Um Século de Periódicos Femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926. **Cadernos Condição Feminina,** Lisboa, n. 35, p. 56, 1992.

LEAL, Ivone. Os papéis tradicionais femininos: continuidade e rupturas de meados do século XIX a meados do século XX. *In*: **A mulher na sociedade portuguesa** – visão histórica e perspectivas atuais Actas do Colóquio. Coimbra: Universidade de Coimbra, v. 2, mar.1985.

MACHADO, Júlio César. Introdução. *In*: TORRESÃO, Guiomar. **Uma alma de mulher**. Lisboa: Tipografia de J. G. de Sousa Neves, 1869, p. 7-10.

MOURA, Maria Lúcia de Brito. Sensibilidade religiosa e devoção doméstica: entre o "temor de Deus" e o "amor de Deus". *In*: VAQUINHAS, Irene (coord.). **História da vida privada em Portugal**: a época contemporânea. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 290-321.

TAVARES, Maria Lucilena Gonzaga Costa. Guiomar Torrezão: a Portuguese reporter in the Grão-Pará. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, Edição Especial, p. 80-92, nov. 2019.

TAVARES, Maria Lucilena Gonzaga Costa; SALES, Germana Maria Araújo. Guiomar Torrezão e as 'Cartas Lisbonenses': correspondência portuguesa nas páginas de 'O Liberal do Pará'. **Matraga**, Rio de

Janeiro, v. 26, n. 46, p. 165-176, maio 2019. DOI: https://doi.org/10.12957/matraga.2019.37507. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/37507. Acesso em: 30 jan. 2022.

PERROT, Michelle; BOTTMANN, Denise; JOFFILY, Bernardo. **História da vida privada, 4**: da Revolução Francesa à primeira guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 107-168.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PIUCCO, Narceli. CORINNE OU L'ITALIE TRADUZIDA NO BRASIL. **Non Plus**, [S. *l.*], v. 7, n. 14, p. 212-233, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-3976.v7i14p212-233. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/149343. Acesso em: 30 jan. 2022.

TORRESÃO, Guiomar. **As Batalhas da Vida**. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1892.

TORRESÃO, Guiomar. **Uma alma de mulher**. Lisboa: Tipografia de J. G. de Sousa Neves, 1869.

VAQUINHAS, Irene. Breve reflexão historiográfica sobre a história das mulheres em Portugal: o século XIX. **Faces de Eva**: Estudos sobre a mulher, Lisboa, n. 3, p. 81-101, 2000.

VAQUINHAS, Irene. **"Senhoras e Mulheres" na Sociedade Portuguesa do Século XIX**. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

A MENINA QUE CARREGAVA ÁGUA NA PENEIRA: ELIZABETH BISHOP E SEUS PROCESSOS DE PRODUÇÃO POÉTICA

Camila Valladares

Resumo: Esta reflexão pretende discutir o processo de produção poética de Elizabeth Bishop a partir da leitura de sua Introdução de "*The Diary of Helena Morley*", relacionando-a ao poema metáfora do fazer poético de Manoel de Barros "O menino que carregava água na peneira". Durante seu processo de tradução da obra de Helena Morley, Bishop propôs como título em inglês *Black Beans and Diamonds*, que não foi aproveitado provavelmente por dizer mais sobre o olhar e o trabalho da tradutora do que sobre a obra em si. O contraste apresentado na proposta é um convite para a exploração da imagem construída e será relevante para esta reflexão. Os desdobramentos e relações serão estabelecidos a partir da "peneira", elemento que conecta simbolicamente os processos que envolvem a produção e seleção de ambos. Esta ferramenta, em especial, pode representar uma potente metáfora para o fazer poético como acontece no poema de Manoel de Barros. O fazer poético de Bishop se encontra com a metáfora trabalhada pelo poeta através seu olhar singular capaz de selecionar aquilo que se imagina estar perdido; garimpar o invisível em objetos inestéticos e estéticos; lapidar precisamente cada palavra formando facetas que refletirão cores e imagens poéticas em sua obra.
Palavras-chave: Poética. Imagem. Contrastes. Produção. Identidade.

A mãe reparou que o menino
gostava mais do vazio, do que do cheio.
Falava que os vazios são maiores e até infinitos.

Manoel de Barros

A menina que carregava água na peneira

Elizabeth Bishop teve a vida marcada por muitos deslocamentos. Eles foram fundamentais em seu percurso e levaram a escritora norte americana a estabelecer uma importante relação entre ela e o Brasil, onde viveu por mais de vinte anos. O país se relaciona com sua produção literária até mesmo após seu retorno aos Estados Unidos. A publicação de poesias como "Pink Dog" e "Santarém" deslocadas do tempo em que Bishop viveu as experiências que motivaram sua escrita levam à reflexão sobre o movimento que a poeta faz em relação a seu objeto. Como se carregasse uma câmera em busca dos melhores ângulos para capturar instantes que seu olhar capta, a escritora aproxima e afasta sua lente em busca de um enquadramento ideal. O olhar de Bishop se revela uma ferramenta fundamental que cria uma preciosa película de contato entre suas subjetividades e aquilo que observa.

A precisão na construção de sua linguagem poética se relaciona com a criação de imagens repletas de cores e camadas de significados. O processo de trabalho da escritora é rigoroso, profundo e a criação de imagens poéticas marcam tanto sua produção em poesia quanto em prosa e até mesmo em tradução. Na introdução da versão para o inglês por Bishop da obra *Minha Vida de Menina*, pode-se observar indícios de como desenvolve seu processo de trabalho. Inicia o texto atribuindo uma pequena descrição sobre a obra traduzida em relação ao seu formato e à sua posição no cenário literário. Nesse momento já é possível acessarmos a subjetividade da tradutora presente quando ela se refere às pessoas que lhe indicaram o livro, pessoas de seu ciclo social e com a associação que faz a outras obras literárias que só é possível por conta de suas leituras. A partir do quarto parágrafo passa a relatar suas ações, olhares e a relação que estabeleceu com seu objeto de tradução. Bishop busca conhecer o contexto em que a obra foi escrita a partir de visitas e conversas com a autora Alice Dayrell Brant e sua família e posteriormente através de uma viagem à Diamantina. A cidade mineira é o local onde a Helena Morley – pseudônimo de Alice Brant – vive sua infância e escreve em um diário suas experiências cotidianas

que poderiam gerar identificação em inúmeras outras jovens da mesma faixa etária. É possível que essa identificação tenha acontecido também a Bishop e que esse tenha sido um dos fatores que motivaram a tradução uma vez que apenas a possibilidade do sucesso comercial do livro poderia não ser o suficiente para que editores o aceitassem. De acordo com Paulo Henriques Britto, importante tradutor da obra de Bishop no Brasil, "a paixão que esse livro despertou na poeta não foi puramente literária: parece ter sido fruto de uma espécie de identificação pessoal, como se a vida protegida de Helena, cercada de afeto familiar, [...] representasse para Bishop uma espécie de ideal de infância" (BRITTO, 2011, p. 47). Essa motivação pessoal apontada por Britto é reforçada com o conjunto de produções da escritora na mesma época em que fez a tradução de *The Diary of Helena Morley*. Ao mesmo tempo que se sente exilada, o Brasil a oferece também o sentimento de acolhimento que estimula temas mais autobiográficos como se encontra na prosa *In the Village* na qual faz "uma esplêndida evocação da infância em Great Village, em que a pequena Elizabeth, vivendo num ambiente quase idílico, confusamente se dá conta da perda da figura materna" (BISHOP, 2011, p. 24).

A Introdução de Bishop corrobora com essa ideia de que houve uma identificação entre ela e a obra em diversos sentidos. A escritora se revela no texto enquanto leitora associando a personagem título da tradução a personagens da literatura ocidental que fazem parte do repertório de leituras da tradutora. Além de leitora literária, o lado de leitora do Mundo, característica marcante de Bishop, também está muito presente ao longo da Introdução. Ao saber que a escritora estava viva na época, Bishop fez algumas visitas a ela, que naquele momento já vivia em um contexto distante do retratado no livro. A partir do olhar de Bishop é como se o leitor tivesse acesso a uma espécie de continuação da história de Helena Morley. A poeta consegue estabelecer a relação entre a menina de Diamantina com a Senhora casada que passou a residir no Rio de Janeiro e tem filhos e netos. Além de descrever detalhadamente o local onde mora a autora naquele momento, Bishop usa cerca de um terço da Introdução para fazer uma minuciosa descrição sobre Diamantina, local onde se passa a história. A partir de sua viagem à cidade no interior de Minas Gerais e de seu olhar que seleciona aquilo que não foi apresentado, a poeta proporciona ao leitor um cenário mais vivo para a história. A leitura do diário a proporcionou explorar uma série de interesses que vão além da tradução do texto puro. Além do projeto permitir uma aproximação com a língua portuguesa, a obra desperta o interesse de Bishop para uma pesquisa sobre particularidades locais e sobre fatos históricos que poderiam ser acessados no contexto em que se passa o livro. No entanto, apenas a leitura do diário não era suficiente para acessar vazios que despertaram a curiosidade de Bishop. Regina Przybycien traz a ideia de Géneviève Idt de que o prefácio escrito por terceiros se apropria da mensagem original e a reescreve em outras circunstâncias e tempos para outros públicos. Segundo a teórica:

> No caso do texto prefaciado pelo tradutor, há dupla apropriação. Primeiramente o tradutor rouba a palavra ao autor quando a passa para outro código linguístico (The Diary of Helena Morley em inglês não é o mesmo diário 'Minha vida de menina' em português, por mais fiel ao original que Elizabeth Bishop tenha sido). O prefácio realiza uma segunda apropriação, torna-se uma espécie de metatradução da obra traduzida. É por meio dele que o tradutor pode interpretar a obra para seus leitores, traduzir o contexto, o universo cultural etc. (PRZYBYCIEN, 2015, p. 129)

Essa relação pessoal da tradutora em relação à obra aparece com muita intensidade não apenas a partir do processo de produção próprio da escritora evidenciado na introdução, mas também na proposta de título *Black Beans and Diamonds*, resgatada por Przybycien em seu livro *Feijão-preto e diamantes: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop*. A opção não aceita por editores americanos que publicariam o livro revela uma potente imagem poética que só o olhar de Bishop poderia captar. Provavelmente, a

opção de título *Black Beans and Diamonds* tenha sido vetada justamente por dizer mais sobre a identidade e o olhar da tradutora do que sobre a obra em si. Para Przybycien a imagem criada por Bishop pode ser lida como metáfora da "dualidade dos sentimentos de Bishop com relação ao Brasil: o feijão-preto é a diferença que incomoda, a sombra do paraíso. O diamante, que reflete a luz e explode em miríades de cores, é a diferença fascinante que procurou captar na poesia como quem pinta uma tela" (PRZYBYCIEN, 2005, p. 15).

A hipótese da teórica apresenta a importante relação entre a identidade e os sentimentos da própria poeta com o título proposto e ainda sua captação das diferenças para sua produção artística minuciosa. No entanto, o contraste explorado por Bishop pode ser um pouco mais complexo do que a possibilidade levantada por Przybycien. A própria teórica destaca o fascínio de Bishop pela alteridade cultural, pelo que era típico e original. Ela "descrevia e colecionava artefatos de arte popular com a convicção de quem acredita estar vendo uma das últimas manifestações de originalidade artística no mundo" (PRZYBYCIEN, 2005, p. 37). Muitas vezes o que incomodava a poeta era justamente a incorporação de elementos vistos como reflexos de progresso na cultura e que acabavam tirando suas características genuínas e a tornando padronizada. O feijão-preto é um elemento típico e popular da cultura brasileira. É alimento cotidiano, depende da cultura e do preparo artesanal até chegar às mesas das famílias. Portanto, é provável que não desperte exatamente incômodo em Bishop.

A imagem formada pela relação contrastante entre ambos é, possivelmente, o que marca a singularidade do olhar e o sentimento complexo da poeta. Algo popular se une a um símbolo de riqueza, o grão preto e curvilíneo é associado à pedra translúcida que reflete cores em sua aparência geométrica e multifacetada. O visível é a diferença, mas a aproximação dos dois elementos se dá em suas invisibilidades. Sutilmente, Bishop pode estabelecer através desta relação o valor do processo de produção poética, assim como faz no texto da Introdução na qual oferece ao leitor evidências do modo como ela própria constrói sua escrita. Tanto o feijão-preto como o diamante são garimpados, selecionados e lapidados. Em peneiras são separados da areia fina e das pequenas pedrinhas; em seguida o olhar minucioso e as mãos dos garimpeiros ficam encarregadas de selecionar em meio a resíduos maiores os grãos de feijão e os diamantes brutos; e, finalmente, a dureza do grão do feijão é transformada com "lapidação" feita nas panelas das casas dos brasileiros, enquanto a pedra mais dura conhecida na natureza ganha brilho através da delicadeza e precisão de um hábil e experiente lapidador. O trabalho de Bishop passa por etapas muito semelhantes. Seu olhar garimpa tanto objetos de valor popular e inestético como o feijão preto quanto o estético e único diamante; depois seleciona os melhores grãos ou a pedra bruta em meio a pedras comuns; e por fim lapida com toda precisão e cuidado cada palavra como se fizesse cortes precisos formando as facetas que refletirão cores e imagens poéticas em sua obra.

Pensando sobre o olhar de seleção do poeta, a peneira é uma imagem muito potente quando refletimos acerca do fazer poético. Sua natureza a coloca no lugar de objeto de trabalho que necessita da relação com os olhos e mãos humanas para desempenhar sua conhecida função como instrumento de seleção. A ferramenta não faz sentido sem o trabalhador. Ao mesmo tempo que contém e seleciona, deixa escapar. Aquilo que é fluido aparentemente não poderia ser selecionado bem como sentimentos, sensações não poderiam ser captadas e traduzidos em palavras e imagens poéticas. No entanto, quando manipulada por um poeta a peneira é capaz de selecionar aquilo que escaparia, escorreria nas mãos de qualquer outra pessoa. O fazer poético de Elizabeth Bishop traz, a partir da observação da poeta, a captação de subjetividades e de detalhes que escapam nas frestas do olhar automático do cotidiano. Assim como a poeta americana cria a imagem singular associando o Feijão preto e o Diamante que aparentemente não teriam relação direta, Manoel de Barros associa a água e a peneira que, a princípio,

teriam uma interação improvável. Ambos transmitem, a partir destas relações singulares, ideias captadas em suas subjetividades. Não há exatidão para o que buscam transmitir, mas ao mesmo tempo há precisão. O olhar subjetivo do leitor também é parte da construção dessas imagens e das mensagens que transmitem. Manoel de Barros em "O menino que carregava água na peneira" constrói essa capacidade do poeta de selecionar e de reter na peneira as subjetividades representadas pela fluidez da água. Nos versos "Com o tempo descobriu que escrever seria/ o mesmo que carregar água na peneira" (BARROS, 1999, p. 17), o poeta se encontra com o menino. Sua escrita se apresenta como a peneira capaz de capturar em versos o intangível, aquilo que escorre quando se tenta segurar tal como a água que o menino consegue carregar na peneira.

O ofício do poeta também é registrado por Manoel de Barros no poema "O fotógrafo". A metáfora que associa os dois profissionais acentua a importância do olhar singular e do enquadramento do que se quer registrar nos dois casos. O poeta trabalha com a elaboração de imagens confrontando as objetividades com as subjetividades, o interno com o externo. Assim como para um fotógrafo, o olhar é uma ferramenta de trabalho fundamental para a captação do objeto, para o enquadramento de uma cena que só a subjetividade do poeta poderia emoldurar. Nos primeiros versos do poema, o eu lírico já indica sua intenção de registrar aquilo que a lente de uma câmera provavelmente não seria capaz de captar. O poeta registra que não se trata de um trabalho simples nem para ele em "Difícil fotografar o silêncio. / Entretanto tentei" (BARROS, 2013, p. 9). Apesar da consciência da dificuldade ou da aparente impossibilidade de captar algo de tal natureza, a tentativa do poeta expressa em verso pode refletir sua busca pelo encontro da melhor forma de fazer este registro. O fazer poético de Elizabeth Bishop se relaciona com a metáfora de Manoel de Barros com relação a seu extremo afinco na busca pela construção ideal para transmitir poeticamente as imagens que sua singular observação do mundo a oferecia. Em *A trip to Vigia* é possível identificarmos o registro poético da escritora que muda a perspectiva da câmera em diversos momentos captando muito mais do que um olhar objetivo sobre o que via durante sua viagem. Ela percebe os olhares das pessoas locais e como sua presença estrangeira interferia no local. Bethany Hicok destaca a passagem em que Bishop descreve sua visita a *"the Manioc factory"* atrás do botequim como um dos momentos em que a escritora usa a lente para captar mais do que a descrição objetiva do local.

> An open-air affair of three thatched roofs on posts, one a round toadstool. A dozen women and girls sat on the ground, ripping the black skins off the long roots with knives. We were the funniest things they had seen in years. They tried not to laugh in our faces, but we "slayed" them. M. talked to them, but this did not increase their self-control. Zebus stood looking on, chewing their cuds. A motor with belts slanting up under the thatch, chugged away, rinding up the raw manioc. (HICOK, 2016, p. 44)

Como "O fotógrafo" de Manoel de Barros, Bishop vê a diversão, vê o constrangimento e os fotografa. A viajante que estava explorando o local e aquilo que seriam suas atrações passa a ser a atração para seus habitantes. O exótico que buscava se converte nela própria sob a perspectiva do outro. Hicok comenta essa virada da câmera da poeta para si destacando versos de "Questions of Travel" que registra mais uma vez a sensação da viajante estrangeira que passa a compor o quadro, a interferir na paisagem.

> Here, in the Amazon, Bishop turns the camera around. Now, it is the people who live in the Amazon who are watching "strangers in a play / in this strangest of theatres." These strangers are both American and upper-class Brazilians, as perceived by the people who live and work in the Amazon. At the church, Bishop stages another moment of encounter. She has climbed up on a stone wall, "the remains of another abandoned house, to get a photograph" (["A Trip to Vigia"] Pr 115). She takes the picture, but as she jumps down, she notices that "a dozen people

> had gathered to watch me, all looking scandalized" (["A Trip to Vigia"] Pr 115). She had "tripped, and tore [her] petticoat, which fell down below [her] skirt. The rain poured" (["A Trip to Vigia"] Pr 115). Again, Bishop turns the camera on herself in this estranging moment, making her the stranger in the play. In this movement, she is, as Jacques Lacan might have put it, "photo-graphed". (HICOK, 2016, p. 44)

A tentativa da viajante em fotografar a igrejinha local a leva mais uma vez a captar algo além do convencional. O que é fotografado na verdade não é a arquitetura ou a natureza típica, mas o movimento, o deslocamento, as sensações experienciadas por quem se escondia atrás de uma máquina fotográfica. O instante é capturado, mas não é estático. O *frame* é fluido e se movimenta de acordo das subjetividades da poeta e de seus leitores. A percepção sobre o momento vivido interfere e passa a compor a paisagem como aconteceu no momento que Bishop buscava o melhor enquadramento para a Igreja. Paul Claval discute a relação da paisagem com o observador e afirma que "A paisagem é, portanto, uma aparência e uma representação[...]. Só é paisagem quando percebida" (CLAVAL, 2004, p. 49). Segundo ele, ainda que elementos existam, como os elementos naturais por exemplo, é a condição de serem olhados que os transforma em paisagem. Para o geógrafo, "Não é mais a realidade objetiva que nela reconhecemos que deve reter a atenção, mas a maneira como essa realidade fala aos sentidos daquele que a descobre, a maneira pela qual entra em harmonia com seus estados d'alma ou contaria seus humores" (CLAVAL, 2004, p. 49). À luz da definição de Claval, é possível mensurar a potência que o olhar poético desempenha em diversas esferas que podem ser consideradas de natureza objetiva. As subjetividades que o poeta consegue representar são capazes de construir definições importantes para o entendimento coletivo sobre o Mundo. Elisabete da Silva Barbosa discute esse poder de (re)construção do mundo a partir da singularidade de seu olhar e a relação que o fazer poético estabelece entre o que seria imaginação e realidade.

> A unicidade das imagens geradas pelo artista é possibilitada por um fluxo constante entre imaginação e realidade. Parece que o real guarda em si uma dimensão oculta, e o artista, para dar conta dessa falta, preenche o espaço vazio com sua própria subjetividade. A imaginação, fazendo com que a imagem processada pelo sujeito torne-se sempre uma representação do mundo sob leitura, atua no sentido de reconstrução da realidade. (BARBOSA, 2010, p. 19)

A reflexão de Barbosa se relaciona com a metáfora do fazer poético de Manoel de Barros em "O menino que carregava água na peneira" quando a mãe que observara o comportamento do filho conclui que ele será poeta por conta de sua atração e relação com os "vazios".

> A mãe falou:
> Meu filho você vai ser poeta.
> Você vai carregar água na peneira a vida toda.
> Você vai encher os
> vazios com as suas
> peraltagens
> e algumas pessoas
> vão te amar por seus
> despropósitos.
> (BARROS, 1999, p. 26-30)

As peraltagens da criança podem ser lidas como a subjetividade do poeta que não perde sua capacidade de olhar o mundo com olhos livres de aprisionamentos e predefinições. Como diz a mãe para o filho, o olhar da criança não mudará pois é o olhar do poeta que "carrega água na peneira por toda a vida". Na introdução de *The Diary of Helena Morley* é possível fazer a identificação dessa busca pelo preenchimento dos espaços vazios identificados por Elizabeth Bishop da história. Para ela é

necessário fazer uma aproximação do contexto, do objeto. Sua observação do mundo é meticulosa e as descrições que faz tanto das visitas à Dona Alice Brant, quanto de Diamantina, a partir de sua viagem, mostram o percurso do olhar da poeta para recolher imagens que criassem a paisagem para sua leitura de *Minha Vida de Menina*. O processo de trabalho da poeta se revela até mesmo em um projeto de tradução que aparentemente não envolveria essa carga de subjetividade pessoal da tradutora. No entanto, enquanto artista seu trabalho passa por um particular processo de criação que se compõe por métodos, pesquisas, tempo e recursos próprios que o permita acessar ferramentas que o ajudem a elaborar seu material.

> Acompanhar o processo de criação é buscar compreender, através de rastros deixados pelo artista, o modo como ele retrata o que vê e experimenta. Os registros das experiências da criação permitem entrever o modo como o homem – ser fragmentado – vai se complementando e se entendendo a partir do encontro com o diverso. Corporificada na figura do Outro, a diversidade faz com que um jogo de espelhamento seja ativado, o que permitirá a efetivação de processos mentais organizadores da própria identidade do sujeito. Ao construir representações, este sujeito deixa pistas de como vê o Outro e a si mesmo, inventando um espaço a partir do domínio das informações presentes no mundo. (BARBOSA, 2010, p. 18)

Esse encontro com o outro apontado por Barbosa é um recurso muito utilizado no processo de criação de Elizabeth Bishop. A escritora se distancia, se desloca e observa de perto aquilo que é distante de sua própria identidade cultural. Isso permite que sua lente focalize pontos imperceptíveis aos olhos daqueles que estão imersos naquele contexto. Quando visita Diamantina, em busca de entender e visualizar melhor o lugar onde a história registrada em diário por Helena Morley se passa, seu olhar sobre a cidade não poderá ser o mesmo que o da menina que vivia no local enquanto escrevia. A descrição daquela paisagem funcionava como um cenário em segundo plano que suportava as experiências da jovem. Bishop, no entanto, se dedica intensamente à descrição da cidade se aproximando ao máximo de seu objeto de observação. Ao fazer isso, a poeta recria o universo do diário para os leitores de sua versão que muito provavelmente terão a experiência de leitura transformada em relação ao original. Regina Przybycien comenta sobre a diferença entre o tipo de descrição feita por Bishop em relação às feitas por escritores brasileiros a partir do comentário de João Cabral de Melo Neto acerca da Introdução da poeta.

> Cabral constata com pesar a diferença existente entre os poetas brasileiros e Bishop na maneira como abordam seu material poético. As descrições dos brasileiros tendem a ser mais soltas, a alçar voos para longe do objeto que descrevem e, às vezes, perdem-se nos meandros da linguagem. Essa é claro uma das formas de lidar poeticamente com a linguagem, pois não existe apenas uma maneira de fazer poesia. A poética do próprio Cabral, despojada, sem enfeites, diamante lapidado, palavra mineral, tem afinidades com a da poeta americana na tentativa de "agarrar a coisa". (PRZYBYCIEN, 2015, p. 139)

A análise de Cabral sobre a descrição elaborada por Bishop identifica sua profunda busca pela aproximação máxima em relação ao objeto observado. O escritor justifica seu pesar em relação ao trabalho de descrição elaborado por poetas brasileiros apontando que "todos os que têm escrito sobre essas cidadezinhas coloniais, ou se esquecem de que são poetas [...], ou se limitam a dizer o que estão sentindo, isto é, o efeito exercido sobre eles pela atmosfera onde estão metidos" (PRZYBYCIEN, 2015, p. 138). A observação de Cabral indica, implicitamente, o que seria um ideal para o fazer poético. A busca do poeta deve ser por uma lapidação perfeita na qual o polimento exagerado não faça a própria subjetividade ofuscar todo o resto e que os cortes excessivos não gerem uma forma muito objetiva que já não caracterize a preciosidade da obra. Elizabeth Bishop tem a precisão tal qual um lapidador de

buscar a forma e o brilho ideais para suas produções. A poeta é minuciosa e, após identificar pedras brutas em sua peneira, as transforma em diamantes preciosos finamente lapidados que refletem múltiplas cores por conta da precisão do ofício. Paulo Henriques Britto analisa o fazer poético de Bishop como "uma tensão entre, de um lado, a objetividade aparente do olhar, a secura da linguagem, a disciplina da forma e, de outro, um conteúdo fortemente emocional" (BISHOP, 2011, p. 19), revelando assim a capacidade ímpar que a poeta tem em seu trabalho.

Tanto a objetividade quanto a subjetividade da poeta se relacionam intimamente com um elemento muito presente na obra de Bishop: o tempo. Ele um dos fatores que ela utiliza para alcançar precisamente a melhor forma de representar aquilo que carrega em sua peneira. Para que os grãos de feijão se transformem no alimento complexo em texturas, nutrientes e sabores é necessário que ele passe por algumas horas de molho na água e que depois ainda fique mais algumas horas cozinhando. Muitos dos poemas de Bishop passam por uma necessidade similar até que atinjam seu máximo potencial. *Santarém,* por exemplo, começou a ser escrito no Brasil, durante a década de 1960, quando a escritora morava no Brasil, mas só foi publicado quando já havia retornado aos Estados Unidos entre 1978 e 1979. Bishop inicia o poema evidenciando a questão do tempo passado entre sua experiência vivida, entre aquilo que observou e a escrita do poema: *"Of course I may be remembering it all wrong/ after, after — how many years?*" (BISHOP, 2008, p. 175). A experiência pessoal da poeta continua sendo matéria-prima para sua escrita, mas nesse caso, a observação é somada ao fator tempo que transforma a percepção e a representação do objeto. Se a observação direta já é sobreposta por camadas de subjetividades do autor, quando se trata de resgate de memória esse processo se intensifica. Segundo Paulo Henriques Britto, "Este é um dos poemas concluídos por Bishop nos seus últimos anos de vida que retomam, de modo direto ou oblíquo, sua vivência no Brasil para desenvolver o tema da perda" (BISHOP, 2011, p. 79). A minúcia na produção poética de Bishop nos indica que a mensagem transmitida nos primeiros versos se mostra uma importante chave de leitura para o poema. Mais uma vez a subjetividade da autora costura descrições ricas de imagens poéticas que ativam os sentidos durante a leitura. O fato de não estar mais morando no Brasil associado ao início do poema indica o sentimento da autora em relação àquela experiência. *Santarém* foi um dos últimos poemas publicados de Bishop quando a escritora residia em sua última casa, localizada em *Lewis Wharf*, Boston. Lá, a escritora reuniu seus objetos colecionados ao longo de sua vida. Segundo relatos de seus amigos e conhecidos a casa parecia uma espécie de museu onde objetos de arte assinados conviviam com *souvenirs* de naturezas incomuns. Ao final de *Santarém,* Bishop apresenta uma situação que possivelmente representa um dos momentos em que fez a captação de um desses objetos.

> In the blue pharmacy the pharmacist
> had hung an empty wasps' nest from a shelf:
> small, exquisite, clean matte white,
> and hard as stucco. I admired it
> so much he gave it to me.
> Then — my ship's whistle blew. I couldn't stay.
> Back on board, a fellow-passenger, Mr. Swan,
> Dutch, the retiring head of Philips Electric,
> really a very nice old man,
> who wanted to see the Amazon before he died,
> asked, "What's that ugly thing?"
> (BISHOP, 2011, p. 79)

O objeto exótico deslocado do que seria seu contexto habitual fascina e atrai a lente de Bishop. Ela fotografou o deslocamento. Aquilo que originalmente e naturalmente era uma casa está em um

ambiente de comércio de remédios, na prateleira de uma farmácia. Seu encantamento fica tão evidente que o farmacêutico a presenteia com o objeto. O barco apita e ela não pode ficar, mas leva consigo o objeto precioso. Ela fotografa a partida. Seu companheiro de viagem Mr. Swan era o já aposentado presidente da Philips Electric e ele logo pergunta a ela "*What's that ugly thing*?" (BISHOP, 2011, p. 79). O personagem construído por Bishop é o contraponto que permite a visualização de seu sentimento enquanto poeta em relação ao objeto. Aquele turista, homem tradicional, ligado ao desenvolvimento industrial, ao capitalismo e ao consumo de massa jamais poderia alcançar o olhar poético representado pelo objeto. Bishop fotografou o olhar poético.

A poeta registra ainda sua tentativa particular de preservação do instante através de um objeto ou souvenir. Para Paulo Henriques Britto, a tentativa de congelar a memória de uma situação vivida pela escritora em sua viagem a Santarém se mostra frustrada com o questionamento de Mr. Swan sobre o objeto "que, para a poeta, parecera captar alguma coisa do momento glorioso já irremediavelmente perdido" (BISHOP, 2011, p. 80). Naquele momento, a impossibilidade de se guardar completamente a epifania vivida se apresenta. E por mais que ela tenha captado o objeto, ele não anula o sentimento de perda do que foi vivido. Possivelmente, a questão enfrentada por Bishop em relação à abstração a partir de um objeto/suvenir é a mesma quando se trata de memória.

A peneira de Elizabeth Bishop também carrega "imagens materiais" para ativação de suas memórias. Sua casa e os objetos nela contidos revelam suas escolhas, gostos e histórias. A coleção de artefatos coletados se transforma, com o tempo, de imagens capturadas em fonte para novas captações. Captações estas que acontecem na memória, no interior, nas subjetividades da poeta. Elisabete Barbosa discute sobre o hábito de colecionar sob a ótica etnográfica de Fountain:

> Fountain analisa o hábito de colecionar de um ponto de vista etnográfico. Fundamentado nos estudos de James Clifford, ele destaca a complexidade do fenômeno de coligir, principalmente quando se trata de objetos primitivos ou populares. Em um mundo no qual o tempo é pensado a partir de sua linearidade e irreversibilidade, o ato de colecionar traduz-se como uma tentativa de paralisar a instância temporal, pois a reunião de tais objetos funciona como metonímias de culturas perdidas. (BARBOSA, 2010, p. 116)

A reflexão de Barbosa traz a questão temporal mostrando a tentativa de paralisação desta instância. É possível ainda ampliarmos a discussão sobre o tempo considerando a perspectiva dos deslocamentos característicos na produção de Elizabeth Bishop. Estes a tiram de um fluxo contínuo e linear tanto fisicamente como temporalmente. Os objetos colecionados podem funcionar como veículos para transportá-la para experiências deslocadas do momento que estava vivendo. A ativação da memória aconteceu à Bishop em diversos momentos, mas se deu principalmente a partir de sua vinda para o Brasil. Possivelmente por conta de sua forte relação com o sentimento de não pertencimento que a acompanhou desde que era criança, a escritora conseguiu no país reativar memórias de infância e registrá-las em sua produção em prosa e poesia. Um dos elementos que pode ter sido um motivador para o resgate de suas memórias foi justamente a leitura da obra *Minha vida de menina*, traduzida posteriormente por ela. O sentimento de expatriada, desde a infância, a faz ter a necessidade de criar raízes, se encontrar em um lugar, ser acolhida por ele e torná-lo seu lar. Esse resgate com seu lar da infância acontece a ela no Brasil na casa de Lota no sítio Samambaia, em Petrópolis. Após o reencontro com a sensação de acolhimento motivada por uma grave crise alérgica, Bishop muda seus planos, e ao invés de seguir viagem fica no Brasil. Ainda que haja permanência, há também deslocamento. Apesar de seu gosto e forte vínculo com a casa, ela continua desde o início se movimentando se dividindo entre Rio, Petrópolis e viagens de trabalho no país e para os Estados Unidos. Patrícia Maeso reflete sobre a característica da poeta não pertencer a lugar algum:

> Elizabeth Bishop é uma poeta em trânsito. Sua obra, sua biografia, suas cartas, suas traduções, tudo reflete a ideia de deslocamento, de estar entre-lugares, nunca pertencendo a lugar algum. Tal trânsito é, neste artigo, entendido tanto no sentido literal como na obra da autora, na qual as muitas mudanças, as viagens e o fascínio pela exploração aparecem como temas e como metáforas do próprio fazer literário. [...] A errância e as muitas viagens que fez [...]permitem a afirmação de uma subjetividade que reafirma sua voz poética e a diferencia, de suas influências anteriores imediatas e de seus contemporâneos norte-americanos. (MAESO, 2017, p. 266)

A ideia de Bishop estar em entre-lugares levantada por Maeso, leva a autora ao verdadeiro lugar ao qual pertence: o lugar de poeta. Sentir-se deslocada permanentemente contribui significativamente para o olhar poético de Bishop. Sua identidade pessoal se funde com a identidade poética trazendo a sua produção toda a potência que as subjetividades da autora oferecem a sua obra.

Referências

BARBOSA, Elisabete. **Identidades entrelaçadas: uma visita ao Brazil, de Elizabeth Bishop**. 2010. Dissertação (Mestrado em Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010.

BARROS, Manoel de. **Ensaios fotográficos**. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, Manoel de. **Exercícios de ser de criança**. São Paulo: Salamandra, 1999.

BISHOP, Elizabeth. Introduction. *In*: MORLEY, Helena. **The Diary of "Helena Morley"**: a Brazilian Classic. Tradução: Elizabeth Bishop. Londres: Virago Press, 2008.

BISHOP, Elizabeth. **Poems, Prose, and Letters**. New York: The Library of America, 2008.

BISHOP, Elizabeth. **Poemas Escolhidos**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p.13-74.

HICOK, Bethany. **Elizabeth Bishop's Brazil**. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2016.

MAESO, Patrícia. B. M. A errância em Elizabeth Bishop: a Autora como Lugar. **REVISTA VERSALETE**, Curitiba, v. 5, n. 8, p. 266-282, jan./jun. 2017. Disponível em: http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol5-08/Vol5n8-2017.pdf . Acesso em: .

PRZYBYCIEN, Regina. **Feijão-preto e diamantes**: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

RIO DE JANEIRO E ORDENAMENTO URBANO: ALGUMAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DOS SÉCULOS XX E XXI

Carla Oliveira

Resumo: A partir de certa propriedade expansiva identificada na cultura carioca, o presente artigo reúne algumas obras movidas pelo desejo de se mover pelas ruas do Rio de Janeiro. O intuito é estabelecer diálogos entre autores das duas primeiras décadas dos séculos XX e XXI acerca de transformações experimentadas pela metrópole nessas duas quadras de tempo, bem como discutir a presença da questão do ordenamento urbano, tão premente na *Belle Époque* e ainda manifesta nos dias de hoje. Para além de um determinado eixo temático, propõe-se apontar, ainda, a insistência de outros atributos nos trabalhos que brotam da fruição dos espaços públicos, como a irreverência, o espanto e o afeto, entendendo a experiência cotidiana da rua como uma oportunidade invulgar de proximidade.
Palavras-chave: Rio de Janeiro. Ordenamento Urbano. Rua. Poesia contemporânea. Performance.

Introdução

No início da obra *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*, Mônica Pimenta Velloso (2015) registra um certo menoscabo com relação ao Rio de Janeiro presente em artigos e caricaturas do *Correio Paulistano* assinados pelo Grupo Verde-amarelo, nas duas primeiras décadas XX. Segundo o segmento conservador do modernismo paulista, as desqualificações guardavam justificativas sortidas: cientificistas, o clima tropical seria nocivo à intelectualidade; econômicos, a cultura perdulária e a entropia crônica frustrariam o êxito financeiro; e culturais, o samba, a praia e o carnaval desarticulariam as energias produtivas da cidade. Tal atributo expansivo não coadunaria, então, com o tino administrativo necessário a uma grande metrópole, na visão do referido grupo: a vocação para a irreverência, que se pode relacionar a uma disposição para a sociabilidade, não se associava aos preceitos de ordem, concluindo-se que o Rio de Janeiro estaria descredenciado para exercer a função de capital da República.

Data desse período o estabelecimento de alguns clichês, uma vez que humoristas da revista carioca *D. Quixote* trocavam provocações com a turma de Plínio Salgado, demarcando uma oposição entre o *ethos* empreendedor de seus vizinhos e determinada cultura marginal. Pode-se dizer que é a partir desse conflito que o humor se torna uma característica medular na modernidade da Guanabara, na medida que os intelectuais do Rio de Janeiro faziam troça dos paulistas, acusando-os de rigidez, formalidade e provincianismo excessivos. Não à toa, mais tarde, em 1934, Noel Rosa compõe "Feitiço da Vila", cuja letra marca a posição dessas hegemonias culturais, também aludindo à política do café com leite: "São Paulo dá café/ Minas dá leite/ E a Vila Isabel dá samba". (VELLOSO, 2015, p. 26)

Naquela quadra de tempo, as ruas cariocas encarnavam o "espectro da desordem" (CARVALHO, 1994 apud VELLOSO, 2015, p. 43): a cidade passava por uma intensa remodelação arquitetônica, europeizando-se; a recente abolição da escravatura lançava à própria sorte uma expressiva massa de trabalhadores, também preterida pelo mercado que privilegiava imigrantes; e a política sanitarista implementada suscitava muitas críticas. Dessa maneira, o contexto social fez com que a consolidação do Rio como metrópole moderna fosse um processo composto por imbricações, em que se viam tensionados esforços urbanizadores e extratos populares, aos quais uma boa parte da intelectualidade se via identificada, na medida em que denegava a imagem da cidade que se edificava aos moldes franceses.

E, nesse ponto, encontra-se o cerne deste trabalho, que pretende demonstrar textos produzidos durante a *Belle Époque* carioca, espelhando-os com trabalhos contemporâneos, que derivam do desejo de se mover pelas ruas. Neles brotam a questão do ordenamento urbano, que acaba por apartar as pessoas umas das outras, e do descomedimento dos regimes reguladores, que alastram violências, antes praticadas em nome de um projeto de Nação e hoje reiteradas mediante à apoteose da necropolítica neoliberal. Ademais, são gestos que, diante de tempos embrutecidos, pretendem-se fabuladores de saídas possíveis, buscando, a partir da experiência concreta do espaço público, a produção de sentidos, seja através da irreverência, do espanto, da ternura, mas, impreterivelmente, pela via da proximidade.

I

Foi a poeta francesa Jeanne Catulle-Mendès a responsável pela internacionalização do epíteto "Cidade Maravilhosa", quando, em 1913, publicou o livro *La Ville Merveilleuse* (SIMAS, 2020, p. 146). O emblema, enfim, cuidava de amalgamar o paraíso perdido retratado nos textos do século XVI à instância que se erigia à imagem e semelhança de Paris: fundiam-se a obra divina e a glória da criação humana. A alcunha se fixa, porém, apenas com a gravação da marchinha de André Filho para o carnaval de 1935, que vira uma espécie de hino da metrópole, mas uma ode dessacralizada, ou como descreveu Renato Gomes, urdida na "sacralização descontraída da alegria" (GOMES, 1994, p. 103).

No entanto, as esquinas teimavam em oferecer obscenidades que corrompiam o idílio dos entusiastas do progresso. Um exemplo dessa afirmação se encontra em *Bambambã!*, de 1923, de Orestes Barbosa – que corrobora o princípio desordeiro apontado pelos intelectuais paulistas [e que se expressava, literal e inversamente nas ruas] –, em que o compositor se debruça sobre uma casa de detenção e a cidade, lançando mão do *topos* do duplo e escancarando as desigualdades sociais reproduzidas nesses espaços. No texto "O vendedor de jornais", o jornalista lastima que a metrópole fabrique uma lógica invertida ao dístico da bandeira brasileira, tendo "o prodígio de ser ao contrário do que proclamamos e do que deveríamos ser" (BARBOSA, 1993, p. 93).

> Tudo é às avessas.
> Rua da Saúde.
> O estrangeiro vai atrás da placa, aluga uma casa lá e morre.
> Mas, se a rua é pestilenta, por que tem esse nome?
> Ninguém explica.
> Assim, a rua da Harmonia com os seus assassinatos bissemanais – a Ladeira do Livramento, onde ninguém escapa de um assalto a mão armada.
> E na política, como na diplomacia, na administração, como na arte, é tudo ao contrário do que se anuncia.
> (BARBOSA, 1993, p. 94)

A crônica narra um ato de violência cometido por um membro da guarda civil contra um menino, o "vendedor de jornais" do título, de aproximadamente seis anos de idade. A criança fora punida por brincar com uma carrapeta achada na rua. A instituição, recém-criada sob o governo de Rodrigues Alves, conforme a denúncia de Barbosa, teria sido concebida para atender aos "pistolões" da época. O agressor, portanto, era um agente "civilizador" pronto a aplicar ordem à rua; o cronista, por sua vez, atua como guardião das gentes que não se conformam aos moldes que lhes eram impelidos.

No entanto, a despeito do que o texto sugere, é cabível defender a existência de um ordenamento outro: as ruas, no carnaval, eram chamadas de "repúblicas", cada uma possuindo seus cordões, bandas, coretos e grupos de foliões. E não só na festa: "nos cortiços, entrudos, Festa da Penha, capoeira e terreiros" (VELLOSO, 2015, p. 44), notava-se que eram partilhados sistemas de valores próprios. Um

exemplo é a coluna do *Jornal do Brasil* "Queixas do povo", "em que as camadas populares expressavam suas demandas e desacordos. Frequentemente essas queixas [partiam] dos moradores de uma determinada rua, sugerindo-se a possibilidade de uma organização da vizinhança" (SILVA, 1988 apud VELLOSO, 2015, p. 46).

Barbosa se aproxima desse entendimento de "cidadania paralela" no texto "A origem da malandragem", em que desvela a lógica singular do malandro:

> O malandro – o homem que vive misteriosamente, trabalhando a seu modo, porque malandro quer dizer esperto, sabido, e não ocioso como erradamente se supõe, sai da figura interessante do garoto de rua, de calças de suspensório de tira de pano – moleques vendedores de bala, soltadores de papagaios e tascadores de balão a cujo bando alegre eu pertenci. (BARBOSA, 1993, p. 103)

Em *A alma encantadora das ruas*, de 1908, repete-se essa noção de ordem *versus* desordem, quando João do Rio lamenta a existência de uma "dolorosa academia da miséria" –, "[...] até nisso há vocações! Os trapeiros, por exemplo, dividem-se em duas especialidades: a dos trapos limpos e a de todos os trapos. Ainda há os cursos suplementares dos apanhadores de papéis, de cavacos e de chumbo" (RIO, 1997, p, 91). Vale enfatizar que a instauração da modernidade se desenrolou apartada da racionalidade unificadora do mercado: a Nova República no Rio de Janeiro não atravessou a era pré-industrial, tendo a taxa de pessoas sem letramento, em senso realizado em 1890, de 82,6% (SCHWARCZ, 2017, p. 24), com aproximadamente 50% da população distribuída em toda a sorte de profissões informais, figurando entre esses biscateiros, camelôs, diaristas, entre outros ofícios (VELLOSO, 2015, p. 44).

Na seção "O que se vê nas ruas" da referida obra, o cronista, em um gesto de "compulsivo memorialismo" (GOMES, 1994, p. 147 apud SÜSSEKIND in RIO, 1992, p. 26), almeja prender ao texto o que estava a ponto de ser destruído pela tempestade do progresso. Desse modo, os registros abarcam tudo aquilo que é rejeitado pelo modelo de urbanidade estabelecido, como as profissões desempenhadas nas calçadas, "produto da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos, ao baixo comércio" (RIO, 1997, p. 90). Nas crônicas, o autor de *Vida vertiginosa* escreve sobre os tatuadores, os velhos cocheiros, os músicos ambulantes etc., "todos esses pobres seres vivos tristes" que "vivem do cisco, do que cai nas sarjetas" (RIO, 1997, p. 90). Destacam-se os textos acerca do vendedor de orações, "menino magro, naquela esquina da rua, era um dos insignificantes agentes desse tremendo micróbio da alma" (RIO, 1997, p. 114), e dos "urubus", agentes funerários que caçavam recém-falecidos como tesouros pelas ruas.

Não é possível concluir essa divagação sem Lima Barreto. Aqui, cabe recapitular que, com o afastamento radical entre o âmbito político e a intelectualidade, os artistas trataram de criar outros espaços de atuação: a "República das Letras", então, urdia-se nos cafés e livrarias, que abrigavam grupos de artistas. O autor de *Clara dos Anjos* era um dos integrantes dessas confrarias e um de seus grupos se reunia no Café Papagaio, que tinha esse nome por conta da presença da ave chamada Bocage, famosa pelos palavrões dirigidos aos donos do poder. Segundo relatos, em um momento da noite, o papagaio também ficava ébrio, chegando a ser preso pela polícia (SCHWARCZ, 2017, p. 10-129). Gravitando nesse microcosmo de irreverência, surgia o ambiente ideal para o debate das questões da época, em momentos de descontração e criação coletiva na rua.

O personagem Gonzaga de Sá, de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de 1919, foi gestado nesse caldo de cultura. A obra é um convite para fruir a cidade, que se apresentava multifacetada, contrastando-se ao imaginário elitizado dominante naquele período: Augusto Machado narra as rememorações de seu biografado, Gonzaga de Sá, por meio de seus deslocamentos pela metrópole. O

leitor é levado a percorrer um caminho dissonante, em que são desprestigiados os bairros aristocráticos à época, Botafogo e Tijuca, para se enfatizar uma percepção contraditória em relação às mudanças implementadas, como no trecho do capítulo "O passeiador":

> Subia morros, descia ladeiras, devagar sempre, e fumando voluptuosamente, com as mãos atrás das costas, agarrando a bengala. Imaginava ao vê-lo, nesses trejeitos, que, pelo correr do dia lembrava-se do pé para a mão: como estará aquela casa, assim assim, que eu conheci em 1876? E tocava pelas ruas em fora para de novo contemplar um velho telhado, uma sacada e rever nelas fisionomias que já mais não são objeto. Não me enganei. Gonzaga de Sá vivia da saudade da sua infância garrula e da sua mocidade angustiada. (BARRETO, 1919, p. 55-56)

Como no samba maxixado "A Favela vai abaixo"[37], em que Sinhô critica a derrubada do Morro da Favela, proposta durante a gestão de Prado Junior na Prefeitura – "Que saudades ao nos lembrarmos das promessas/ que fizemos constantemente na capela/ Pra que Deus nunca deixe de olhar/ por nós da malandragem e pelo morro da Favela/ Vê agora a ingratidão da humanidade/ O poder da flor sumítica, amarela/ quem sem brilho vive pela cidade/ impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela" –, Lima Barreto chama a atenção para a destruição do Morro do Castelo, que tem como consequência o apagamento da história da antiga metrópole: "Um dia faltou à Repartição (contou-me isso mais tarde) para contemplar, ao sol do meio-dia, um casebre do Castelo, visto cinquenta e tantos anos atrás, em hora igual por ocasião, de uma gazeta da aula primária. Pobre Gonzaga! A casa tinha ido abaixo. Que dor!" (BARRETO, 1919, p. 56).

Se Walter Benjamin assegurou que era no subúrbio que se dava a batalha entre o moderno e o tradicional – era "o estado de sítio da cidade" – e Nicolau Sevcenko sentenciou que era nessa região que estavam a sofisticação e o afastamento da desordem da urbe – "a cidade era a senzala, o subúrbio a casa grande" (SCHWARCZ, 2017, p. 165) –, essa dicotomia perde a força em Lima Barreto, que não tinha uma visão idealizada sobre os dois âmbitos[38]. Talvez a ambivalência e o humor, vezes vestido de ironia fina, vezes pura troça, diante das circunstâncias "estrambóticas" (BARRETO, 1919, p. 57) que se apresentam para os brasileiros, sejam manifestações da tal ordem tão vindicada. A aposta nessa hipótese é corroborada em "Os enterros de Inhaúma", de 1922:

> A pobreza da maioria dos habitantes dos subúrbios ainda mantém neles esse costume rural de levar a pé, carregados a braços, os mortos queridos. [...] Vejo-os passar e calculo que os condutores daquele viajante para tão longínquas paragens, já andaram alguns quilômetros e vão carregar o amigo morto, ainda durante cerca de uma légua. [...] espreguiço o olhar por sobre o macio tapete verde do capinzal intérmino que se estende na minha frente. Sonhos de vida roceira me vêm; suposições do que aquilo havia sido, ponho-me a fazer. [...] De repente, tilinta um elétrico, buzina um automóvel, chega um caminhão carregado de caixas de garrafas de cerveja; então, todo bucolismo do local se desfaz. (BARRETO, 1922)

II

"As ruas encantam a vida na miudeza que ninguém suspeita" (SIMAS, 2020, p. 149), diz Luiz Antonio Simas em cujo livro, *O corpo encantado das ruas* (2020), as 42 crônicas principiam com "AS RUAS", alardeando o desejo de atravessar o Rio de Janeiro restituindo alumbramento ao mundo. Tal

[37] "A favela vai abaixo". Disponível em: https://www.letras.mus.br/sinho/389472/. Acesso em: 20 maio 2021.

[38] Lima Barreto esteve no coração pulsante da cidade e entendia a importância da relação entre modernidade e vida urbana. Contudo, encara com desconfiança o cosmopolitismo identificado com o modelo parisiense, bem como percebe a perda da experiência ligada às formas culturais tradicionais (GOMES, 1994, p. 106).

compromisso começa em 2013[39], com *Pedrinhas miudinhas: Ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*, em que o historiador brinca de imaginar o encontro de Benjamin e o Caboclo da Pedra Preta: para ele, quando o filósofo alemão propõe escovar a História a contrapelo, em *Sobre o conceito da História*, de 1940, aproxima-se da entidade das encantarias, que, em seu canto mais famoso, "Pedrinhas de Aruanda", diz que, de todas as pedras da aldeia, "a miudinha é a que nos alumeia" (SIMAS, 2013, p. 13).

Nessa primeira obra de Simas que coloca a rua em centralidade, vê-se a advertência logo nas primeiras páginas: "Nas histórias que conto, por prazer e ofício, não cabem grandes batalhas, feitos extraordinários, líderes políticos, gênios da humanidade, efemérides da pátria e similares" (SIMAS, 2013, p. 13). O professor, tal como Walter Benjamin, convoca um pensar a historicidade a partir dos resíduos, daquilo que foge à grandiloquência, ressaltando o quão são essenciais as pequenezas do cotidiano. Portanto, não é possível um passeio pela Praça XV "sem lembrar que ali vivem, consagrados na memória das pedras, os marujos que quebraram as chibatas da marinha de guerra do Brasil na revolta de 1910" (SIMAS, 2013, p. 36). Não há como ir a um samba e ignorar que

> Na materialidade bruta da Pedra do Sal ressoam batuques de primitivos sambas e berram todos os bodes imolados aos deuses que chegaram da África nos porões dos negreiros, acompanhando seu povo. A Pedra do Sal tem um silêncio que grita Laroiê! nas noites. [...] Cada degrau da escadaria da ermida da Nossa Senhora da Penha, a mais carioca das santinhas, materializa os milagres e a dor – redentora – de milhares de joelhos esfolados em sacrifícios de louvor e graças aos prodígios da Virgem. (SIMAS, 2013, p. 36)

Esse texto, "Réquiem para o maracanã", evoca um estádio mítico, que subsiste apesar da sanha modernizadora que tudo pasteuriza, onde "Zizinho e Didi bailaram nas quatro linhas" e "um anjo de pernas tortas cirandou um dia" (SIMAS, 2013, p. 36). O Maracanã, assim como a Praça XV, a Pedra do Sal e a Igreja da Penha, apresenta-se como contraponto aos "territórios do esquecimento", "do efêmero", sendo "lugares de memória, da permanência", espaços "sacralizados pelos homens em suas geografias de ritos, antecedem sua própria criação e parecem estar aí desde a véspera da primeira manhã do mundo" (SIMAS, 2013, p. 36).

Nesse contexto, reinventa-se a ágora no botequim: se a utopia é morta e valoroso é o presente, tempo em que restam apenas os sonhos de consumo e a idealização de corpos, para o autor, é no tradicional pé sujo que se situa o antagonismo à lógica padronizadora dos costumes globalizados. É na vida compartilhada, no balcão ou na mesa na calçada, espaço para o pensamento e para o delírio, que se rechaça uma existência guiada pelo mercado e pela busca do corpo-máquina. Apreende-se, ainda, o embate entre ordem e desordem, ou melhor, a persistência da ordem da desordem:

> O boteco é a casa do mau gosto, do disforme, do arroto, da barriga indecente, da grosseria, do afeto, da gentileza, da proximidade, do debate, da exposição das fraquezas, da dor de corno, da festa do novo amor, da comemoração do gol, do exercício, enfim, de uma forma de cidadania muito particular. É a República de fato dos homens comuns. (SIMAS, 2013, p. 28)

Mirando os artistas da primeira parte do texto, contam-se semelhanças no que se refere ao gesto de se voltar à rua, em uma linhagem de autores que caminham à beira, se nos debruçamos sobre a produção de um grupo de mulheres da poesia contemporânea carioca. Se no passado o andar na rua se fazia uma prática entravada à mulher, tanto como uma fonte de fruição quanto como um exercício criativo, por convenções sociais que visavam o controle sexual, conforme Rebecca Solnit explicita em

[39] Simas produziu uma trilogia das ruas em *Pedrinhas miudinhas: Ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros* (2013), *O corpo encantado das ruas* (2020) e *Arruaças: uma filosofia popular brasileira* (2020), com coautorias de Luiz Rufino e Rafael Haddock-Lobo.

su'*A História do caminhar* (SOLNIT, 2016, p. 387), os interditos de hoje, embora não deixem de envolver questões relacionadas a gênero, assimilam as imbricações da vida na cidade regida pelas leis do capitalismo neoliberal. A rua é, ainda, uma reivindicação[40].

Em "MORO A SETENTA QUILÔMETROS DO MAR"[41], poema de Bruna Mitrano, a urbe é pensada a partir da impossibilidade: "moro a duas horas e meia do mar/ moro a dois ônibus e/ vinte e quatro estações de trem e/ onze estações de metrô/ do mar// moro a tanta preguiça de ir/ até o mar". Depois de enfatizada a lonjura do caminho na rota não realizada, a poeta narra como é restituída à presença da praia: "mas todo dia piso/ nos dois montes de areia/ da calçada do vizinho/ e lembro que// só esquece o mar/ quem mora perto do mar// [...] às vezes é madrugada e durmo/ ouvindo o barulho da água/ do valão de frente a minha casa", trama que diz respeito à sua poesia, forjada nos e dos materiais sujos e ordinários das ruas de seu bairro.

A articuladora cultural, cria de Bangu, marca no poema o distanciamento social compelido a pretos e pobres, afastados da região mais abastada da cidade – "eu não esqueço que// moro onde não escolhi/ moro onde posso morar e/ às vezes é de madrugada e faz silêncio". E os versos finais, "e acordo com a boca salgada/ nos olhos dois montes de areia", parecem saudar o Lima Barreto que diz "vivo nela [a cidade] e ela vive em mim" (BARRETO apud GOMES, 1994, p. 156), donde se lê pertencimento e incômodo. Movimento duplo semelhante pode ser encontrado em seu *Não* (2016), que assinala uma série de violências as quais o corpo da mulher e o corpo periférico é submetido, mas, que, também, não deixa de ser um conjuro pela emancipação do desejo – seja amoroso, seja de movimento –, a começar pelo título, que afirma uma negação ao mundo que está posto.

À beira da crueldade do real, a poesia de Valeska Torres, em *O coice da égua* (2019), dirige-se a uma cartografia poética atravessada pela política da morte, em diálogo com o conceito de necropolítica, cunhado por Achille Mbembe (2020). O filósofo camaronês identifica em países colonizados uma macroestrutura que opera regulando vida e morte, mediante o uso da força como uma política de "segurança", ou seja, constata-se o Estado atuando como possuidor de uma "licença para matar" em prol de um discurso de ordem – mais uma vez. Ocorre que, muitas vezes, os discursos utilizados para validar essas políticas resultam no reforço de preconceitos e marginalizações e, consequentemente, no extermínio de certos grupos.

No trecho do poema "O cupim comeu minha sorte", verifica-se a presença desse necropoder, ou seja, uma lógica da letalidade, exercida pela força policial, pela milícia etc., em que pessoas são confundidas com pragas:

traçante
um furo na bermuda do meu cunhado
no jacarezinho
é bala halls perdida na goela
a míngua inchada depois zunido

o cupim comeu minha sorte

[40] A afirmação de Solnit necessita ser pensada em uma perspectiva racial em se tratando de Brasil, na medida que, aqui, segundo Velloso (1990), em determinados contextos históricos, as mulheres negras tinham mais mobilidade na circulação pelo espaço público do que as brancas. A dicotomia entre casa e rua também perde a força se espaços como a Pequena África são tomados como exemplo. Por último, há que se pontuar que, no país de hoje, os corpos negros permanecem mais ameaçados em seu direito à livre fruição dos espaços, sendo alvo de atrocidades por parte de uma política de segurança assassina, vide casos recentes como o de Kathlen Romeu. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/06/10/o-que-se-sabe-sobre-a-morte-da-jovem-kathlen-romeu-no-rio.ghtml. Acesso em: 14 dez. 2021.

[41] O poema foi publicado na *Revista Alëre*. No momento, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YyHf4hOn31U. Acesso em: 20 maio 2021.

passam espirrando inseticida de porta em porta
inseto ruim desses que provocam picadas
é morto depois de umas pancadas
pernilongo é cadáver

qual é o pente que te penteia, homem?
qual é o pente que te penteia?
qual é o pente?
pistola .38
(TORRES, 2019, p. 33)

É proveitoso citar, por último, o trabalho do artista Elilson, cujas produções artísticas nas ruas investigam as inter-relações entre performance e mobilidade urbana. Aproximando-se de uma tradição caminhante que alude às proposições dos situacionistas; do *delirium ambulatorium*, de Hélio Oiticica; da transurbância, de Francesco Careri; entre outros; sua obra se interessa pela concidadania e se dedica a pensar o planejamento urbano, com iniciativas poéticas e políticas que se voltam à pratica da circulação na cidade, através da experimentação dos transportes coletivos e espaços públicos como espaços performativos.

Em "Troncal, uma palestra sobre a palavra no Rio de Janeiro"[42], o pernambucano faz uma fala acerca da origem etimológica do termo utilizado para nomear, a partir de 2015, as linhas de ônibus que foram implementadas em decorrência da extinção de outras 50, como parte do projeto urbanístico dos Jogos Olímpicos Rio 2016. Como quem responde ao poema de Valeska Torres cujo título é "Que merda é essa de troncal?" (TORRES, 2019, p. 75-76), Elilson percorre calçadas, estações e corredores de ônibus e metrô, colocando em suspeição o plano de **racionalização** do prefeito Eduardo Paes (grifo meu). Segue um trecho da palestra:

> Como um projeto de radical racionalização, o Troncal vem ganhando força nas ruas do Rio de Janeiro, de modo que passa a modificar outras palavras. Os verbos ocultar e camuflar, por exemplo, vão, modificados pelo uso, ganhando as formas de ocultal e camuflal. Vou explicar o porquê: o Troncal, hoje a entidade de maior destaque no transporte coletivo carioca, existe para ocultal ou camuflal – como vocês preferirem – o sumiço de algumas desaparecidas desta cidade. Neste momento, agradecendo a presença e a escuta dos senhores e senhoras e quebrando um pouco a formalidade de meu trabalho, gostaria que fizéssemos um minuto de silêncio por essas desaparecidas, as quais faço questão de nomear: [...] 157, 161, 162, 170, 172, 173,177, 178, 180, 183, 184, 190 (não é a polícia) [...] ufal! Mais de cinquenta linhas de ônibus desaparecidas e trocadas, muitas delas, pelo troncal. Ou seja, todos nós, nesta cidade, mandados para o troncal. Trata-se de um troncal cinquental, nesta cidade tropical! (ELILSON, 2017, p. 45)

Outras ações intrigantes do performer são "Bando recíproco" e "Escrita de vagão", a primeira consiste em uma caminhada, junto a um grupo convidado, com espelhos em punho que formam composições típicas de protestos, requerendo uma dinâmica de jogo com a palavra reciprocidade, que é uma das propriedades fundamentais dos espelhos; a segunda se baseava em acompanhar o caminho de desconhecidos em estações e vagões de metrô, deixando que estímulos, do artista e dos passantes, coordenassem o tempo e a trajetória do trabalho. Ambos os percursos foram registrados em textos e fotos.

Essas proposições de Elilson se assemelham com jogos de detetive, na medida que buscam situações lúdicas que podem existir dentro das cidades, fazendo eclodir a cidade nômade que se esconde dentro da cidade sedentária. Seria como criar "espaços opacos", no dizer de Milton Santos, que

[42] "Troncal, uma palestra sobre a palavra no Rio de Janeiro". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w-Wy1p-zz1c&ab_channel=Elilson. Acesso em: 20 maio 2021.

se opõem aos espaços de luminosidade – tão abundantes em um mundo de hiperexposição, saturado –, fechados na exatidão, "racionalizados e racionalizadores" (JACQUES apud CARERI, 2013, p. 13). Guilherme Wisnik (2018) também aponta a prevalência do nublamento nas obras da contemporaneidade, que se apresentam esfumadas e translúcidas, em detrimento da transparência, representada pelo vidro, índice da pureza e do esclarecimento racional moderno.

É possível sustentar que o artista trabalha produzindo essas oportunidades de nublamento, em que se abrem brechas para a proximidade e para o que é turvo e impuro, é o que se nota na leitura dos registros de suas ações, como em "Escrita de vagão":

> O vagão está lotado, quase não dá para escrever. [...] Estou cansado. Estou imprensado. Estou frustrado. Não dá para sair pelo vagão catando o careca. Desisto e estou me questionando por desistir. O trem arranca. Passa um menino, não sei como, vendendo kit kat. Deve ter uns oito anos. Tem os pés e as sandálias havaianas encardidos. Se ele consegue passar eu também consigo, vou atrás dele. É a frase que eu penso. Não vou. Estou me prendendo. Estou imobilizado em movimento. Bem perto dos meus olhos, segurando firmemente o ferro, há uma mão negra, saliente e brilhante de mulher, com anéis e esmalte vermelho nas unhas. Lembro da mão de Elza Soares, mão que já beijei algumas vezes na vida. Parece exatamente com a dessa mulher. O menino vai e volta vendendo, dá um empurrãozinho de leve nas costas para poder passar. Estou rindo, admirando sua ousadia, mas meu olhar também tem tristeza. Olho para ele, olho para as mãos da mulher. Muitas vezes e sem parar. Tenho dúvida sobre o que me chama mais atenção. Fico turvo. (ELILSON, 2020)

Considerações finais

"Organizar o quê? Tá tudo organizado. O senhor que vê aí"[43] –, teria dito Pixinguinha a Isaac Frankel quando este pediu que o músico arranjasse um conjunto para tocar na sala de espera do sofisticado Cine Palais. Assim nasceu o grupo Os Oito Batutas, em 1919. Ao se focalizar a trajetória dos cordões, banidos das ruas no início do século por serem considerados "sujos, grotescos e violentos", sendo aceitos apenas em sua versão comprometida "com uma adequada pureza nacionalista", proposta por Villa Lobos, em 1940 (NETO, 2017, p. 13-14), ou na já mencionada Festa da Penha, um dos berços do samba, onde gingavam os capoeiristas, rodavam-se os tabuleiros das tias e se celebravam todos os santos, o confronto entre ordem e desordem insiste, de alguma maneira, como em todas as obras elencadas aqui.

Nesse contexto, a fala de Pixinguinha pode acompanhar (ou responder a) todas essas histórias até aqui. Parece que esse componente "desordeiro" – muito próprio do que é da rua –, que persegue boa parte das manifestações culturais e produções artísticas no Rio de Janeiro, é um caráter atribuído por um olhar estrangeiro, alheio às gramáticas que são matutadas dentro dos desconcertos. Dessa forma, como propôs Mônica Pimenta Velloso, ao eleger o humor como alicerce de seu estudo sobre a modernidade carioca, há que se reputar o comparecimento de uma visão anárquica da realidade como uma espécie muito peculiar de ordem, que se faz presente na expansividade, na atração pelo avesso e na vocação para estar junto.

Trata-se de um ordenamento que pode ser encontrado nas crônicas "A carroça dos cachorros", de Lima Barreto, de 1919, e "Que gente é essa?", de Luiz Antonio Simas, que narram as mobilizações das pessoas nas ruas, especialmente das mulheres pobres, em defesa dos cães ameaçados pela guarda municipal. Ou, ainda, no protesto de foliões, no carnaval de 1904, em que se fez circular o panfleto com os seguintes versos:

[43] Depoimento gravado em áudio, encontrado no Museu da Imagem e do Som, segundo Izomar Lacerda.

Essa gaiola bonita
Que ai vai sem embaraços
É a invenção mais catita
Do genial dr. Passos

[...]

Agarra! Cerca! Segura!
Grita a matilha dos guardas
Correndo como em loucura
Com o rumor de sem bombardas.

Terra sempre em polvorosa
Bem igual no mundo inteiro
Cidade Maravilhosa!
Salve, Rio de Janeiro!
(SIMAS, 2020, p. 146)

Segundo Simas, essa teria sido uma das primeiras vezes em que a alcunha "Cidade Maravilhosa" teria sido veiculada, quase uma década antes da poeta francesa se encantar pela metrópole. Olegário Mariano, em 1922, também chegou a publicar um livro chamado *Cidade Maravilhosa*, em que apelida o Rio de Janeiro de "cidade do amor e da loucura" (SIMAS, 2019, p. 146). É cabível pensar que essas concepções, antitéticas e porosas, permitiam a existência da rua que foi capaz de comover Lima Barreto, sendo este um autor tão pouco afeito ao otimismo e com tantos motivos (e disposição) para maldizer a humanidade.

Essa é a rua que se oferece, afinal, como terreno profícuo em que brechas são abertas, por onde escorre o que não é compreendido pelos padrões normativos. É o terreiro de encontros impossíveis, que se apresenta como cenário onde se maquinam outros modos de conviver. Se "não existe redenção para as grandes tragédias, mas a vingança sublime e a única forma de transcendência dos homens ao desmazelo da vida é transformar a má fortuna e a dor em beleza, civilização e arte" (SIMAS, 2013, p. 17) –, é na ordem do olho da rua que a vida se reencanta e que o fazer artístico se converte em um tipo muito curioso de patuá contra a desventura. É na rua que se caminha, junto, entre o horror e o júbilo.

Referências

BARBOSA, Orestes. **Bambambã**! Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1993. *E-book*.

BARRETO, Lima. A carroça dos cachorros. *In*: BARRETO, Lima. **Crônicas escolhidas de Lima Barreto**. São Paulo: Ática, 1995. *E-book*.

BARRETO, Lima. Os enterros de Inhaúma. Feiras e Mafuás. *In*: BARRETO, Lima. **Obras de Lima Barreto**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956

BARRETO, Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1919. *E-book*.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Tradução: Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

ELILSON. Bando recíproco. Disponível em: https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/Elilson%20_0.pd f. Acesso 20 mai. 2021.

ELILSON. Escrita de vagão. **Revista Garupa**, [S. *l.*], v. 9, 2020. Disponível em: http://revistagarupa.com/edicao/sentinela/secao/escrita-de-vagao/. Acesso em: 20 mai. 2021.

ELILSON. **Por uma mobilidade performativa**. Rio de Janeiro: Temporária, 2017.

FEITIÇO da vila. Intérprete: Noel Rosa. Compositor: Noel Rosa. In: FEITIÇO da vila. Intérprete: Noel Rosa. [S.*l.*]: Emi-Odeon Brasil, 1934. Disponível em: https://www.vagalume.com.br/noel-rosa/feitico-da-vila.html. Acesso em: 20 maio 2021.
GOMES, Renato Cordeio. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

LACERDA. Izomar. **Nós somos batutas: uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro**. 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0869-izomarlacerda. Acesso em: 20 maio 2021>.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder soberania estado de exceção política da morte. **Revista Arte e ensaios**, [S. *l.*], , v. 26, n. 40, 2020. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169. Acesso em: 20 maio 2021.

MITRANO, Bruna. **Não**. São Paulo: Editora Patuá, 2016.

NETO, Lira. **Uma história do samba**: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas**: Ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2013.

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. Tradução: Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

TORRES, Valeska. **O coice da égua**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2019.

VELLOSO, Mônica Pimenta. "As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro". **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2303/1442. Acesso em: 28 out. 2021.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Petrópolis: KBR Editora Digital Ltda., 2015.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

RECIFE, SEVILHA E TEBAS: TRÊS CIDADES SOBREPOSTAS, JUSTAPOSTAS E REITERADAS NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Carlos Eduardo Ferreira de Oliveira

Resumo: Considerando a obra de João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), em especial o modo como as cidades de Tebas, Recife e Sevilha estão figuradas em sua poesia, este recorte de pesquisa pretende pensar os procedimentos utilizados por João Cabral de Melo Neto para inserir em sua poesia as referidas cidades, além de buscar compreendê-las como elementos de constituição, transposição e suporte do discurso poético. Valendo-se do conceito de modernidade e na implicação que a condição urbana irá impor para o poeta moderno, interessa, pois, identificar os procedimentos adquiridos ou desenvolvidos para capturar e reter os reflexos das cidades em questão para extrair nesse processo uma possível significação para o modo como essas cidades participam da constituição da obra. Nesse enquadramento, Tebas se fará a referência mitológica – a sombra – como signo e fonte primordial da utopia; Recife se constituirá na percepção empírica oscilando entre afetos e defecções – a opacidade – e no processamento da memória que recorta e organiza os elementos por critérios singulares e, por último, Sevilha – a luminosidade – como utopia composta por procedimentos de referenciação que ora aproxima, ora distancia de seus correspondentes, e que se foram constituindo e refinando no curso da poética de João Cabral.
Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto. Tebas. Recife. Sevilha. Poética.

Duas cidades adquiriram importância na obra de João Cabral de Melo Neto: o Recife e Sevilha. Cidades reais que comparecem na condição de vida e acontecimento na obra do poeta. Através de personagens, dedicatórias e menções as cidades vão se impondo como referentes em uma poética que ainda não havia estabelecido um *locus* onde se fixar.

A menção objetiva do Recife aparece pela primeira vez na poesia cabralina em 1943, num poema dedicado ao poeta recifense Joaquim Cardozo. Nesse poema, que viria a integrar o segundo livro do poeta — *O Engenheiro* (1945) o topônimo "Recife" aparece associado ao correspondente nome comum em versão oral ou popular ("arrecifes") e ao seu referente marítimo: "aflorada no mar", "marés, maresias":

> a cidade que não consegues
> esquecer
> aflorada no mar: Recife.
> arrecifes, marés, maresia
> (MELO NETO, 1994, p. 80)

O nome "Sevilha" em que, curiosamente, há um eco de "vila" ou "*ville*", usou-o João Cabral pela primeira vez num poema – e no título de um poema – do livro *Quaderna*, publicado em Lisboa em 1960. Poema emblemático, dá de Sevilha uma imagem a que seriam fiéis as referências futuras:

> A cidade mais hem cortada
> que vi, Sevilha:
> cidade que veste o homem
> sob medida.
> (MELO NETO, 1994, p. 80)

Muitos anos depois em Sevilha Andando, o Poeta diria que "Sevilha é a única cidade / que soube crescer sem matar-se" (MELO NETO, 1994, p. 679); e apresenta-a mesmo como modelo universal de cidade: "Como é impossível, por enquanto, civilizar toda a terra" dever-se-ia "sevilhizar o mundo", "infundir na terra esse alerta, / fazê-la uma enorme Sevilha" (MELO NETO, 1994, p. 663).

Precisamente nesse ponto Sevilha excede como cidade celebrada e passa à condição de cidade-utopia estabelecendo um movimento de resgate, desejo e melancolia.

Antes, porém, se faz necessário determinar o posicionamento de Tebas – cidade-estado da mitologia clássica – elemento determinante para compreender a evolução da poesia de João Cabral de Melo Neto, presente na "Fábula de Anfion" do volume *Psicologia da Composição* (1947). Até *Psicologia da Composição* João Cabral já havia somado três publicações: *Pedra do Sono* (1942), *Os três mal-amados* (1943) e *O engenheiro* (1945) resultando em repercussões críticas, de Antonio Candido e Antônio Houaiss, que davam conta de um poeta em evolução. Contudo, João Cabral carecia do estabelecimento de sua poética, que era definida como uma realização epigonal.

Neste momento, a expressão poética de João Cabral era tributária de duas possibilidades que se alternavam e combatiam desde *Pedra do Sono:* a vertente que explorava a expansão onírica e a vertente que demandava um projeto construtivista, que citado em *Os três mal-amados* (na voz do personagem Raimundo)*,* a partir de *O engenheiro* começava a ganhar forma e prevalecer como linha de força. O choque entre as duas concepções estéticas resulta em uma crise que se materializa no volume *Psicologia da Composição* nos três longos poemas que o compõe: "Fábula de Anfion", "Psicologia da Composição" e "Antiode".

Através da recriação do mito da construção das muralhas de Tebas, o poeta realiza sua consideração crítica acerca dos modelos de maior circulação na cena literária. A cidade de Tebas servirá de alegoria no poema "Fábula de Anfion" como parte importante da definição do projeto estético de João Cabral. O poema se divide em três partes: 'O deserto' representando a folha de papel em branco, ou seja, o momento anterior a criação, a segunda parte é denominada 'O acaso' e corresponde ao gesto estético como consequência imotivada (inspiração) e por último 'Anfion em Tebas' que apresenta o poeta diante do poema realizado e a consciência crítica diante do feito.

A alusão a Tebas reporta a uma cidade mítica recuperada pelo empenho arqueológico, verbalizada e descrita em versos e imagens recriando uma possibilidade de história. Desentranhada da tradição helenista, João Cabral converte este símbolo mitológico em alegoria para compreender e justificar o seu gesto estético e o seu juízo crítico.

O Recife é referência medular. Cidade que reporta as origens do poeta e se inscreve como fonte de relações e experiências que estabelecerão os elementos de que se nutrirá a poética cabralina: pertencimento, memória, genealogia e identidade serão os fundamentos para acessar os tipos, personagens, eventos e paisagens que o poeta evocará. O Recife será ponto de partida desde a primeira referência e, posteriormente, se converterá em memória esvaziada pela frustração do retorno apontada em *A escola das facas* (1980). João Cabral não mais esqueceria a sua cidade, que se tornaria personagem principal de alguns dos seus livros: *O Cão sem Plumas* (1950)*, O Rio* (1954)*, Paisagem com Figuras* (1955)*, Morte e Vida Severina* (1965)*, Auto do Frade* (1984)*;* e que entraria em muitos poemas dos últimos livros do Poeta.

Sevilha, por seu turno, se impõe pelo contraste. Entra na vida do poeta no curso da carreira diplomática e se converte em experimentação renovadora. A relação do homem com a cidade se desenvolve na distinção comparativa com a cidade de origem e o deslocamento que o conduziu do Rio de Janeiro para a Europa, no primeiro momento. Sustentando a hipótese do contraste entre Recife e Sevilha, na poesia de João Cabral Recife corresponde ao masculino e Sevilha ao feminino, assim a cidade se define por tudo que imita das mulheres, o erotismo em Cabral é especular e oblíquo. No volume *Sevilha Andando* (1989), dedicado à sua mulher – a poeta Marly de Oliveira – a mulher e a cidade, por aproximações as personagens se sobrepõem.

Tenho Sevilha em minha cama,
eis que Sevilha se fez carne,
eis-me habitando Sevilha
como é impossível de habitar-se.
(MELO NETO, 1994, p. 644)

A definição que melhor estabelece a situação de Sevilha na poética de João Cabral é a de utopia, a definição do desejo por um lugar possível apenas no interior do desejo, tão intenso, que se anima e realiza na mais concreta ficção, o poema como seu local de afirmação.

Resta, ainda, estabelecer a coabitação das duas cidades em sobreposições constantes e delicadas que dão a ver o que há de mais sensível entre a vida vivida e a experiência desejada. Dois poemas de a Educação pela Pedra (1966) demonstram bem esta dimensão de existir na memória e se projetar na utopia:

Coisas de Cabeceira: Recife

Diversas coisas se alinham na memória
numa prateleira com o rótulo: Recife.
Coisas como de cabeceira da memória.
a um tempo coisas e no próprio índice;
e pois que em índice: densas, recortadas,
bem legíveis, em suas formas simples.
2
Algumas delas, e fora as já contadas:
o combogó, cristal do número quatro;
os paralelepípedos de algumas ruas,
de linhas elegantes, mas grão áspero;
a empena dos telhados, quinas agudas
como se também para cortar, telhados;
os sobrados, paginados em **romancero**,
várias colunas por fólio, imprensados.
(Coisas de cabeceira, firmando módulos:
assim, o do vulto esguio dos sobrados).
(MELO NETO, 1994, p. 337)

Coisas de cabeceira: Sevilha

Diversas coisas se alinham na memória
Numa prateleira com o rótulo: Sevilha.
Coisas, se na origem apenas expressões
De ciganos dali; mas claras e concisas.
A um ponto de se condensarem em coisas,
Bem concretas, em suas formas nítidas.
2
Algumas delas, e fora as já contadas:
não **esparramar-se**, fazer na dose certa;
por derecho, fazer qualquer que fazer,
e o do ser, com a interrupção da reta;
con nervio, dar a tensão ao que se faz
da corda de arco e a retensão da seta;
pies claros, qualidade de quem dança,
se bem pontuada a linguagem da perna.
(Coisas de cabeceira somam: **exponerse**,
fazer no extremo, onde o risco começa).
(MELO NETO, 1994, p. 344)

Os dois poemas apresentados em sequência apresentam o esforço do poeta em materializar a simetria que ele constrói em sua relação com as cidades. A mistura de idiomas fundindo línguas em

uma linguagem híbrida que só pode ser obtida pela absorção da experiência. O material que comparece no poema é a vivência de um sujeito da enunciação implicado em uma experiência que atravessa dois lugares, estabelecendo nessa transparência, um trânsito de dois planos que melhor define o estar nestes lugares: através.

A relação com as duas cidades do poema é um pequeno fragmento das possibilidades que a obra de João Cabral permite explorar desse *topus* moderno e caótico que vem a ser as cidades do mundo moderno.

Recife e Sevilha são de longe as cidades que mais comparecem na poesia de João Cabral. Cidades "de onde veio" e do "aonde foi", vistas às vezes como englobantes – de bairros, rios, cemitérios, pessoas –, outras vezes como englobados – de Pernambuco ou da Andaluzia –, elas são mais do que marcos na história do Poeta, já que em sua opinião se distinguem nitidamente na geografia e na história do planeta, sendo por isso dignas da celebração poética que as tornará ainda mais visíveis. Mas essa celebração transforma-as também em símbolos ou exemplos de "origem" e "destino" e de "estados de ser": o Recife impõe-se sobretudo como lugar de vida difícil [severina], de limite dos sentidos – nos dois sentidos –, favorável ao pessimismo, e Sevilha como lugar de vida alegre, de exacerbamento dos sentidos, favorável ao otimismo. Por vezes, porém, pode acontecer o contrário, e as duas cidades como que permutam de face ou de funções, tornando-se ambiguamente mais eufóricas ou mais disfóricas.

Como dizia Ítalo Calvino em *As cidades invisíveis* (1990, p. 27), "não se deve confundir jamais uma cidade com o discurso sobre ela. Contudo, existe uma ligação entre eles". Mas pode haver uma relação forte, mesmo de contágio ou de homologia, entre esse discurso e o seu referente. Aliás, a cidade só se dá – a conhecer – como um texto ou um discurso que exige leitura e percurso. E também essa relação pode ser fortíssima: uma cidade pode fazer o seu habitante [o seu intérprete, o seu leitor], e o seu habitante pode fazer a cidade: Certos autores são capazes de criar o espaço onde se pode habitar muitas horas boas: um espaço-tempo, como o bosque.

As cidades cabralinas não se parecem com cidades "frementes" do modernismo ou do futurismo, mas também não se parecem com cidades terríveis ou terrificas do pós-modernismo. Nas suas diferenças, aparecem quase sempre como espaços idênticos e tensos, que exigem ação e transformação, desconstrução e reconstrução, e como espaços enigmáticos, que exigem a decifração, não propriamente a exaltação ou a condenação. A sua obra densa, rigorosa, geométrica, mais do que contributo para a instauração de uma "civil geometria" ou para a construção da cidade ideal, pode valer logo como imagem antecipada ou homóloga de uma e outra. Na verdade, a construção da cidade ideal só se pode fazer a partir da cidade real, e não pode dispensar as casas da criação artística, sobretudo quando esta é tão sólida – tão genial – como a de João Cabral de Melo Neto.

O que se vislumbra na obra de João Cabral de Melo Neto, por qualquer abordagem que se adote, é o caráter agonístico de seu temperamento e como isso se encontra assinalado em sua obra. Desde o poeta precoce oriundo do Recife ao cosmopolita de ofício e suas itinerâncias, as linhas de força se opõe dentro do testemunho da província e se provam na tentativa de figurar a desmedida do mundo. A errância pelas cidades de João Cabral revelam uma odisseia falhada em sua circularidade, pois o herói não regressa redimido ao seu reino, paradoxalmente, a escrita contida em procedimentos e materialidade atinge seu ápice em *A educação pela pedra* (1966) e passa por um processo de reestruturação a partir de *Museu de tudo* (1975), retornando de modo sutil à crise estampada em *Psicologia da Composição.*

O poeta em sua contínua luta pela expressão busca superar os aspectos subjetivos que demandam a sua atenção. Assim, a angústia do dizer torna-se apenas a superfície da angústia do sentir e do compreender para assumir a captura sensível das circunstâncias. Ocorre, porém, que a matéria da linguagem não é suscetível a manipulação do poeta, possui fundamentos rígidos e estruturas

cristalizadas. "Daí a necessidade de não forjar uma língua (gem) própria, mas de refundir os moldes vocabulares para reavivar-lhes as arestas gastas e regastas do manuseio diário" (GARCIA, 1996, p. 217). A recusa da forja da linguagem implica em extrair dela mesma aquilo que se deposita, que se recalca, como resíduo do atrito do cotidiano, no esgotamento do convencional. Garcia anota com precisão a necessidade de extrapolar os limites da linguagem para alcançar o patamar expressivo que só se permite mediante o manuseio lúcido vinculado a limitação que o uso cotidiano impõe a linguagem:

> Mas se o poeta, como o faz João Cabral, dramatiza essa luta pela expressão com o torna-la síntese, símbolo e espelho das contingências e fragilidades da condição humana, transfigurando-lhe os lances e visualizando-a como uma espécie de arquétipo de outras lutas, então sim, ele lhe insufla uma impetuosidade e grandeza emotivas que lhe eram estranhas. (GARCIA, 1996, p. 216)

Se já não havia Tebas, apenas o mito, o regresso do poeta pernambucano ao Brasil impõe a separação da Sevilha desejada e a constatação do desaparecimento do Recife natal. A viagem de retorno opõe o poeta lúcido e reconhecido ao monumento estabelecido a ser superado. Ao fim da vida João Cabral reside no Rio de Janeiro, está extremamente limitado pela perda da visão, não mais escreve e abdica de seu proclamado ateísmo por uma derradeira contrição. Estabelecido como um homem de muitas viagens e cidades, é natural que sua trajetória se encerre em um dos seus pontos de passagem: o Rio de Janeiro; uma vez que o Recife da partida já não há.

Referências

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia, Antipoesia, Antropofagia**. São Paulo: Editora Cortez & Moraes, 1978.

GARCIA, Othon Moacyr. **Esfinge clara e outros enigmas**: ensaios estilísticos. 2. ed.Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

SANTIAGO, Silviano. As incertezas do sim. *In:* SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SECCHIN, Antônio Carlos. **João Cabral**: uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac &Naify, 2014.

TRANSGRESSÃO E AGÊNCIA EM UMA PEÇA PROBLEMA DE WILLIAM SHAKESPEARE

Cecília Athias

Resumo: Este artigo discute os temas de agência e de transgressão que permeiam a construção da protagonista Helena de *Bom é o que acaba bem (All's Well That Ends Well*, 1604-5), obra dramática de William Shakespeare. Dedico atenção especial a dois momentos do enredo, o primeiro solilóquio da personagem e o evento da substituição na cama. Faço uma breve discussão acerca do gênero denominado "peça-problema" e aponto como essa categoria genérica pode nos ajudar a reconhecer alguns dos desconfortos que rondam *All's Well,* peça ainda pouco popularizada. O foco na agência e na transgressão da personagem principal revelam sua singularidade e excepcionalidade em relação a outras personagens femininas do cânone shakespeariano. Por fim, a análise empreendida aqui sugere que ambos os pontos eleitos para discussão se mostram de forma ambivalente, tanto em relação ao enredo quanto à sua protagonista.
Palavras-chave: Shakespeare. Agência. Transgressão. Subjetividade feminina. Peça problema.

Para dar início à discussão sobre Helena, protagonista de *Bom é o que acaba bem (All's Well That Ends Well*, 1604-5), e à reflexão acerca da transgressão e da agência que permeiam a construção dessa personagem, é importante situar os pontos em que Helena age mais decisivamente nesse sentido. Assim, a análise aqui proposta coloca em primeiro plano seu solilóquio, na cena 1 do ato 1, e o evento da substituição na cama (ou "*bed-trick*"). Este texto deriva de uma pesquisa de mestrado em andamento, cujo objeto de maior interesse é a fala feminina em Shakespeare (1564-1616) e o estudo da representação e da construção de subjetividades femininas no drama que o autor escreveu. Considerando o dispositivo dramático do solilóquio como fundamental na leitura da interioridade das personagens, Helena chama a atenção por ter três momentos a sós no palco para falar sobre si e sobre o mundo a seu redor. É fato que as mulheres escritas por Shakespeare não costumam ter momentos em solilóquio, são raros os casos, seja na tragédia ou comédia. Tanto o solilóquio de Helena, quanto o *bed-trick* nos convocam a pensar sobre os temas da agência e da transgressão, entendendo que ambos os pontos são potencialmente afetados pelo tema da virgindade da protagonista.

De partida, há uma discussão acerca do gênero de *All's Well* que nos interessa aqui, especialmente para pensarmos a respeito de sua protagonista e do desconforto acerca dessa peça. Afinal, qual é o problema ali presente? No *Primeiro Fólio* de 1623, a primeira coleção impressa das peças shakespearianas, editada por John Heminge (1556-1630) e Henry Condell (1576-1627), *All's Well* foi originalmente classificada como uma comédia. O *Primeiro Fólio*, na realidade, agrupa as peças não por cronologia, ordem alfabética ou outras possíveis categorias, mas sim por gênero. Há três entradas que categorizam as peças do *Primeiro Fólio*: as comédias, as peças históricas e as tragédias. As peças alocadas sob o gênero da comédia, em particular, passaram por uma série de revisões e subdivisões genéricas. Uma importante nova categoria foi a de peça problema, sugerida por Frederick Samuel Boas (1862-1957), e, mesmo que seja tema de debates entre críticos/as e editores/as (cf. SNYDER, 1993; GOSSETT, 2019), o termo vigora até hoje.

Em seu estudo *Shakspere and his predecessors* de 1896, F. S. Boas caracteriza *Troilo and Créssida* (1601-2), *Medida por Medida* (1603-4) e *Bom é o que acaba bem* (1604-5), além de *Hamlet* (1600-1), peças do início da era jacobina, como "dramas tão singulares em tema e tom que não podem ser estritamente categorizadas como comédias, nem tragédias"[44] (BOAS, 1910, p. 345). A categorização sugerida por Boas é pensada a partir da relação entre as referidas peças shakespearianas e o drama ibsenista do final

[44] Minha tradução de: "*Dramas so singular in theme and temper cannot be strictly called comedies or tragedies*".

do século dezenove, e o editor propõe que o termo "*problem-play"*, conveniente para qualificar o teatro de seu tempo, seria útil também para classificar as peças problema de Shakespeare (1910, p. 345). Tais peças discutem, dentre uma variedade de outros temas, dilemas ligados a comportamentos sexuais. No caso de *All's Well*, a virgindade é amplamente debatida e Shakespeare lança mão de certo cinismo para abordar o tema, explorando uma faceta mais sórdida do universo sexual. O *bed-trick*, do qual tratarei com mais detalhes adiante, é um dispositivo utilizado na peça que põe em discussão, por exemplo, até que ponto os encontros sexuais são de natureza anti-romântica. De um lado, há um rapaz incapaz de discernir a moça que com tanto anseio cortejava de outra, por quem era tomado de ódio. Por outro lado, há uma esposa que vivencia a estranheza de seu primeiro encontro sexual, que embora seja com o homem que ama, ele supõe estar na cama com outra mulher.

Ainda com relação ao tema da virgindade na peça, é digno de nota que o crítico Rory Loughnane, em "The Virginity Dialogue in *All's Well That Ends Well*: Feminism, Editing, and Adaptation" (2016), afirma que a primeira cena do ato 1 de *All's Well* concentra a mais longa discussão a respeito da virgindade em todo o cânone shakespeariano. Nesse sentido, a virgindade da protagonista se coloca como um dos problemas dentre o amplo universo de discussões da peça.

É bom lembrar que *All's Well* ainda é uma das peças menos populares de Shakespeare e está longe de ser considerada uma peça canônica. O aclamado crítico estadunidense Harold Bloom (1930-2019), em *Shakespeare the invention of the human* (1998), logo na abertura de seu capítulo dedicado à leitura da obra em questão, afirma que os méritos literários e dramáticos de *All's Well* não são suficientes para tirá-la do lugar de peça mais desvalorizada do bardo (BLOOM, 1998, p. 345). Bloom não está sozinho em sua valoração de *All's Well*, Arthur Quiller-Couch (1863-1944), E. M. W. Tillyard (1899-1962) e Josephine W. Bennet (1899-1974), dentre outros críticos, também registraram suas visões negativas em relação à peça, declaradamente rotulando-a como um fracasso (cf. SNYDER, 1993).

De fato, até hoje *All's Well* é raramente montada e, ainda que tenhamos registros de adaptações para séries e filmes de televisão, a peça, até o presente momento, não teve uma adaptação para o cinema. O site IMDb (*The Internet Movie Database*) nos informa que os diretores John Barton e Claude Whatham (1968) e o diretor Wilford Leach (1978) realizaram adaptações da peça para a TV. Além desses dois exemplos, em 1980, Elijah Moshinsky dirigiu *All's Well* em formato de série como parte do projeto *BBC Television Shakespeare*, que transmitiu adaptações de todas as peças shakespearianas ao longo de trinta e sete episódios, entre os anos 1978 e 1985.

Por se tratar de uma peça de considerável baixa circulação, levanto a seguir alguns pontos relevantes em relação ao seu enredo e à sua protagonista. A jovem Helena vive em Roussillon e é filha do excelente médico da corte, Gerard de Narbonne, cujo falecimento é relatado logo na abertura da peça (1.1). Filha de um médico, portanto, Helena pertence à classe média e, uma vez que é órfã, fica sob a guarda da Condessa de Roussillon. O Conde, por sua vez, também falece antes da peça começar, fazendo com que seu filho e herdeiro Bertram precise ser enviado à corte do rei da França, ficando sob sua tutela. Helena, que cresceu ao lado de Bertam e o ama profundamente, sofre com a notícia de sua partida e decide segui-lo, com o propósito de casar-se com ele.

Pensando especificamente na protagonista, trata-se de um caso bastante singular dentre as heroínas shakespearianas, pois é uma mulher detentora de agência, autonomia e mobilidade, que em nenhum momento da peça se utiliza do disfarce masculino para executar seus planos. Testemunhamos grandes exemplos de heroínas que recorrem ao uso de disfarces em suas jornadas, como Rosalinda de *Como gostais* (1599-1600), Viola de *Noite de reis ou O que quiserem* (1600-1), Imogênia de *Cimbeline, Rei da Britânia* (1610), dentre outras. A agência de Helena, então, é um dos pontos que a destacam e a singularizam, além de que a construção de sua personagem contradiz e desafia alguns pontos

importantes do ideal de mulher da modernidade nascente, que prescreve um modelo de feminilidade pautado nas ideias de obediência e submissão.

É durante o seu primeiro solilóquio, na primeira cena do ato um, que Helena revela a causa de sua profunda tristeza, que a faz chorar copiosamente instantes antes (1.1). É nesse fala, também, que a "pobre virgem"[45] (1.3), modo como a Condessa se endereça a Helena, verbaliza sua paixão por Bertram, membro da nobreza, e seu anseio de casar-se com ele. Assim, a protagonista começa a nos dar indícios de sua decisão quanto a transgredir o rígido sistema de classes a que é submetida, um sistema de categorização de indivíduos, que firmemente regula e prescreve as linhagens e os direitos de cada um/a.

Pela primeira vez a sós no palco, Helena reflete sobre sua paixão por Bertram, lamentando sua partida, e vemos com clareza que a protagonista imagina sua própria transgressão ao evocar uma imagem cosmológica, já que ela se apaixona por um "astro distante" (1.1). Reconhecendo que ama alguém que habita uma esfera muito superior à sua própria, o solilóquio de Helena nos permite vislumbrar uma parte de sua vida interior, altamente complexa, certamente, e permeada por questões de cunho social. Sozinha no palco, Helena desloca o centro da ação da peça para si e comunica seus desejos:

> [...] minha imaginação
> Só o rosto de Bertram me retrata.
> 'Stou perdida; não há vida nenhuma
> Se Bertram parte; é o mesmo para mim
> Apaixonar-me por astro distante
> Como sonhar casar assim tão alto. [...]
> Este amor se tortura com ambição:
> A lebre que vê esposo no leão
> Morre de amor. Era bom, e um tormento,
> Vê-lo sempre; sentar e desenhar
> Seu cenho curvo, os olhos, os cabelos,
> Na folha do meu peito, o coração
> Pronto a traçar cada linha e detalhe. (*Bom é o que acaba bem*. 1.1).

Dado o isolamento que o solilóquio requer, trata-se de discurso por meio do qual a interioridade da personagem se expressa de maneira privilegiada, e, por essa razão, tal dispositivo tem papel fundamental no que concerne à representação e à construção de si das personagens. No caso de Helena, observamos que ela expressa a grandeza de seus sentimentos por Bertram a tal ponto que sua imaginação está tomada pela imagem do objeto de amor. Sua mente é povoada apenas pelo "rosto de Bertram", "Seu cenho curvo, os olhos, os cabelos". Em solilóquio, a personagem diz que não há modo de conceber a vida longe do seu amado, e, tamanha é a paixão que sente, que quando pensa em seu falecido pai, exclama: "Como era? / Eu o esqueci" (1.1).

No fragmento acima, o tom de Helena é queixoso, como se sentisse pena de si mesma, pois afirma "'Stou perdida". Reconhece a ambivalência de seu amor, sentindo um doloroso prazer ao estar na companhia de Bertram, "Era bom, e um tormento". Contudo, instantes a seguir, outra vez a sós no palco (1.1), como que refeita diante de nossos olhos, a protagonista é tomada por uma força espantosa, tão decidida do que deseja concretizar que a primeira cena do ato um se encerra com suas seguintes palavras: "Quem lutou / por seu valor e o amor não ganhou? A doença do rei – mesmo enganada, / Por mim a meta não será deixada" (1.1).

[45] As traduções utilizadas neste texto são da edição de *Bom é o que acaba bem*, tradução de Barbara Heliodora (2004).

Um dos pontos fascinantes de *All's Well*, a meu ver, é o fato de que Shakespeare concede a Helena um lugar que é raro, como disse anteriormente, vermos ocupado por uma personagem feminina: a sós no palco empreendendo um exame de si mesma. Sobretudo, testemunhamos uma mulher que *não* é nobre dividir com a plateia e leitores/as suas aflições e desejos, convocando-nos a observar o que ocorre no âmbito de seu pensamento. Seu discurso comunica questões de classe e de sua própria ambição, além de tratar da transgressão a que se propõe a personagem, e o seu apaixonamento por um membro da nobreza pode ser lido como o motor que a faz agir nesse sentido.

Após os dois referidos solilóquios (1.1), firmemente obstinada em ir ao encontro de Bertram e casar-se com ele, Helena arquiteta um plano para tal. Com seu pai, ela adquiriu saberes da medicina e, assim, decide ir à corte parisiense oferecer seus serviços de cura ao rei, que padece de uma fístula, e está, de fato, bastante enfermo. Curiosamente, a Condessa de Roussillon sugere, pensando no pai de Helena, "Quem dera, para o bem do rei, que fosse vivo! Creio que seria a morte da doença do rei" (1.1). Quem se encarrega dessa cura é Helena e é digno de nota, pensando nas instâncias morais colocadas em questão no decorrer da peça, que o cuidado que Helena oferece ao rei é completamente movido por interesse próprio. Afinal, o que ela quer em troca é poder de escolher o marido que deseja. O rei, por sua vez, desesperançoso após escutar dos mais renomados médicos que seu caso não tem mais solução, aceita a proposta de Helena com a condição de que, caso ela falhe, pague com a própria vida. Helena concorda e é bem sucedida, consegue curar o rei.

A seguir, à protagonista é dado o poder de, dentre os vários homens da corte, selecionar aquele que mais a convém e casar-se com ele. É de conhecimento nosso e dela própria que Bertram é o escolhido, mas do rei e dos demais, não. Assim, Helena simula uma cena de tomada de decisão, passando por cada lorde ali presente, todos eles postos à sua frente. De maneira radicalmente contrária a que havia se mostrado em solilóquio – determinada, resoluta, inflexível –, endereça-se a Bertram com o tradicional tom obediente e submisso prescrito às mulheres pelo poder patriarcal: "Não ouso dizer que o tomo. Antes dou, / Por toda a vida, a mim e ao que sou, / Para que o seu poder guie" (2.3). Bertram, por sua vez, abomina a ideia de casar-se com Helena e sua principal objeção é o fato de ela não ser nobre. Recusa-se, portanto, a consumar o casamento forçado e foge para a guerra, deixando para trás uma carta para Helena, declarando que não reconhecerá o casamento, a menos que ela tome posse de seu anel de família e engravide de um filho seu.

Considerando, então, o caráter transgressor da jovem protagonista, e tendo em mente a recusa de Bertram – "Eu jamais a levarei para a cama" (2.3) – deter-me-ei a seguir em um momento decisivo da peça, que é o *bed-trick*, no qual Helena toma o lugar de outra mulher, a jovem florentina Diana, pela qual Bertram dizia-se completamente tomado de paixão e com quem ansiava por aventurar-se sexualmente. No que diz respeito ao caráter transgressor de Helena, é fundamental o fato de ela ser tanto quem planeja quanto quem atua no truque de substituição na cama, arquitetando-o, pagando por ele e colocando em prática nada menos que um assédio sexual, enganando aquele que ama em nome de seu amor. O truque funciona e Helena engravida de Bertram naquela noite, cumprindo, assim, uma das exigências constantes na referida carta. De acordo com Susan Snyder em seu estudo introdutório para a peça (1993, p. 17), esse é um dos pontos responsáveis pela baixíssima popularidade de Helena, o fato de ela ativamente tomar a iniciativa de conquistar seu amor e o de colocá-lo na condição de objeto, o que é considerado uma transgressão e também uma inversão dos tradicionais papéis de gênero.

O evento do *bed-trick* armado por Helena nos coloca diante de problemas relacionados à sexualidade feminina – a virgindade – e o fato de que a excepcional agência da protagonista opera favorecendo dois lados distintos. A estudiosa e crítica literária Jean Howard, em "Female agency in *All's Well That Ends Well*" (2006), afirma que a agência de Helena deve ser entendida em relação ao cenário

social da peça. Em primeiro lugar, desde o início do enredo observamos que Helena não hesita em falar abertamente sobre sexo, ao debater questões sobre a virgindade com o inconveniente soldado Paroles, no famoso diálogo da virgindade (1.1). Helena, meditando acerca de sua própria condição virginal, pergunta ao soldado: "E o que se pode fazer, senhor, para perdê-la, mas gostando de a perder?" (1.1, minha ênfase). Helena, então, ao por em ação o *bed-trick*, com efeito, deixa de ser virgem a seu gosto. De outro lado, ela o faz favorecendo também a restauração de uma estrutura patriarcal decadente no universo de *All's Well*. Após o truque, Bertram, que antes era um noivo fugitivo e em declarada recusa, torna-se marido e pai de um filho legítimo, apto, portanto, a ocupar o lugar deixado por seu pai e tornar-se o novo Conde de Roussillon. Nesse momento, tanto a agência quanto o comportamento transgressor da protagonista operam para o restabelecimento de uma ordem social que declaradamente subjuga seu próprio sexo. Em outras palavras, ao passo que a jovem satisfaz seu desejo de perder a virgindade do jeito que deseja, ela o faz favorecendo e possibilitando a perpetuação de um sistema social que necessita exercer controle sobre as mulheres e sua sexualidade. A meu ver, esse é um dos problemas com que essa peça nos confronta.

Podemos notar que a mudança operada por Helena em Bertram pelas vias do *bed-trick* tem tamanho efeito na reprodução e na perpetuação biossociais em *All's Well* que Bertram deixa Roussillon solteiro e sem filhos antes do ato um terminar, e somente retorna para lá na cena final da peça (5.3), momento dos grandes reencontros, desenlaces e desmistificações, já na condição de marido e pai. É digno de nota que o rompimento da barreira de classes efetivado pelo casamento de Bertram e Helena é bastante atípico no drama shakespeariano e é considerado uma transgressão dos rígidos limites impostos pela classificação social (SNYDER, 1993).

Ainda com relação à agência da protagonista, Jean Howard aponta que, ao mesmo tempo em que Helena é detentora de um saber médico e tem plena autonomia para viajar, ela própria, o rei e os demais personagens referem-se a suas habilidades utilizando a linguagem de magia, já que a cura teria sido realizada por "A própria mão do céu" (2.3), diz Lafeu a Paroles. Assim, Helena ocupa tanto o lugar de uma operadora de milagres, como também de um meio de transmissão do saber paterno. Desse modo, Shakespeare confere e retira agência de sua personagem, fazendo com que a jovem, simultaneamente, seja e não seja agente em momentos distintos do enredo. É importante ressaltar, também, que a cura do rei é mais um ponto em que a agência da protagonista é retratada de modo ambivalente, pois opera a seu favor – lhe concede o poder de casar com o homem que deseja –, mas restabelece a saúde de uma figura masculina central na perpetuação da estrutura social patriarcal.

Jean Howard também sugere que o movimento de concomitante favorecimento do desejo feminino e de continuidade da ordem social é um dos modos como Shakespeare articula um dos paradoxos mais fundamentais de sua cultura: o sistema social que oprime e subordina as mulheres também depende, de maneira incontornável, do sexo feminino, tanto para a reprodução biológica, quanto para a reprodução social. No contexto da sociedade elisabetano-jaimesca, a virgindade deve ser entendida, portanto, como um regulador sociopolítico, já que a castidade das esposas era um imperativo para perpetuar linhagens familiares e garantir que propriedades, direitos e títulos passassem corretamente de pai para filho legítimo.

Um dos propósitos deste trabalho é o de dar a conhecer tanto o texto quanto a protagonista de *All's Well That Ends Well*. A leitura empreendida aqui realiza um breve exame do caráter transgressor de Helena, personagem feminina excepcional no drama shakespeariano, privilegiando o fato de ela ter agência para atuar em relação à sua própria vontade, de ter sua autonomia garantida pelo saber médico que possui e de ser capaz de concretizar um casamento em que as partes pertencem a classes sociais distintas. Seu solilóquio evidencia sua intenção de transgredir o rígido sistema social ao qual pertence, já

que almeja e efetivamente consegue casar-se com alguém da nobreza, sem anteriormente dispor de qualquer título. O evento do *bed-trick*, indispensável para a concretização do casamento de Helena e Bertram, me parece ser a melhor expressão do caráter transgressor da protagonista, que negocia uma quantia em dinheiro para colocar em prática um plano de enganos e truques, consumando o casamento que tanto deseja. É necessário reconhecer, ainda, que tanto a transgressão quanto a agência de Helena se mostram de maneira ambivalente na peça, como aponta Jean Howard. Afinal, é no concomitante favorecimento de si própria e na restauração da engrenagem patriarcal que Shakespeare articula a força excepcional de Helena.

É certo que a falta de atenção generalizada dedicada a *All's Well* ecoa o comentário de Harold Bloom quanto à desvalorização da obra, e esse, a meu ver, é um ponto inquietante que ronda essa peça. Tanto o desconhecimento em relação ao seu enredo e à sua protagonista, quanto a sabida falta de popularidade entre críticos/as e editores/as move minha curiosidade. Podemos, então, aventar algumas perguntas acerca da recepção dessa peça: será a explícita falta de moral, de ambos os personagens principais, perturbadora demais, ou pouquíssimo atraente a plateias e leitores/as? Ou será que essa personagem feminina, certamente transgressora e excepcional, ainda suscita uma série de ansiedades sexistas em relação a essa peça? É possível que a baixíssima popularidade do texto e da protagonista seja causada, como indica Susan Snyder, pela inversão de papeis de gênero operada na trama? Minha pesquisa segue em curso e eu pretendo manter essas e outras perguntas em mente, coletando mais comentários críticos acerca da recepção da peça, indagando qual(is) seria(m) o(s) problema(s) ali presente, e como esses apontamentos podem nos auxiliar na apreciação tanto de *All's Well*, quanto de sua protagonista.

Referências

BOAS, Frederick. S. **Shakspere and his Predecessors**. London: John Murray, 1910. [1896]

BLOOM, Harold. **Shakespeare the Invention of the Human**. New York: Riverhead Books, 1998.

HOWARD, Jean. Female agency in All's Well That Ends Well. **Journal of Language, Literature and Culture**, [S. *l*.], n.106, p. 43-60, 2006.

LOUGHNANE, Rory. The Virginity Dialogue in All's Well That Ends Well: Feminism, Editing and Adaptation. *In*: CALLAGHAN, Dympna. (ed.). **A Feminist Companion to Shakespeare.** Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Inc., 2016. p. 411-427.

SHAKESPEARE, William. **All's Well That Ends Well**. Editado por Susan Snyder. Oxford: Oxford University Press, 1993.

SHAKESPEARE, William. **All's Well That Ends Well.** Editado por Russel Fraser. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Bom é o que acaba bem**. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SHAKESPEARE, William. **All's Well That Ends Well**. Editado por Suzanne Gossett e Helen Wilcox. Nova York;Londres: The Arden Shakespeare, 2019.

ATRAVÉS D'O ESPELHO DE MACHADO DE ASSIS: A QUESTÃO RACIAL COMO UM NÃO-DITO

Cesar Augusto de Oliveira Casella

Resumo: Este artigo investiga o conto "O Espelho", de Machado de Assis, em certo viés discursivo. Estruturalmente, o primeiro movimento é informativo, tratando de alguns dados sobre a publicação originária do texto, da discussão do <realismo> atribuído à obra do autor (BERNARDO, 2011) e do conto como um gênero discursivo (BAKHTIN, 2017). Depois, apresenta-se algumas das muitas análises existentes (PEREIRA, 1988; VITAL, 2012; BOSI, 2014) sobre "O Espelho", refletindo-se sobre as abordagens metodológicas utilizadas pela crítica (RAVOUX-RALLO, 2005). Disto resulta uma explanação detalhada do estudo de Alfredo Bosi (2014), entendido como uma leitura que postula uma compreensão do texto que vai além da biografia e dos componentes textuais, sem desprezá-los, encontrando a dimensão histórica que o possibilitou. A abordagem de Bosi (2014; 2017) é vista como uma análise de base discursiva, que leva o leitor através d'O Espelho de Machado de Assis. Este atravessamento permite avançar uma hipótese de interpretação da questão racial no conto machadiano, consonante ao epíteto de "escritor caramujo" (DUARTE, 2020) e considerando-se a noção de <não-dito> (ORLANDI, 2012): mesmo não enunciada, a questão racial integra o conto de Machado de Assis como um dos pares opositivos – ser/parecer, público/privado, irrealidade/realidade, negro/branco no caso – que o estruturam.
Palavras-chave: Machado de Assis. O Espelho. Análise literária. Questão racial. Não-dito.

Aproximando d'O Espelho: introdução e contexto

Este estudo trata do conto "O Espelho", de Machado de Assis. Depois de apresentar alguns dados sobre a publicação originária do texto e de estabelecer alguns pressupostos sobre o seu gênero textual e sobre a escola literária atribuída ao autor, a pretensão é mostrar, comparativamente a outras metodologias de crítica literária, que a análise de Alfredo Bosi (2014) permite uma compreensão que vai além dos componentes textuais, estrito senso, sem desprezá-los. Ao final, avança-se uma hipótese de leitura que leva em conta a questão racial como um <não-dito>, postulando que mesmo não enunciada, a questão da escravidão no Brasil está presente no conto.

A análise crítica de Alfredo Bosi em *O duplo espelho em um conto de Machado de Assis* (2014) – depois replicada em *Três Leituras: Machado, Drummond, Carpeaux* (2017) – prescinde da explicação do conto feita pelos aspectos biográficos, tão usuais em certas análises tradicionais e escolares, bem como dispensa a meta de encontrar um substrato verdadeiro, algo como o tão esperado <segredo íntimo> do texto. Assim, a abordagem de Bosi é uma leitura atravessa "O Espelho" de Machado de Assis, mostrando uma possibilidade de compreensão que necessita que se passe por ele – o texto – para encontrar o universo que o possibilitou.

Originariamente, "O Espelho" foi publicado na *Gazeta de Notícias*, em 8 de setembro de 1882. Depois, ele foi agrupado na antologia de contos *Papéis Avulsos*, publicada no mesmo ano, o terceiro livro de contos de Machado de Assis, onde há outros importantes textos, tais como *O Alienista* e *A Teoria do Medalhão*. Machado já havia publicado as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881, em folhetim; 1882, em livro), ponto de inflexão de sua obra, mas ainda estava longe de publicar *Quincas Borba* (1891) ou *Dom Casmurro* (1899). Como se sabe, além de romances e contos, Machado publicou crítica literária, poesia, peças de teatro e crônicas.

Na *Advertência* de *Papéis Avulsos*, Machado de Assis deixa registrado que há uma certa coerência entre os contos do livro:

> Este título de Papéis Avulsos parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa. (ASSIS, 1994 [1882], s/n)

Assim, guiando-se pelas próprias palavras de Machado, é possível postular que "O Espelho" compartilha seus temas chaves com os outros textos da antologia onde se encontra, tais como: a oposição entre <ser> e <parecer>, a contradição entre a <vida pública> e a <vida privada>, a tensão entre a <irrealidade> e a <realidade>. São temas importantes para a compreensão do conto, de seu aspecto especulativo, e são relativos à duplicidade, à dificuldade de nos mantermos inteiros, unos, subjetivamente falando.

Olhando "O Espelho": enredo e gênero

De início, talvez seja importante salientar o subtítulo do conto: *Esboço de uma nova teoria da alma humana*. Machado de Assis não esconde o que será o objeto de reflexão principal em sua trama ficcional: a alma humana. Entretanto, ler o conto apenas em uma dimensão metafísica ou transcendental – como se a alma fosse autônoma, independente do corpo e da sociedade que rege este corpo – seria abandonar uma possibilidade de leitura assaz produtiva.

Mais que isto, a chave metafísica, tomada como verdadeira, anula a chave paródica, anulando o trabalho de exposição humorística do cientificismo da época em que o conto foi escrito, realizado por Machado tanto em "O Espelho" como em outras tantas ficções suas, como explica Ivo Barbieri:

> A ideia fixa de Brás Cubas, o humanitismo de Quincas Borba-Rubião, as hipóteses psiquiátricas do alienista da Casa Verde, a teoria das duas almas, a interior e a exterior, do Alferes Jacobina reduzem ambições pretensamente cientificistas à caricatura de proclamações dogmáticas e extravagantes. Em franca oposição ao que pregava a retórica otimista da época, a mordacidade crítica do narrador machadiano desmonta o aparato de verdades científicas que as mascaravam e abala no leitor os fundamentos de certezas em que se assentavam o valor gnoseológico e a eficácia positiva que elas prometiam. (2008, p. 338)

Não à-toa, o casmurro Jacobina, ao explicar a sua teoria das duas almas e afirmar que o alferes eliminou o homem, devolve aos cavalheiros da reunião que parecem não o compreender: "Os fatos explicarão melhor os sentimentos; os fatos são tudo. A melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada; e, se bem me lembro, um filósofo antigo demonstrou o movimento andando" (ASSIS, 2017 [1882], p. 27). Típica galhofa machadiana.

Retomando o fio da meada, Machado de Assis, ao construir seu conto, utiliza dois tempos narrativos: um que é o do encontro do protagonista, Jacobina, com quatro amigos, em que se "debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência" (ASSIS, 2017 [1882], p. 22); outro que é o do caso que é efetivamente contado, que se passa na propriedade de Tia Marcolina, quando Jacobina "tinha vinte e cinco anos, era pobre, e acabava de ser nomeado alferes da Guarda Nacional" (ASSIS, 2017 [1882], p. 25). Além disto, no primeiro tempo narrativo temos a voz de um narrador, em terceira pessoa, e no segundo tempo narrativo temos a voz do personagem Jacobina, em primeira pessoa.

Estes recursos – tempos duplos, o do <agora> e o do <passado>; vozes duplas, a do <outro> e a do <eu> – instauram, ao nível formal, uma duplicidade fundamental para o texto, a qual traz uma analogia com o próprio funcionamento dos espelhos, duplicadores por excelência. Espelhos que são,

por este aspecto duplicador e em múltiplas formas, um tema constante – desde as fábulas e os mitos recontados até Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa, por exemplo – na história da literatura ocidental.

A narrativa de Jacobina visa demonstrar uma tese deste personagem: a de que o ser humano tem duas almas, uma interior e outra exterior. Note-se a abertura para o duplo na esfera temática do conto. O caso que o protagonista conta é o de sua estadia, recém tornado alferes da Guarda Nacional, um orgulho para ele e para a família, na humilde propriedade rural de Tia Marcolina. Nesta, como deferência por sua conquista social, um espelho, de passado nobre e prestigioso e que remetia – na história familiar, ao menos – à corte de D. João VI, é colocado no quarto do alferes.

É neste contexto de bajulação e exaltação da ascensão social que, subitamente, Jacobina se vê sozinho. A tia tem de ir acudir a uma filha e, aproveitando-se da ausência da proprietária, os escravos fogem. O alferes fica, então, completamente só. Neste momento de solidão, Jacobina não consegue se olhar no espelho, no qual a sua imagem torna-se "vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra" (ASSIS, 2017 [1882], p. 31). Ele, por fim, tem a ideia de se vestir com a sua farda de alferes e, assim, "o vidro reproduziu então a figura integral" (ASSIS, 2017 [1882], p. 32), Jacobina pode sentir-se inteiro novamente. Agarrado a esta sua alma exterior, ele consegue passar pelos seis dias restantes de solidão.

Terminado o *flashback*, o fio narrativo volta para a reunião que inicia o conto e este termina em um breve e seco parágrafo: "quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas" (ASSIS, 2017 [1882], p. 33). Jacobina levantou-se e foi embora, deixando os quatro amigos em plena perplexidade, com a reflexão filosófica da dualidade da alma humana. Desta curta síntese d'O Espelho, pode-se aferir a sua duplicidade formal e temática e seu viés filosófico, que demanda leitura atenta e reflexiva.

Depois destas considerações sobre o enredo, pode-se tratar brevemente de "O Espelho" pelo aspecto do gênero. Como se sabe, o conto, visto como um gênero literário, é usualmente definido como uma narrativa curta, em que se desenvolve apenas um conflito, o qual culmina em um momento de tensão maior, conhecido como clímax. Por isso, em geral, um conto apresenta poucos personagens, um cenário limitado e um recorte temporal reduzido. Características estas que facilmente se encontra n'O Espelho. Entretanto, o próprio autor, na já citada *Advertência* de *Papéis Avulsos*, vê os seus contos um pouco diferentemente:

> Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente, que se há aqui páginas que parecem meros contos e outras que o não são, defendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com São João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): "E aqui há sentido, que tem sabedoria". Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra. Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele, não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso. (ASSIS, 1994 [1882], s/n)

Interessa notar que Machado percebe que os gêneros são instáveis, que são passíveis de mudanças, formais e temáticas. Em termos do pensamento bakhtiniano, se diria que os gêneros do discurso são formas relativamente estáveis e normativas de enunciado, ou seja, elas guardam espaço de alteração ao mesmo tempo que são modelos que direcionam outros enunciados. Tendo em vista que:

> A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade. (BAKHTIN, 2016, p. 12)

Do gênero pode-se passar à classificação crítica de Machado de Assis – bastante frequente, aliás – como um escritor da escola realista. Uma catalogação muito utilizada nas escolas e no ensino de literatura. Aliás, via de regra, ele é tido como o maior expoente desta vertente no Brasil, ombreando com os grandes realistas franceses [Balzac, Gustav Flaubert] e portugueses [Eça de Queiroz, Antero de Quental].

Como se sabe, o Realismo, compreendido como uma estética literária, data do fim do Século XIX e, grosso modo, visa opor-se ao Romantismo, defendendo uma certa objetividade, uma moderação no sentimentalismo e uma visão científica dos fatos narrados. Deste modo, em oposição ao que se compreende como a estética dos românticos, os <realistas> tratam de buscar representar o mundo sob uma ótica mais racional, objetiva e impessoal.

Esta classificação, é óbvio, se choca com o enredo de "O Espelho". Porém, é possível colocar o problema do realismo machadiano em uma interessante chave filosófico e linguística – também discursiva –, pois:

> Exatamente porque o realismo e os realistas pretendem acabar com todos os equívocos, ele se funda sobre um equívoco linguístico e filosófico capital. A linguagem é por definição pletórica e insuficiente: tanto diz mais do que queria dizer quanto não consegue dizer exatamente o que queria dizer. Este duplo caráter de toda e qualquer linguagem só é reconhecido pela ficção de mestres ou bruxos como Machado de Assis. (BERNARDO, 2011, p. 114)

Assim, pela argumentação de Gustavo Bernardo, vê-se a abertura e a incompletude da linguagem, pressuposto da filosofia e da análise discursiva, que se confronta com a classificação didático-escolar. Entretanto, se não era um <realista> no estrito sentido estético do termo <realismo>, Machado de Assis não estava desvinculado da realidade. Desta maneira, para ficar em um exemplo:

> A crítica machadiana à realidade brasileira incide menos sobre seus possíveis fatos positivos e mais sobre o modo como a sociedade produz discursos (vale dizer interpretações) sobre a realidade, bastando lembrar O alienista, narrativa que trata a ciência como política, revelando que o conceito de loucura está muito mais associado a uma perspectiva político-discursiva (a relação de poder estabelecida entre cientista e sociedade) do que uma positividade fisiológica. (PIRES; OLIVEIRA, 2010, p. 230)

Analisando "O Espelho": biografia e interpretação

A análise e interpretação do texto literário é passível de múltiplas abordagens, contanto que estas se fiem no material escrito e nas relações que este estabelece com o mundo e a época que o propiciou, bem como nas relações com o contexto social e histórico que o recebe. Ao se analisar e interpretar um texto literário é possível abordar o desenvolvimento das formas narrativas, a pertinência dos conteúdos temáticos, as relações com a sociedade e a história (compreendidas como exterioridades ao texto literário), tudo isto junto, ou separado, ou em várias misturas.

Uma visão que vincula a vida e a obra do autor, como faz Lúcia Miguel Pereira, autora que acredita ser "impossível estudar a obra de Machado sem estudar-lhe a vida, sem procurar entender-lhe o caráter" (1988, p. 22) e que, por outro lado, assinala que "a obra de arte pode ser uma fixação do excesso de vida, um transbordamento da personalidade, ou uma evasão, fruto da incapacidade de viver" (1988, p. 23), acaba, paulatinamente, relacionando o conto "O Espelho" com a biografia do próprio Machado.

> O alferes do "Espelho", naufragando numa crise de introversão, desamparado até da consciência de si mesmo, só se cura quando a farda, devolvendo-lhe ao espelho a imagem que o envaidecia, fá-lo como que projetar fora de si mesmo, arejando o espírito pela visão do eu exterior. (PEREIRA, 1988, p. 201)

Este trecho termina uma analogia em que se aproxima Jacobina a Brás Cubas, fazendo da teoria da alma dupla do conto um símile da lei da equivalência das janelas do romance. Em ambas, teoria e lei, haveria ao final um alívio da consciência, a libertação de uma ideia fixa ou de uma lembrança má, que se dá pela exterioridade. Assim, nas duas obras, "o pensamento é o mesmo, pensamento de quem costuma perder pé na introspecção: o homem precisa sair de si, pôr-se em contato com o mundo, ver-se em função deste para manter-se em equilíbrio" (PEREIRA, 1988, p. 202).

Anteriormente, Lúcia Miguel Pereira já havia caracterizado Machado de Assis como introspectivo, alguém que teria como ideal o de um "homem frio, indiferente, impassível" (PEREIRA, 1988, p. 25), introspecção que seria causada, em grande medida, por sua gagueira e sua epilepsia, que desde a infância o deixava "desconfiado, retraído, [com o que] ia aprendendo a viver para dentro, a matutar sobre tudo quanto aos outros passava desapercebido" (PEREIRA, 1988, p. 36).

Portanto, ao fim da argumentação, Lúcia Miguel Pereira acaba por igualar, por via da introspecção, o autor a duas de suas personagens: Brás Cubas e Jacobina. Além disto, a autora apresenta o conto com algo como um valor terapêutico, tanto para a personagem Jacobina quanto para o autor Machado de Assis, pois o reencontro da alma exterior proporciona um equilíbrio psicológico, um arejamento do espírito para aqueles que são introspectivos, fechados em si mesmos.

Sem projetar uma caracterização exata, algo difícil por conta da execução ou elaboração própria a cada crítico literário, pensamos ser possível aproximar o trabalho de Lúcia Miguel Pereira daquilo que Élisabeth Ravoux-Rallo (2005) tratou no capítulo "O homem e a obra" de seu livro, no item "A crítica do imaginário": "A hipóstase da obra e de seu criador não deixam dúvida alguma: o desejo do crítico é fruir um instante, imaginária e conscientemente, no lugar do escritor, num momento de fulgurante felicidade" (p. 2). Assim, como Ravoux-Rallo diz do trabalho de Jean Starobinski, "o objeto-texto é um intermediário entre o criador e o crítico, o crítico e o leitor da crítica" (2005, p. 19).

Mescla-se, na interpretação do analista literário, a vida do autor e a sua obra, abrindo a possibilidade de enxergar nos personagens traços da personalidade do autor e, em decorrência, a possibilidade de tratar e de explicar aspectos da obra. Em "O Espelho", então, a complicada e angustiante ascensão social de Jacobina a alferes, de cuja compreensão resulta sua casmurrice ao envelhecer, espelharia a experiência dolorida do próprio Machado de Assis em sua ascensão literária e social.

Isto não é, obviamente, desmerecimento ao trabalho de Lúcia Miguel Pereira. Um trabalho que pressupõe, tal como Ravoux-Rallo diz do trabalho de Georges Poulet, que "para compreender a obra, nada é desprezível, sendo indispensável uma infinidade de conhecimentos biográficos, bibliográficos, textuais ou, geralmente, críticos" (2005, p. 19). Para este estudo, trata-se de compreender as condições de produção do discurso crítico de Lúcia Miguel Pereira, bem como o seu funcionamento dentro do quadro amplo da crítica literária.

Analisando "O Espelho": sociedade e reflexão

É possível refletir, do mesmo modo, sobre a metodologia de análise d'O Espelho em Alfredo Bosi (2014; 2017). Neste caso, é preciso utilizar as explanações de Élisabeth Ravoux-Rallo dispostas no capítulo "Texto e contexto", mais especificamente as do item "Sociologia da literatura":

> Sendo um método externo, a sociologia da literatura situa o texto em seu contexto não apenas histórico, mas também social. Os problemas da sociologia da literatura são múltiplos, dizem respeito à própria definição do objeto de estudo, à correlação entre esse objeto e a sociedade que o produz, à determinação dos objetos de análise. Não se poderia achar que os objetos <sociedade> ou <texto> são objetos simples. E o problema é exatamente saber como eles se correlacionam, qual a interação entre os dois. (2005, p. 100)

Problema que Alfredo Bosi (2014; 2017) tão bem enfrentou em sua análise, que poderia ser catalogada como de "sociologia interna, que examina o conteúdo da obra à luz dos métodos e dos conceitos sociológicos por meio de correspondências diretas e globais […] ou de correspondências parciais" (RAVOUX-RALLO, 2005, p. 100). A leitura crítica feita por Bosi, assim como Ravoux-Rallo diz dos pressupostos de J.-P. Sarte, entende que:

> […] o texto retoma o mundo, e o autor "ensina" alguma coisa do mundo ao leitor, que o ignora. Esse mundo bem conhecido é de repente atravessado pela liberdade do criador, que o anima. O autor faz a escolha de certo aspecto do mundo e convida o leitor a uma "libertação concreta a partir de uma alienação particular". E, se faz essa escolha, faz em função do leitor que procura libertar. Assim ocorre uma verdadeira dialética entre a liberdade do autor e a do leitor. (RAVOUX-RALLO, 2005, p. 104-105)

O ensaio de Alfredo Bosi, como o próprio autor afirma, busca interpretar "O Espelho" através de duas abordagens: uma leitura sociológica canônica e uma leitura existencial. No primeiro movimento, "a experiência do protagonista é compreendida em termos da força do papel social que modela, de fora para dentro, a identidade do sujeito" (BOSI, 2014, p. 245).

No segundo movimento, essa mesma experiência possibilita "o afloramento de uma consciência infeliz, que é negativa e crítica. O caráter dialético dessa segunda leitura não se dá, porém, como superação hegeliana do momento inicial do processo, mas como coexistência dos opostos" (BOSI, 2014, p. 245).

Na argumentação de Bosi, o espelho do conto ocupa o lugar do olhar do outro. Em um primeiro momento, Jacobina via refletida no espelho "a figura de si mesmo construída pelo olhar do grupo de convivência. Era a imagem do alferes fardado que tantos elogios provocara" (BOSI, 2014, p. 239). No auge do conto, há uma perfeita analogia: a ausência do olhar do outro impede o protagonista de se ver a si mesmo como crê que é visto e, assim, o espelho parece perder a capacidade de o reproduzir com nitidez. "Restou somente o reflexo de fragmentos esparsos, sombras desgarradas nos vazios da alma interior" (BOSI, 2014, p. 240). Por fim, vestir a farda de alferes, a alma exterior, recompõe a sua imagem.

Mas, muito mais que isto, a farda existe fora e antes do sujeito. Como representação social, ela remete ao lugar público, ao status decorrente da patente. A farda é também "uma coisa, um lugar", e "o objeto do olhar do outro é também uma construção social" (BOSI, 2014, p. 241). Chegamos ao social, à realidade histórica:

> As representações não são arbitrárias nem aleatórias: reforçam o sistema simbólico do grupo, compõem as partes no todo, o indivíduo na sociedade. No estado inicial do processo de espelhamento, a identificação do indivíduo Jacobina com o grupo de convivência foi íntima, a ponto de o alferes ter eliminado o homem. A esse momento de objetivação seguiu-se o isolamento de Jacobina, o desnorte, o estado de angústia e, no seu bojo, a decomposição da autoimagem que se refletiu no desfiamento da figura vista ao espelho. Integração primeiro, desintegração depois; a reintegração só se deu quando o fetiche social investiu, de novo, a alma interior de Jacobina, fazendo-o reconhecer-se como alferes. (BOSI, 2014, p. 241)

Resta, porém, pensar que o personagem que narra o caso, já maduro, mostra que o sistema simbólico apresentado não é harmônico ou amigável. A consciência de aprender "o mecanismo que consiste na *necessidade de parecer*, pois o que vale é ser-para-o-outro", gera "um desconforto moral, uma tensão mal resolvida que o caráter soturno e ríspido do homem maduro veio potenciar" (BOSI, 2014, p. 242). Assim, a exposição da teoria, que poderia parecer petulante de início, mostra, ao fim, a opressão de um sistema simbólico de poder.

No fato de que a farda e a patente de alferes forjam, de fora para dentro, a vida mental do protagonista, percebe-se um processo opressor de reificação. Abre-se uma dimensão crítica, para o próprio Jacobina. Na análise de Bosi, este é o segundo movimento, não mais especular, mas especulativo. Assim:

> O poder da coisa e do lugar marcaria Jacobina pela vida afora com o sentimento acre da sua dependência em relação aos grandes bens públicos de uma sociedade entre tradicional e moderna: o status reconhecido e o capital acumulado. Esse madrugar de uma dimensão especulativa é a consciência infeliz do provinciano que virou capitalista e do homem que se tornou casmurro, cáustico e refratário ao diálogo com os companheiros da noite. A rememoração, feita narrativa (no fundo e na forma, um esquivo solilóquio), é o derradeiro espelho do processo na sua inteireza. (BOSI, 2014, p. 243)

Alfredo Bosi não interpreta, portanto, o conto de Machado de Assis como uma discussão metafísica ou teológica sobre a alma. Nem como a expressão – ou extravasamento – da personalidade do autor. Também não trata o texto como se dele fosse possível haurir um sentido secreto e único.

O que se vê através d'O Espelho, após a leitura de Bosi, é algo como a realidade amarga, reificadora, simbolicamente cruel se tornada consciente, do arrivismo social brasileiro. A compreensão é a de que Jacobina percebe-se uma espécie de derrotado, pois "reconheceu implicitamente que o olhar do outro o fixara para todo o sempre" (BOSI, 2014, p. 245). Ele entregou-se ao objeto – à farda – que lhe conferiu *status* dentro de seu entorno social. Enfim, ele "rendeu-se à perspectiva e à expectativa social, rigorosamente *re-signou-se*, reiterando e incorporando a si o signo com que o outro o tinha mirado" (BOSI, 2014, p. 244).

Ao mostrar este personagem resignado, derrotado, reificado pelo uso da farda, cônscio de que sua <importância> se dá pela exterioridade, pelo duplo do espelho, porque este é o sistema simbólico da sociedade brasileira, Machado de Assis revela a crua realidade e explora "uma questão candente do pensamento moderno: a identidade do sujeito forjada pelo olhar social" (BOSI, 2014, p. 244).

Atravessando "O Espelho": branco e negro

É a partir desta perspectiva, histórica e social, que se pensa abrir uma outra questão, a do tratamento da escravidão no Brasil, da questão racial em meio ao regime escravocrata do Século XIX, que finaliza este estudo. Toma-se como pressupostos que o conto de Machado de Assis é crítico e vinculado discursivamente à realidade, como visto nos itens anteriores. Por isso, pensa-se que, em um texto construído sobre as duplicidades contrastivas do <ser> e do <parecer>, da <vida pública> e da <vida privada>, da <irrealidade> e da <realidade> – temas chaves do conto e da coletânea *Papéis Avulsos*, como estabelecido de início –, bem como constituído sobre recursos duplicativos de composição – a divisão temporal entre o <agora> e o <passado> e a divisão de vozes entre a do <outro> e a do <eu> – é preciso tratar analiticamente do par <negro>/<branco>.

Como explica Eduardo de Assis Duarte, nos escritos de Machado de Assis nunca houve "palavras de apoio, mesmo que implícito ou subtendido, à escravização", bem como não se

"encontram os esteriótipos cujo foco é a desumanização de africanos e descendentes", embora "a forma dissimulada, homeopática, com que foi introduzindo a questão étnica e a crítica ao regime foi vista como absenteísmo e denegação de suas origens" (2020, p. 264).

O interesse, aqui, não está na perspectiva afrodescendente de Machado de Assis, assunto já delineado e consolidado por Duarte, mas sim na forma dissimulada de tratar da questão étnica e do regime escravocrata. A estratégia dissimuladora é captada na análise de "O Espelho" feita por Duarte, conto que, aparentemente e segundo ele, não trataria da condição afrodescendente. Assim é que se nota que "o único momento em que o conto põe em cena a escravatura é justamente para ressaltar a astúcia dos negros, em oposição ao conceito que deles tinha o visitante" (DUARTE, 2020, p. 302), que é, lembre-se, o de que os escravos são "espíritos boçais".

Haveria ainda muito a explorar, se se quiser tratar da questão racial em "O Espelho" – a oposição <boçal>/<ladino>; a astúcia dos escravos que planejam fugir e enchem o alferes de epítetos bajuladores como disfarce; o arrivismo de Jacobina; a cor de pele do narrador/protagonista nunca especificada por Machado de Assis etc. – mas, para efeitos de considerações finais deste texto, só se tomará a questão do momento da fuga dos escravos como ponto de articulação da oposição <branco>/<negro> no conto.

A cena é o momento crucial do conto. Relembre-se que ela se dá na sequência da ausência de tia Marcolina, quando a bajulação familiar termina e Jacobina fica sozinho com os poucos escravos do sítio e sente "uma grande opressão", sente-se em cárcere, pois sua alma exterior se reduziu, "agora limitada a alguns espíritos boçais" (ASSIS, 2017 [1882], p. 28).

A alma exterior se reduziu na perda do núcleo familiar e dispersou-se totalmente após a fuga dos escravos. Como narra o próprio Jacobina, quando conta o momento em que ele veste a farda de alferes e se recompõe: "essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho" (ASSIS, 2017 [1882], p. 32).

Para se extrair a significação da oposição <branco>/<negro> desta cena, vale-se aqui da concepção de <não-dito> da Análise do Discurso (doravante AD). Conforme explica Eni Orlandi, na AD, "há noções que encampam o não-dizer: a noção de interdiscurso, a de ideologia, a de formação discursiva", pois se considera "que há sempre no dizer um não-dizer necessário" (2012, p. 82).

Entende-se, na AD, que o dito "x" é informado por sua relação de sentido com o não-dito "y", decorrente das formações discursivas em jogo, dentre outras possibilidades. Assim é que, "ao longo do dizer, há toda uma margem de não-ditos que também significam" (ORLANDI, 2012, p. 82) se colocados na análise.

Ora, o sistema escravocrata instituído no Brasil, por óbvio, significa a oposição racial entre <branco>/<negro>. Traz em seu bojo, ainda, a oposição <livre>/<escravo>. Com estes não-ditos em tela, é possível pensar na cena da fuga dos escravos e da dispersão da alma como um ponto de embate destes termos, destes sentidos. Jacobina, sozinho com os escravos, sente uma grande opressão, sente-se encarcerado, preso, privado de liberdade. Os escravos, por seu turno, o engambelam, fogem, se libertam.

O <branco> e o <negro> como não-ditos, como uma margem que significa e informa aquilo que é dito, tendem a corroborar e complementar a leitura de Alfredo Bosi (2014, 2017), aqui destacada. Na sua escalada econômica e social, Jacobina parece ter como ponto de inflexão a fuga dos escravos. Parece ser este o momento – tão importante que ele narrará anos depois – em que compreende que foi derrotado, apesar da patente de alferes, pois percebe que está inserido no sistema escravocrata e que é dependente de um objeto, a farda, para ter valor na sociedade brasileira de sua época.

Na leitura deste estudo, portanto, é a fuga dos escravos – um dito que traz a oposição <negro>/<branco> e <escravo>/<liberto> como não-ditos – que dá à Jacobina a compreensão da sua rendição ao objeto, à farda, o que traz consigo a rendição a uma perspectiva e uma expectativa social, como explica Bosi (2014), o que é também uma ressignificação – Jacobina se tornou um outro signo: o alferes – forçada pelo olhar do outro, pela sociedade, e, por fim, uma reificação.

Referências

ASSIS, Machado de. Papéis Avulsos. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ASSIS, Machado de. O Espelho. *In*: BOSI, Alfredo. **Três Leituras**: Machado, Drummond, Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. 1. ed. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARBIERI, Ivo. O lapso ou uma psicoterapia do humor. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Top Books: Academia Brasileira de Letras, 2008, p. 335-347.

BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, Alfredo. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. **Revista Estudos Avançados**, v. 28, n. 80, São Paulo, 2014.

BOSI, Alfredo. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. *In*: BOSI, Alfredo. **Três Leituras**: Machado, Drummond, Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2017.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Machado de Assis afrodescendente**: antologia e crítica. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios & procedimentos. 10. ed. Campinas: Pontes Editores, 2012.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PIRES, André Monteiro Guimarães Dias; OLIVEIRA, Raquel Peralva Martins de. Machado de Assis: a realidade e o Realismo. **CES Revista**, v. 24, Juiz de Fora, 2010.

RAVOUX-RALLO, Élisabeth. **Métodos de Crítica Literária**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

O ESPAÇO BIOGRÁFICO E AS ESCRITAS DE SI EM *CHOVE SOBRE MINHA INFÂNCIA*, DE MIGUEL SANCHES NETO

Clara Sampaio Fernandes

Resumo: Este artigo problematiza o conceito de espaço biográfico e da construção das escritas de si, através da obra *Chove sobre minha infância* (2000), de Miguel Sanches Neto. A observação é baseada em trechos do texto citado, no site do próprio escritor e em uma de suas redes sociais [*Facebook*], visando verificar a criação desse personagem do espaço midiático -- uma "invenção de si" --, que é próprio da contemporaneidade e ocorre após a dessacralização do autor. As considerações aqui feitas são pautadas em teóricos como Leonor Arfuch, para desenvolver o primeiro conceito citado, e Roland Barthes, para a morte do autor.
Palavras-chave: Miguel Sanches Neto. Espaço biográfico. Dessacralização. Autor. Personagem.

Introdução

Os conceitos que aqui serão desenvolvidos versam, prioritariamente, sobre os temas-título do presente trabalho focalizados no livro *Chove sobre minha infância* (2000), de Miguel Sanches Neto. Tais aspectos são frutos da contemporaneidade, visto que é nela que há um intenso desenvolvimento das variadas tecnologias, que acabam por criar uma rede intermedial. Dessa rede, na qual público e privado vão entremear-se, frutificará um forte e crescente interesse pelo que seria a vida real daquele que escreve, fator que possibilitará as "invenções de si".

Trata-se de um romance com aspectos autobiográficos, narrado em 1ª pessoa, no qual o autor cria uma ficção apoiando-se em suas vivências. A trama é ambientada em Peabiru, no Noroeste do Paraná. Miguel, o narrador, vai compondo sua história de vida desde a infância até a fase adulta, através de sua memória. Trata-se, portanto, de um menino pobre, pertencente a uma família que tem como base de sustento o cultivo da lavoura e que não se vê concernente a tal realidade, pois sempre gostou de estar entre os livros, fato fortemente combatido por seu padrasto, Sebastião. Assim, o menino narrador atravessa boa parte do livro procurando seu caminho, encontrado apenas quando já adulto e escritor, através da Literatura, que sempre fora sua companheira mais compreensiva, ao contrário do marido de sua mãe, opositor a ela. A narrativa de Sanches Neto ainda denuncia a vida sofrida dos trabalhadores rurais, explorados pelo capitalismo, sendo também, portanto, coletiva, visto que demonstra a realidade do corpo social daquela região.

É indispensável revelar que o autor utilizou diversos dados de sua própria cronologia na redação de *Chove sobre minha infância* (2000), tais como: o nome do narrador (Miguel), os nomes dos personagens serem os mesmos de sua família, o espaço ser o mesmo onde ele cresceu, a existência da cerealista do padrasto, o processo de descoberta da Literatura e da escrita, até mesmo os nomes dos colégios pelos quais o narrador Miguel passou.

A morte do autor, o autor de papel e o leitor como foco

Conforme elucida Roland Barthes (1988), o texto fora por muito concebido como representação do *eu*, não como linguagem, sendo a escrita apenas uma expressão em vez de ato performativo. No entanto, apenas a linguagem detém a fala, não aquele que escreve.

> É a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia -- que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista --, atingir esse ponto onde só a linguagem age, "performa", e não "eu": toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura (o que vem a ser, como se verá, devolver ao leitor o seu lugar). (BARTHES, 1988, p. 66)

Contudo, o Autor sempre detivera a importância em relação à obra em si, sendo *fonte de explicação* da mesma, concebido como passado de seu livro. Já o escritor moderno, vai nascer junto com seu texto, "outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui* e *agora*" (BARTHES, 1988, p. 68). A partir do momento em que o narrado é escrito, o mesmo passa a não mais existir enquanto *entidade*, pois se torna objeto de análise de seu público, havendo, assim, a dessacralização daquele que escreve, o que Barthes (1988, p. 68) chamou de a *morte do autor*.

> Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1988, p. 68-69)

Com isso, o leitor passará a ser o foco na escritura e o escritor torna-se objeto de análise do público, inversamente ao que antes se aplicara. O Autor, quando "voltar" no seu texto, será como convidado, sua vida não é mais origem de suas histórias, o que proporcionará ao mesmo ser entendido como um *autor de papel*.

> Não é que o Autor não possa "voltar" no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição não é mais privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel. (BARTHES, 1988, p. 76)

O espaço biográfico, as *escritas de si* e o retorno do autor

No mundo contemporâneo, tem-se visto um avanço da midiatização e com ele surgem algumas expressões "concorrentes" aos gêneros biográficos já existentes. Além da presença de autobiografias, memórias, diários íntimos e cartas, por exemplo, verificam-se alguns gêneros novos e próprios desse mundo moderno, como blogs, relatos de autoajuda, histórias de vida, entre muitos outros, nos quais serão característicos os relatos de experiências pessoais e a exposição pública da intimidade. Com isso, haverá a expansão do particular sobre o público. De tal fenômeno resultará, uma certa fixação em buscar o que seria a realidade da vida do autor, ou seja, uma obsessão do *vivido*, com o mito do *personagem real* (ARFUCH, 2010, p. 60).

Por conta do mencionado, Leonor Arfuch (2010) formula o conceito de *espaço biográfico*: "O espaço biográfico assim entendido -- confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa -- supõe um interessante campo de indagação" (ARFUCH, 2010, p. 58-59). A autora o faz, não objetivando enumerar os vários tipos de relatos, mas, sim, interessando-se em observar sua interação. Dessa forma, interessante seria o trânsito, já que o biográfico se definiria exatamente como um espaço intermediário, onde público e privado são indecifráveis. Cabe ressaltar que valioso é verificar como os aspectos mencionados serão aplicados em cada obra, não cabendo, portanto, uma verificação do que seria real ou não em relação à vida do escritor, até porque, tal separação seria quase que impraticável. Com isso, o texto participaria da construção do *mito do escritor*, como elucida Viegas:

> Essas narrativas ficcionais em primeira pessoa em que o narrador e autor empírico se hibridizam pela presença de referências biográficas reiteram o trânsito entre vida e obra, atuações públicas do escritor e sua escrita. O que se verifica nesses textos não é a identidade entre personagem textual e a pessoa real, conforme expresso pelo "pacto autobiográfico" (Lejeune, 1975), mas a construção tanto do narrador como do autor. [...] o texto, ao invés de espelhar a vida do autor, participa da criação de um "mito do escritor". (VIEGAS, 2007, p. 19)

À luz do conceito acima, cabe pensar a figura autoral como uma trama construída por diversos tipos de discursos repletos de performances do escritor. Através dessa mescla, surgirá a invenção de tal figura: "Se há um 'ato autobiográfico' (Bruss, 1974) que transita entre essas declarações e suas narrativas em primeira pessoa, ele se volta para a criação de um mito pessoal, para a prática de uma 'invenção de si'" (VIEGAS, 2007, p. 20). Com a internet influenciando diretamente o espaço biográfico, há a abertura aos jogos identitários, à fantasia da criação desse *eu* por si mesmo, através das variadas redes existentes. Portanto, "a imagem do autor se constrói nesse jogo entre os textos e sua vida pública" (VIEGAS, 2007, p. 19). Essa obsessão pela presença da figura do ser autoral, própria da contemporaneidade, nos afastará do *autor de papel* elaborado por Barthes (1988).

É através do gosto declarado pelas escritas de si que o autor retornará. Não como antes, quando origem e explicação de sua obra, mas agora como *personagem do espaço midiático* (VIEGAS, 2007, p. 15), deixando, assim, de ter importância primordial no texto, para ser, uma espécie de personagem, sendo construído a todo instante pelo leitor, ainda que esse nunca tenha se deparado com suas letras. Figueiredo (2013) e Arfuch (2010) esclarecem:

> Em *O prazer do texto*, Barthes afirma que apesar da declarada "morte do autor" (2004,35), o leitor deseja o autor, que não é sua representação nem sua projeção. [...] e acaba por concluir que finalmente o sujeito volta não como ilusão, mas como ficção, o que o aproxima mais da concepção do sujeito da auto ficção contemporânea. (FIGUEIREDO, 2013, p. 22-23)

> Efetivamente, cada vez interessa mais a (típica) biografia de notáveis e famosos ou sua "vivência" captada no instante; há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os "bastidores" de sua criação, multiplicam-se as entrevistas "qualitativas" que vão atrás da palavra do ator social (ARFUCH, 2010, p. 60-61).

Autor e narrador no espaço biográfico

Sobre autor e narrador, Arfuch (2010) − alicerçada em Bakhtin − informa que um será diferente do outro no espaço biográfico, embora muitas formas sejam deliberadamente autobiográficas ou mesmo autorreferentes. Assim, a autora afirma que a "não coincidência essencial entre autor e narrador, resistente inclusive ao efeito de "mesmidade" que o nome próprio pode produzir" (ARFUCH, 2010, p. 62). Tal fala aplica-se e revela-se de suma importância para esta pesquisa, visto que, conforme antes citado, o autor e o narrador de *Chove sobre minha infância* (2000) possuem o mesmo nome: Miguel.

Os gêneros discursivos e o outro como parte do enunciado

Os gêneros discursivos são entendidos como enunciados individuais, sendo *agrupados* em tipos de acordo com conteúdo, estilo e composição.

> Esses enunciados refletem as condições específicas e o objeto de cada uma das esferas não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, mas antes de mais nada pela composição ou estruturação. Os três momentos mencionados -- o conteúdo temático, o estilo e a composição -- estão vinculados indissoluvelmente na totalidade do enunciado [...] Cada

> enunciado separado é, evidentemente, individual, mas cada esfera do uso da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados aos quais denominamos gêneros discursivos. (ARFUCH, 2010, p. 65)

Arfuch (2010) disserta sobre gêneros primários como sendo os da comunicação oral e os secundários ou complexos como sendo os escritos. Alicerçada em Bakhtin, expõe que "em primeiro lugar, a heterogeneidade constitutiva dos gêneros, sua estabilidade apenas relativa, o fato de não existirem formas 'puras', mas constantes misturas e hibridizações" (ARFUCH, 2010, p. 66). Logo, tal explicação facilita a compreensão acerca de textos que sejam romances, mas que dentro dos quais haja outros gêneros, como cartas, poemas, crônicas ou outros, como ocorre na obra de Sanches Neto a ser aqui trabalhada.

Continuando com a atenção para os gêneros discursivos, mas agora focando na interatividade entre os participantes, a autora faz considerar o outro como fazendo parte do enunciado, ou seja, a voz alheia expressando sentidos, tradições verdades etc. assumidas pelo sujeito de forma natural. Dela e dos gêneros discursivos o sujeito deve se apropriar, assim como das tonalidades de sua afetividade. Tal conceito exposto por Arfuch (2010) seria denominado por Bakhtin de dialogismo: "Expressa-se assim uma ideia dialógica da comunicação que não reconhece primazia ao enunciador, na medida em que este já está determinado por um outro, mas antes uma simultaneidade na atividade de intelecção e compreensão entre os participantes" (ARFUCH, 2010, p. 67).

Portanto, enunciador e destinatário são portadores de vozes outras. Então, o reconhecimento do registro de uma afetividade como constituinte de uma posição de sujeito é importante para verificar a autocriação que as narrativas biográficas possibilitam.

Chove sobre minha infância **(2000) e seus variados aspectos: memória e ficção; a personalidade do narrador; gêneros discursivos e narrador/ autor**

Após os conceitos teóricos anteriormente abordados, neste item será feita a análise de três meios: trechos do livro mencionado, entrevistas presentes no site do escritor − já que a construção do *eu* se dá pelo espaço midiático − e conteúdos de algumas postagens de uma de suas redes sociais [*Facebook*], todos em consonância para que se possa verificar como se desenvolvem alguns pontos citados, como: a questão dos gêneros discursivos e sua mistura; a elaboração de uma obra ficcional a partir de dados aparentemente autobiográficos, tendo, portanto, a contribuição do que é encarado como memória; a construção de uma possível personalidade do narrador Miguel através do outro [padrasto Sebastião]; narrador e autor serem diferentes, apesar de possuírem o mesmo nome e a composição do personagem midiático (invenção de si) através de circunstâncias e temáticas existentes em comum entre obra e os dados do autor lançados por ele mesmo na internet. É importante citar que, em inúmeros momentos e vertentes, alguns assuntos trabalhados neste artigo entremeiam-se, de modo que, ao falar de memória e ficção, pode-se perpassar ou mesmo desembocar nas escritas de si.

Diante do exposto, faz-se necessário iniciarmos a reflexão trazendo que *Chove sobre minha infância (2000)* é uma obra tida como um romance, aspecto discriminado tanto na capa do livro como pelo próprio Miguel Sanches Neto ao se referir à obra. Na entrevista "Escrita sem endereço", uma das inúmeras expostas em seu site, o autor menciona que, apesar de ser elaborada a partir vivências do autor, o que traz ares autobiográficos, a obra trata-se de um romance, portanto ficção, e que parte de suas memórias, como no caso de acontecimentos e nomes reais, acabam confundindo verdade e ficção.

> − Seu livro *Chove sobre minha infância* representa, ao meu ver, o que de melhor a literatura brasileira produziu nesses últimos anos. Esse livro remete à memória. É isso mesmo? O que há de memória, o que há de criação literária nesse livro?
> − Fala de uma família rural que encontra na força bruta, no trabalho braçal, a possibilidade de sobrevivência. Neste meio, surge uma vocação artística. Um menino que deve lutar contra uma destinação e criar um destino novo. O menino primeiro nega este universo para descobrir, já adulto, que a sua recusa deste mundo era uma forma de dar visibilidade a ele. Por isso, na hora de escrever o livro, usei os nomes reais das pessoas. Queria que cada um aparecesse em letra impressa no livro. Poderia ter criado nomes falsos, mas o livro perderia sua força, sua sinceridade. A memória é o material precioso deste romance, que conta uma história que confunde verdade e ficção, sempre para o bem da literatura. Tudo é memória no livro, mas usada com um desejo narrativo. Pode ser lido como memória ou como romance. (SANCHES NETO, 2009).

Esclarece também que seria indevido encarar o eu pessoal de forma real, pois este seria fruto de uma imagem construída, permitindo perceber desde já o gosto declarado de Sanches Neto pelas escritas de si, já que começa a criar no leitor uma confusão quase indissolúvel sobre qual seria a realidade do escritor. Cabe lembrar que tal constatação não se mostra necessária, visto que o interessante é mesmo a observação de como as vivências contribuem na construção da obra.

> O eu pessoal nunca deve ser encarado como algo real, mas como uma imagem construída. De certa forma, minha literatura foge disso, pois tento chegar ao extremo da autobriografia. Meus parentes e amigos de infância entram no livro com os seus nomes reais. [...] este excesso de autobiografia também é um recurso pós-moderno, pois cria uma confusão entre ficção e confissão. (SANCHES NETO, 2009)

Na trama, a ordem de narração em diversos momentos se dá de forma não cronológica, como observado nos capítulos "Em nome do filho" (SANCHES NETO, 2000, p. 24), no qual é narrado o enterro da avó de Miguel, e do capítulo posterior "O nome da mãe" (SANCHES NETO, 2000, p. 28), no qual a avó volta a aparecer praticando ações, não em formato de flashback ou algo semelhante. O formato mencionado, possivelmente utilizado por Sanches Neto de forma intencional, remete à ideia de que a memória não é algo seguro, que os acontecimentos podem ser lembrados conforme ficarem marcados naquele que os viveu ou mesmo serem parcialmente esquecidos ou adulterados pelo tempo. Pela passagem do livro descrita e pela postagem a seguir feita no *Facebook* do autor, é possível conceber a memória é algo que pode ser causador de "enganos": "Levando meu filho para a escola de carro, vem-me uma frase perfeita para o livro que estou escrevendo. Não tenho onde anotar, mas a repito várias vezes, achando que vou me lembrar depois. Agora, só me resta a memória daquele momento, mais nada" (SANCHES NETO, 2017). Na ficção, esses *enganos* seriam, na verdade, uma estratégia para o bem da literatura, como é possível perceber na entrevista "Linguagem transitável" (2007) disposta em seu site:

> Tem coisas que você não conta, ou conta pelo meio. Coisas de que você não se lembra. É o grande mistério do ser humano. O mistério da memória. Por que guardamos certas coisas e outras não? Freudianamente, diríamos que bloqueamos tudo o que vai nos incomodar. Mas não. Tem coisas que me incomodam violentamente e são guardadas; e tem coisas importantíssimas na minha vida das quais não me lembro mais. [...] Você faz a escolha. Publiquei *Chove sobre minha infância* em 2000. [...] Enquanto lia o romance, minha mãe dizia: "O Miguel esqueceu como isso aconteceu, não foi bem assim. Isso aqui ele não contou. Faltou contar aquilo". É claro: o processo de escrita de um romance pressupõe cortes e acréscimos, senão não seria um romance. (SANCHES NETO, 2007).

No capítulo "Filho do pai", podemos destacar o seguinte trecho para versar a questão da recordação e da criação: "Mas vamos logo à pré-história, pelo menos a alguns trechos dela, porque esta não é uma obra de memórias, apenas de retalhos, alguns falsificados pela recordação e pela fantasia" (SANCHES NETO, 2000, p. 14). A fala de Leonor Arfuch vem a corroborar, de forma teórica, o exposto por Sanches Neto sobre memória e ficção para o bem da literatura:

> Não se tratará então de adequação, da "reprodução" de um passado, da captação "fiel" de acontecimentos ou vivências, nem das transformações na "vida" sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura. (ARFUCH, 2010, p. 55)

Nessa esteira de memória e ficção e suas escolhas, na entrevista "Linguagem transitável" (2007), Sanches Neto retrata o mal-estar de seu padrasto após a leitura de parte do livro bem como o alívio após a leitura integral. Em seguida ao desconforto do parente, o escritor afirma, de maneira peremptória, que escrevera a sua verdade, o que abre espaço para pensar numa relação possivelmente perturbada entre os dois, permitindo agora um olhar mais atento para a construção da personalidade do narrador:

> Meu padrasto – que é o vilão de *Chove sobre minha infância* − leu a metade do livro num final de semana. Eu sempre ligo aos domingos. Liguei. Ele pegou o telefone e me disse: "Você me destruiu neste livro. Tenho vergonha de sair na rua". Porque o livro tem um olhar perverso e traz fotos da família dele. Ele falou: "Você me destruiu. Não tenho como enfrentar as pessoas depois de tudo que você disse". Pensei: paciência. "Escrevi o que eu pensava era a minha verdade", eu disse. E ele: "A sua está escrita. A minha não.". (SANCHES NETO, 2007)

No livro, a irmã de Miguel, quando narradora, apresenta, no penúltimo capítulo, Herdeiro de ruínas (SANCHES NETO, 2000, p. 184), a possível construção da personalidade do narrador Miguel também a partir do que é revelado sobre o padrasto: "No fundo, seu livro também valoriza o padrasto. Apesar do ódio aparente, dá para enxergar na sua vitória a dele. Indiretamente. [...] Ao descrevê-lo, ao relatar sua participação nesta não família, você está, por meio da escrita, dando visibilidade a ela" (SANCHES NETO, 2000, p. 187). Além das características do padrasto, a visão que Miguel elaborara de seu pai por parte de sua mãe também contribuiria para compor a personalidade e a visão do pai por parte do menino: "A verdade é que você não se lembra do pai, ele nos chegou apenas pela única foto e por aquilo que a mãe contava. A mãe sempre foi uma contadora de histórias e soube pôr a ficção na frente do real" (SANCHES NETO, 2000, p. 187). Desse modo, tais visões seriam possíveis razões para entender o narrador tão próximo das letras, já que seu pai tinha vontade de aprendê-las e o marido da mãe as detestava, reforçando, assim, o amor paterno e a raiva por aquele que o criou. Sobre esses registros de afetividade que ficam entre as linhas da personalidade de Miguel e influenciam no seu caminho de vida, Arfuch (2010) explana: "A descrição da vida de um outro que é ao mesmo tempo a razão da própria vida ganha aqui uma dimensão particular" (p. 44).

Por último, Arfuch (2010) esclarece a importância dos registros da afetividade para a *autocriação*, já que eles contribuem para a formação da postura do sujeito: "Nesse funcionamento discursivo, o reconhecimento dos registros da afetividade como constituinte de uma posição de sujeito é igualmente importante para nosso tema pela peculiar 'autocriação' que as narrativas biográficas supõem" (ARFUCH, 2010, p. 68).

Nessa obra, para demonstrar sua verdade – composta por registros de afetividade − Miguel Sanches Neto utiliza variados gêneros textuais dentre eles: poema, música, carta pessoal, carta aberta,

memórias, contos e crônicas. Alguns desses podem valer-se um pouco mais das vivências que outros. Todos eles para compor um romance.

Sobre o *outro* fazer parte do enunciado, Arfuch (2010) esclarece que essa linguagem *outra* será assumida pelo sujeito e que ele imprimirá as *tonalidades de afetividade*. A afirmação dela é relativa aos gêneros primários, que acabam adentrando outros gêneros também.

> Essa consideração do outro fazendo parte do meu enunciado, [...] encontra seu correlato na ideia de uma linguagem *outra*, [...] uma *palavra alheia* que expressa sentidos, tradições, verdades, crenças, visões de mundo, e que o sujeito assume de forma natural, mas da qual deverá *se apropriar* pelo uso combinatório peculiar que dela faça, pelos gêneros discursivos que escolher e, sobretudo, pelas *tonalidades de sua afetividade*. (ARFUCH, 2010, p. 66)

Na esteira das *tonalidades de afetividade* mencionadas pela estudiosa, observamos a fala de Sanches Neto, em postagem em sua rede social do *Facebook*: "Toda madrugada, o ficcionista olha para a própria realidade antes de mergulhar na própria imaginação" (SANCHES NETO, 2017) e durante a entrevista "Solidão que anseia ser linguagem" (2000). Em ambas ele trata das experiências a serviço da criação, que será preenchida ainda pela *linguagem outra* dita por Arfuch (2010). Para tal contribuirá a comunhão de gêneros no romance.

> Nunca tive bem definida a fronteira entre estes gêneros, e isto se reflete claramente em *Chove sobre minha infância,* que vai da crônica, em alguns momentos, ao poético e ao conto, para, em conjunto, formar um romance em blocos. É um livro escrito sem o desejo de pertencer a uma categoria específica, com suas leis de construção rígidas. (SANCHES NETO, 2000)

> Embora nascida de vivências reais, esta narrativa foi construída como ficção. Ao narrar em primeira pessoa a sua vida, o autor se coloca numa posição secundária: é sua história que se conta por ele, cabendo-lhe um papel de coadjuvante. Há todo um investimento estrutural e estilístico no romance, o que é algo menor em um livro de memórias. Se a característica fundamental para o gênero memória é o primado da verdade, para o ficcionista, mesmo quando se vale de experiências vividas, não há uma busca da verdade factual, mas da psicológica, e ele segue não o fio linear da vida, fundando estruturas sobre o vivido. Portanto, meu romance é uma construção a partir dos fatos vividos por mim. [...] Deliberadamente, exerci sobre minha história uma força de linguagem e de estrutura, por isso ela pertence ao mundo da ficção e não ao da realidade relembrada. (SANCHES NETO, 2000)

Esses gêneros narrativos são permeados pela figura do narrador, que, conforme antes explicitado, tem o mesmo nome do escritor: Miguel. Apesar de tal igualdade, à luz de Bakhtin, em Leonor Arfuch (2010, p. 62), acredita-se que ambos sejam diferentes, independente dessa *mesmidade*, que faria, segundo o próprio Sanches Neto, na entrevista "Solidão que anseia ser linguagem" (2000), o caráter de enriquecimento do personagem: "Já o uso de muito nomes reais é também um recurso narrativo que busca desvelar o personagem em sua totalidade. Se o narrador não tivesse o meu nome, ele seria mais pobre do ponto de vista do relato" (SANCHES NETO, 2000). Outros personagens da trama também recebem mesmo nome que parentes do escritor, que menciona, na mesma entrevista anteriormente citada: "O padrasto que aparece no romance não é a cópia fiel do meu padrasto, mas uma invenção do narrador que se sentia oprimido por ele" (SANCHES NETO, 2000).

Ao longo de alguns capítulos da obra, há muitas vezes uma outra voz narrando em diálogo com demais personagens que aparecem na trama. Essa pessoa não ganha a palavra, é o narrador do momento que se encarrega de informar sua resposta, como trecho do capítulo "Histórias de um nome" (SANCHES NETO, 2000, p. 20) em que a avó de Miguel conversa com o atendente da farmácia:

"Olha lá, é aquele atrás do balcão. Orlando! Sim, tudo bem. Fizemos boa viagem. Você não se lembra deste menino. Não, é o filho do Toninho. Sim, o Miguelzinho" (SANCHES NETO, 2000, p. 21).

Além dos variados aspectos da obra analisados até aqui, durante esta pesquisa verificou-se que alguns assuntos diversos como política, o gosto pela literatura, a ânsia pela escrita, a solidão e a alegria das pessoas como um todo apareciam como instrumentos de expressão do que sentia ou passava o menino narrador no romance de Sanches Neto. Sobre tais assuntos também foram encontrados alguns comentários do próprio escritor em uma de suas redes sociais [*Facebook*]. Além das temáticas mais triviais, a obra em que é contada a história do Miguel narrador e as postagens realizadas pelo Miguel escritor também se assemelham quanto às vivências de Sanches Neto. Assim, a explanação torna-se importante para verificar a deflagração do nascimento desse personagem, fruto do espaço midiático.

Em *Chove sobre minha infância* (2000), há variados trechos sobre política. No capítulo "Balé das vaidades" (SANCHES NETO, 2000, p. 137), escolhido como ilustração, Miguel, já adolescente, faz uma reflexão acerca da política, após a vitória da chapa para direção da União Mourãoense de Estudantes Secundários (UMES), da qual fazia parte: "A política se torna nosso grande assunto, temos que buscar representação, unir forças. [...] Fazer política é empurrar a ação pro futuro, é fugir da ação. É também não aceitar o outro e tentar impor-se a qualquer custo. Todo mundo que ser estrela, o centro das atenções, e isso cansa" (SANCHES NETO, 2000, p. 139). Em sua rede social [*Facebook]*, o escritor aparenta ter postura política ativa, assim como o personagem- narrador em algumas de suas publicações: "'Neutro é aquele que se decidiu pelo mais forte', (frase atribuída a Max Weber, que nascia neste dia[46] há 153 anos), via Suplemento Pernambuco" (SANCHES NETO, 2017); "Nas estradas pedagiadas da lei no Brasil só trafegam os mais pobres. Políticos e ricos só usam os desvios" (SANCHES NETO, 2017) e "Não temos tempo para temer"[47] (SANCHES NETO, 2017).

Já particularidades como a questão da cidade, sobre o colégio agrícola de Campo Mourão, sobre a cerealista do padrasto, sobre máquinas de escrever e gosto pela escrita e sobre a solidão, notou-se que há muitas semelhanças entre as vivências do autor e o que se faz presente na narrativa.

No último capítulo, "Epílogo" (SANCHES NETO, 2000, p. 189), há uma reflexão sobre o tema cidade e sua existência. Por esse tópico também perpassará a ideia de tempo, sendo presente ou passado. No trecho do citado capítulo, o narrador discute a presença dessa localidade dentro de si: "Quando é que morreu esta cidade que insiste em viver em mim? [...] Se tivesse ficado aqui, eu hoje não a teria comigo. Ela se apagaria, seria sorrateiramente substituída pelas ruínas de agora" (SANCHES NETO, 2000, p. 190). Em publicação do autor em sua rede social [*Facebook]*, é vinculada a necessidade da recordação das pessoas com a existência da cidade: "Nenhuma cidade existe por si só. Precisa que nos recordemos dela" (SANCHES NETO, 2017). Assim, a abordagem desse assunto mostra-se similar em ambos os meios, o que contribui para a construção de um autor-personagem.

Em "Batismo" (SANCHES NETO, 2000, p. 104) registra a ida do narrador Miguel para o internato do Colégio Agrícola de Campo Mourão: "Passo os dias lendo uma coisa ou outra, até a mãe me comunicar, alegre, que vão me mandar pra um internato. [...] – Não, filho. A gente vai te mandar pro Colégio Agrícola de Campo Mourão" (SANCHES NETO, 2000, p. 105). Já em sua rede social [*Facebook*], o autor assinala a ida para a instituição de mesmo nome: "a estante de minha mãe documenta a partida do filho para o colégio interno e de lá para latitudes mais improváveis[48]"

[46] O dia citado por Miguel Sanches Neto é 21 de abril.

[47] Para contextualização, informa-se que o governo vigente na época da publicação era o de Michel Temer. Logo, é prevista a intenção de trocadilho pelo autor.

[48] Nesta postagem, além do texto descrito, vê-se a fotografia de um objeto de madeira composto pela foto do autor e de sua da turma com uniforme escolar.

(SANCHES NETO, 2017). Tanto o trecho quanto o registro na rede são sob o ponto de vista da mãe de Sanches Neto e da mãe do menino personagem.

No capítulo *O capital* (SANCHES NETO, 2000, p. 124) percebe-se que a cerealista da família do crítico literário marca presença também na família daquele que narra: "No dia seguinte, estou na cerealista. Primeira tarefa: varrer todo o pátio. Faço a faxina, organizo sacarias e logo começam a chegar os caminhões..." (SANCHES NETO, 2000, p. 126). O mesmo pode ser verificado em sua rede midiática: "Quando eu era criança esta[49] Toyota Bandeirante parava em nossa cerealista, que não existe mais. A picape continua com o mesmo dono" (SANCHES NETO, 2017) A picape ainda tansparece a reflexão acerca da passagem de tempo e finitude de algumas circunstâncias, pois a cerealista hoje se encontra extinta, mas o veículo perpetua sua existência, além de ainda ser do mesmo dono.

Sobre o hábito da escrita e o interesse pelas máquinas de escrever, no trecho destacado de A primeira vez de um menino (SANCHES NETO, 2000, p. 94), passagem primorosa da construção de Sanches Neto, verifica-se que Zé Carlos, quando fez curso de datilografia com o irmão Miguel, ganhou uma máquina por ter se destacado. No campo *Cronologia* disposto em seu site, observa-se um recorte da cronologia do escritor, na qual é descrito episódio semelhante ao da narrativa.

> Também por datilografar rápido o Zé Carlos ganha uma máquina do pai. Uma Olivetti Lettera 65, cinza, bonita, e cheirosa. (...) Meu irmão aprendeu a datilografar rapidamente e mais rapidamente ainda se desinteressou da máquina, que fica sobre o guarda-roupa de nosso quarto. Como continuo rabiscando poemas de amor, a máquina é usada apenas por mim. (SANCHES NETO, 2000, p. 96-97)

> Tira o diploma mais importante de sua vida, o do Curso de Datilografia Bandeirante, que funcionava no colégio anexo à igreja matriz. Passa com nota 6, iniciando assim, humildemente, sua carreira de escritor. Ganha uma máquina de escrever portátil: Olivetti Lettera 35 (SANCHES NETO, 2017).

Após a análise de ambos, identificou-se que há diferença entre quem ganha o instrumento de escrita e seu tipo. Assim, houve o aproveitamento de parte da vivência em favor da elaboração da ficção, estando a suposta realidade como suporte para a literatura.

Já em *De cor* (SANCHES NETO, 2000, p. 89), Miguel relata seu silêncio, a alegria dos outros que para ele parece não fazer sentido e sobre se sentir diferente dos demais.

> Geralmente permaneço em silêncio, converso com um ou outro amigo e vejo a alegria dos outros, Vejo que não tenho nada a ver com aquilo tudo, que não quero ser igual a eles. Me sinto diferente mas não sei por qual motivo. Não é pela roupa pobre, não é pelo Conga nem por minha timidez. Sei apenas que não quero ser como os outros e que essa alegria, pra mim, não faz sentido. (SANCHES NETO, 2000, p. 90)

Enquanto isso, na rede social [*Facebook*], Sanches Neto declara certo apreço ao silêncio e certa solidão, também sentidas pelo personagem Miguel ao longo da trama: "Estou me sorteando um feriadão em silêncio comigo mesmo. Já tenho o ganhador" (SANCHES NETO, 2017) e "Tanto faz escolher solidão ou a literatura, o destino é o mesmo" (SANCHES NETO, 2017). Sobre alegria, pode-se notar que o autor não coaduna a sua com a da sociedade: "Fuja de tudo que a sociedade vende como sinônimo de felicidade" (SANCHES NETO, 2017).

[49] Vê-se na publicação, além do escrito, a fotografia de uma picape em tom de verde piscina estacionada em uma rua.

Considerações finais

Miguel Sanches Neto é um escritor de variados formatos, de variadas performances, portanto. Sua produção contempla romances, crônicas, diários, poesias, ensaios, aforismos e infanto-juvenil. Além disso, verifica-se também a existência de modelos bem próprios da contemporaneidade, por conta da midiatização, como entrevistas e *tweets*, estando todos esses presentes em um mesmo local, também fruto do avanço da tecnologia: seu site. Nele, também são encontradas algumas entrevistas filmadas, tendo sido algumas delas televisionadas e outra existente no site *Youtube*. O autor conta também ainda om uma outra rede social, o *Facebook*. Dito isso, é fácil perceber Sanches Neto um típico escritor da contemporaneidade, pois além produzir intensa variedade de gêneros discursivos, procurar colocar em todas (ou quase todas) as suas confecções algum aspecto que fosse advindo de suas vivências, o mesmo faz de forma a beneficiar a literatura, já que situações ou personagens de sua vida ficam totalmente a serviço da escrita e, portanto, do leitor. Assim, com base em tudo que fora exposto, percebe-se a *morte do autor* e seu posterior retorno.

Em *Chove sobre minha infância* (2000), há a presença do que acima fora dito. Sanches Neto reúne uma gama de gêneros discursivos para elaboração de um romance e utiliza acontecimentos de sua vida em função da ficção. Além disso, nota-se que, como escritor fruto da contemporaneidade, possui um gosto declarado das *escritas de si*, já que quando são encontrados aspectos muito semelhantes entre ficção – seu romance – e em entrevistas e postagens em redes sociais, por exemplo, começa a construção desse personagem do espaço midiático em que o autor se transforma em uma imagem feita pelo seu leitor. Assim, torna-se quase impossível precisar a realidade, ainda que tal fator não seja nem de longe o objetivo, mas, sim, sua aplicação. Mais importante não é saber o que construiu a vida real de Miguel Sanches Neto, mas, sim, como ele aplicou suas impressões e emoções na construção de seu narrador e de sua obra. Portanto, o romance, o site do autor e postagens por ele feitas em redes sociais e aqui analisados mostram-se satisfatórios para corroborar a "morte do autor", que deixa de ser a origem da obra para apenas retornar a ela e colocar o leitor como fator primordial de sua ficção. Validou-se também o narrador Miguel como um alguém bem diferente do Miguel escritor e que, logo, eles não se encontram. Averiguou-se também que, através de tal junção, passou-se a ter um Miguel Sanches Neto como personagem fruto do espaço midiático, sendo o que ele demonstra em entrevistas, por exemplo, indissociável do que possa ser colocado em sua ficção.

Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor; Da obra ao texto. *In*: BARTHES, Roland . **O rumor da língua**. Campinas: Brasiliense; Ed. da Unicamp. 1988. p. 65-78.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

SANCHES NETO, Miguel. **Chove sobre minha infância**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANCHES NETO, Miguel. **Escrita sem endereço**, 2009. Disponível em: http://miguelsanches.com.br/autor/entrevistas_detalhes/31/escrita_sem_endereço/. Acesso em: 27 de abr. de 2017.

SANCHES NETO, Miguel. **Linguagem transitável**, 2007. Disponível em: http://miguelsanches.com.br/autor/entrevistas_detalhes/32/linguagem_transitavel/. Acesso em: 27 de abr. de 2017.

SANCHES NETO, Miguel. **Perfil de Facebook**. [S. *l*.], 2017. Disponível em: https://www.facebook.com/miguelsanchesneto/. Acesso em: 27 abr. 2017.

SANCHES NETO, Miguel. **Solidão que anseia ser linguagem**, 2007. Disponível em: http://miguelsanches.com.br/autor/entrevistas_detalhes/12/solidao_que_anseia_ser_linguagem/. Acesso em: 27 de abr. de 2017.

VIEGAS, Ana Cláudia. O "retorno do autor" – relatos de e sobre escritores contemporâneos. *In*: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). **Paisagens ficcionais**: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 13-26.

O MITOESTILO DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Daniel Bandeira dos Santos

Resumo: A partir das contribuições de Roland Barthes acerca das noções de coleções e do conceito de mitoestilo de Helder Godinho resgatado por Vera Tietzmann em sua dissertação de mestrado, o presente trabalho tem como objetivo apresentar um olhar sobre o mundo poético da autora Lygia Fagundes Telles. Com base nesses três textos, proponho-me a reconstruir e a analisar alguns aspectos da poética da autora por meio de seus contos. A análise teve como ponto de partida o livro de contos *Antes do baile verde* (1970), em especial o conto "Os Objetos". Através da leitura atenta desses textos foi possível fazer um recorte teórico de parte da escrita de Lygia Fagundes Telles, buscando analisar a sua estética literária.
Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles. Roland Barthes. Mitoestilo. Literatura contemporânea. Vera Tietzmann.

As coleções de Lygia Fagundes Telles

Roland Barthes, em seu texto *O rumor da língua,* ao pensar o discurso da história, apresenta a ideia das coleções:

> O enunciado histórico, assim como o enunciado frásico, comporta "existentes" e "ocorrentes", seres, entidades e seus predicados. Ora, num primeiro exame deixa prever que uns e outros (separadamente) podem constituir listas relativamente fechadas, por conseguinte passíveis de dominar, em suma, *coleções,* cujas unidades acabam por repetir-se mediante combinações evidentemente variáveis; assim, em Heródoto, os existentes reduzem-se a dinastias, príncipes, generais, soldados, povos e lugares; e os ocorrentes, a ações tais como devastar, submeter, aliar-se, fazer uma expedição, reinar, lançar mão de um estratagema, consultar o oráculo, etc. Sendo essas coleções (relativamente) fechadas, devem oferecer-se a certas regras de substituição e de transformação, e deve ser possível estruturá-las – tarefa de maior ou menor dificuldade, evidentemente, conforme os historiadores; as unidades herodotianas, por exemplo, dependem, em linhas gerais, de um único léxico, o da guerra. (BARTHES, 2004, p. 117)

A partir desse trecho podemos perceber que Barthes diz que Heródoto se utiliza de um léxico específico para construir o seu discurso histórico, situações que se repetem, elementos que estão sempre em evidência dentro dos seus textos, atestam que Heródoto constrói um *corpus* linguístico que é suficiente em termos de variação e transformação para dar conta do seu discurso bélico. Sendo assim, o seu discurso, em linhas gerais, tem a marca de um léxico de guerra. Através desse conceito barthesiano podemos pensar em coleções de Lygia Fagundes Telles, em que os existentes podem ser mulheres, pessoas mais velhas, casais em crise, pessoas solitárias, estudantes, animais, crianças, músicos etc.; e os ocorrentes: morrer, envelhecer, adoecer, ficar só, lidar com as rupturas, apaixonar-se, perder alguém, amar e não ser correspondido e também transformar-se.

As existentes e as ocorrentes seriam as palavras que giram ao redor dos temas tratados por Lygia Fagundes Telles. Juntas, elas formariam as coleções que, por sua vez, iriam compor o léxico da autora. Esse léxico pode ser encontrado em diferentes momentos na sua obra literária, sobretudo em seus contos.

Em "Apenas um saxofone" temos Luisiana, uma mulher mais velha que hoje lamenta ter deixado o seu amor de juventude ir embora; em "A chave" o tema se repete mais uma vez – porém, agora vemos um homem mais velho que largara sua esposa para casar-se com uma mulher mais nova e que também lamenta ter tomado essa decisão. Em "As formigas" temos o esqueleto de um anão sendo reconstruído todas as noites por um exército de formigas, a figura do anão também aparece nos sonhos de uma das personagens, estudante de medicina, a dona da pensão é identificada por uma bruxa como

as tias Marita e Clotilde do conto "Herbarium", que são velhas bruxas que mexem com ervas e possuem o dom de adivinhação através da leitura de mãos.

No conto "Suicídio na granja" os animais são os personagens principais, animais que são descritos com comportamentos humanos, assim como acontece no conto "Em que se chama solidão", no qual o cachorro também é descrito algumas vezes como tendo comportamentos humanizados. Tanto em "Estrutura da bolha de sabão" como no conto "Os objetos" a imagem do canudo de mamoeiro – usado para soprar bolhas – aparece remetendo à infância dos personagens principais. O verde está presente também em "Estrutura da bolha de sabão": quando o físico está envolto em um chambre verde e prestes a morrer, a mulher que vinha buscar o botânico em "Herbarium" também se apresenta na visão de tia Clotilde num vestido verde musgo, e uma das possibilidades do conto é a de que quando a personagem principal e narradora da história depois de amassá-la dentro do bolso decidindo-se, dá ao botânico a folha em formato de foice – identificada como a morte – ela dá a ele a morte, e a mulher de cabelos de cobre e vestido verde é a própria morte que veio buscá-lo.

Em "Senhor diretor" a personagem principal é uma mulher velha, frígida e solitária que passa por uma transformação sobre a percepção que tem sobre si mesma, seus valores, sua vida e seus traumas, a partir do momento em que tenta escrever uma carta para denunciar a imoralidade das pessoas na mídia e na sociedade. O verde também aparece como indicador de morte quando mostra uma criança se prostituindo, com purpurina verde nos olhos e seguida por um homem velho que a cobiça. Essa mudança de comportamento também pode ser identificada em "Estrutura da bolha de sabão" quando notamos o quanto a mulher do físico muda a partir do momento em que o seu marido vai ficando cada vez mais doente: antes, um ciúme que é descrito como "licor-verde"; depois, um comportamento simpático para com a personagem principal que vai visitar o seu amigo e antigo amor que está no leito de morte.

Vera Maria Tietzmann da Silva, em sua dissertação *A metamorfose em Lygia: processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (1984), parte do princípio que os escritores tendem a comportar uma invariante semântica em toda a sua obra, e então se propõe a demonstrar que a maioria dos contos de Lygia Fagundes Telles reprisa o tema da transformação. Tietzmann volta-se para Lygia de modo a encará-la sob uma perspectiva mítica, evidenciando o apelo que a literatura tem para os temas míticos. Ela diz que a linguagem mítica é capaz de elaborar imagens e tramas ao utilizar-se do código simbólico – logo, a realidade mítica aparece descomprometida com a realidade convencional: "Barthes afirma que o mito nada esconde, pois sua função não é fazer desaparecer, mas deformar" (TIETZMANN, 1984, p. 8). O mito estaria então atrelado à ideia de ilustrar de forma simbólica aspectos da vida e da humanidade. Através da simbologia linguística a deformidade surge, trazendo aos olhos uma realidade mítica que não é verdadeira, mas sim verossímil. Ao utilizar-se da linguagem, o escritor cria realidades imagéticas capazes de fazer conexões com a realidade factual e esse código é constituído através das suas coleções: suas palavras próprias e seus significados internos que caracterizam aquela narrativa, dando forma às suas ideias e temas.

Lygia Fagundes Telles e a metamorfose

> Lygia Fagundes Telles, em cujos contos pretendemos estudar o tema da metamorfose, pertence à classe dos escritores "do mundo". Sua prosa não se circunscreve aos estreitos limites do aqui e do agora, mas transcende-os. Mesmo quando seus textos ostentam títulos indicativos de lugar, como "Lua Crescente em Amsterdã" e "Meia-noite em ponto em Xangai", a definição de espaço geográfico atua como simples acessório, facilmente descartável, como, num teatro, o pano de fundo pintado. (TIETZMANN, 1984, p. 10)

Vera Tietzmann acentua aqui a perspectiva transcendente dos textos de Lygia Fagundes Telles. Títulos que parecem tão pontuais e definitivos são apenas um pano de fundo para o desenrolar de uma narrativa que transcende o espaço e o tempo, uma narrativa que toca de forma visceral em diversas experiências humanas. Lygia consegue, através de um jogo sofisticado com a linguagem, colocar em cena objetos, personagens, cores, situações e sensações que ao mesmo tempo que falam do aqui e o agora do texto também são capazes de romper essas barreiras e falar sobre vários outros tempos e espaços, ou seja, temporal e atemporal.

Parece-me que até mesmo as suas palavras são capazes de se metamorfosear em outra coisa, capazes de se transformar nos nossos medos internos, nossas inspirações, memórias, felicidades e tristezas. E tecendo essa escritura simbólica e enigmática, Lygia Fagundes Telles constrói a sua narrativa mítica que, ao deformar a realidade, coloca em evidência seus aspectos subjetivos, aspectos que o homem, ao compreender a sua finitude, seria incapaz de colocar através de uma narrativa objetiva – sendo necessário, portanto, a introdução do que é mítico para elucidar os meandros obscuros da nossa realidade. Lygia diz na entrevista que dá à revista a *Psicologia Atual*: "Eu nunca sei o que é deste ou de outro mundo. Nós o tempo todo fazemos ficção em cima da realidade e realidade em cima da ficção. O real e o fictício estão misturados" (TELLES apud TIEZTMANN, 1984, p. 12).

Tietzmann observa que a transformação nos textos de Lygia não se restringem apenas sob a forma de fábula, ou seja, a transformação clássica relacionada à efetiva transformação corporal. Esse tipo de transformação, diga-se de passagem, ocorre poucas vezes nos textos da autora. No entanto, o tema da transformação percorre toda a obra em camadas diferentes: em alguns casos ele acontece no comportamento dos personagens, no seu desenvolvimento psicológico, em mudanças comportamentais que podem ser bruscas ou gradativas; acontece também na repetição de determinadas imagens que ativam o tema da transformação, sendo essas imagens parte das coleções de Lygia. E a transformação acontece no próprio ofício da autora, que minuciosamente reedita seus textos a cada nova edição.

Lygia Fagundes Telles tem o costume de lançar textos já editados anteriormente ao lado de textos inéditos. Tietzmann argumenta que a repetição não parte de uma ânsia de tirar da gaveta velhos escritos para preencher um espaço vazio em uma nova edição: ela diz que Lygia é uma artesã em seus textos, cada edição feita é para dar um último polimento ao seu trabalho. A autora reedita os seus textos em busca de uma perfeição formal, buscando colocar a linguagem de forma simples, de modo que a ambiguidade, bastante característica de sua narrativa, seja decorrente da natureza humana dos seus personagens e não somente da construção narrativa. Lygia adiciona ou corta, expande ou suprime diversos fragmentos de seus textos e à medida que eles vão se transformando, mais nítidas ficam as imagens que o texto traz. Em alguns casos ela retira os excessos, em outros ela adiciona palavras que ampliam a nossa percepção sobre características marcantes dos personagens em cena.

Cada mínimo movimento feito por Lygia Fagundes Telles em suas edições são para que a linguagem se torne mais simples e a narrativa se torne mais complexa, buscando justamente o efeito transcendental de suas palavras, reorganizando as suas coleções. Jogando com o seu léxico próprio, Telles consegue produzir textos que fazem efeito e os aprimora cada vez mais na medida em que vai editando.

As transformações dos personagens de Lygia Fagundes Telles podem ser as mais abrangentes possíveis, desde uma transformação comportamental, passando pela transformação física, ou a transformação última e definitiva dos seres humanos – a morte. Vera Tietzmann diz que nos contos de Lygia Fagundes Telles os agentes transformadores, ou seja, aqueles que ordenaram ou impulsionaram a transformação, ficam quase sempre suprimidos. Tietzmann compara esse tipo de transformação com a

Metamorfose de Kafka, em que Gregor Samsa acorda um dia na forma de um inseto, não se explica como ou porquê, não se explica quem foi que fez aquilo a Gregor Samsa. O foco da narrativa está justamente no processo de transformação, na forma como o personagem se comporta mediante aquele seu novo estado de ser, como a sua vida muda, como as suas relações se transformam. Observa-se que uma transformação sempre desencadeia outras transformações, mas o foco está sempre no processo, como nos textos de Lygia.

O mitoestilo de Lygia Fagundes Telles

Em sua dissertação, partindo de Helder Godinho, Tietzmann considera o conceito de mitoestilo em relação aos textos de Lygia Fagundes Telles. Ela diz que "O mitoestilo caracteriza-se pela insistência em um grupo restrito de temas que se repetem, pela ocorrência de certas imagens e situações e pela utilização de determinados artifícios de estilo e de efabulação que têm a propriedade de reforçar o sentido mítico dos temas" (TIETZMANN, 1984, p. 34).

A autora entende que o mitoestilo é aquilo que ainda permanece mesmo após a tradução. Ainda, ressalta que por mais que Homero tenha sido traduzido e que tenham-se perdido os efeitos sonoros de seus versos, ainda reside nele algo que o diferencia de *Os lusíadas* ou da *Eneida*. Tietzmann considera essas características como o mitoestilo.

Essas imagens que se repetem dentro dos textos acabam por criar uma significação mais profunda do que a significação aparente do enredo: é o que une um texto a outro, é o que cria o discurso daquele autor. Considero que essa definição se une à definição barthesiana das coleções; as existentes e as ocorrentes são os elementos que compõem as coleções e as coleções compõem o léxico que está relacionado ao mitoestilo do autor. Uma vez que temos isso, temos então as suas palavras, com as suas significações próprias.

O que podemos notar na obra de Lygia Fagundes Telles é que ela persegue determinadas palavras, modos de narrar, formas de contar as suas histórias. Conforme vamos lendo os seus textos notamos que certas imagens têm significados específicos: uma cor, um momento ou um nome podem anunciar determinada situação, imbricados dentro do tecido de citações que Lygia F. Telles produz.

O tema da metamorfose, imagens como as do jardim, a fonte, a estátua, a predominância de certas cores, sobretudo a cor verde, a repetição de certos nomes para os seus personagens, de gestos feitos por personagens diferentes em momentos parecidos, alguns animais como personagens da narrativa ou então utilizados como metáfora ou comparações, a utilização do discurso indireto livre, da descrição paralela que desvia o centro do interesse da narrativa para acontecimentos menores que sublinham a ação principal e diversos planos atemporais se sobrepondo na narrativa, são, de acordo com Tietzmann (1984), algumas características do mitoestilo da autora.

O jardim é tido como um lugar de paz, um tempo passado, um lugar de revelação. É apresentado frequentemente como num lugar fora da realidade. Temos também a fonte, a estátua, o banco e a escada. A estátua geralmente aparece mutilada, indicando a falta de algo; a fonte pode se sobrepor a ela, às vezes seca. Também para marcar essa falta, o banco e a escada têm uma conotação bíblica e estão geralmente associados a momentos de partida, de passagens, de mutação. O banco precede o momento da escada, tido como lugar de repouso, e geralmente aparece antes de um momento de revelação.

O caçador também surge nos contos de Lygia como a imagem da morte e também aparece junto com a imagem da grade, gaiola ou armadilha. A árvore, caminhos e alamedas estão sempre juntos do jardim, sendo a árvore também relacionada ao paraíso, trazendo a imagem de morte e renascimento. As personagens geralmente se encostam ou abraçam a árvore em momentos antes do clímax da história.

Morder um fruto ou um objeto arredondado, segurar objetos redondos nas mãos, esmagar uma folha ou flor nas mãos e segurar a cabeça também são gestos muito comuns na narrativa de Lygia Fagundes Telles, estando geralmente relacionados ao poder de decisão, à possibilidade de alterar o curso do destino. Temos ainda as cores cinza e verde, às vezes também o vermelho, e a preferência por nomes como Laura, Alice, Miguel, Olívia, Camila e Emília. O cinza é o intermediário entre o preto e o branco, entre a vida e a morte, então sempre aparece nos contos da autora intensificando a sua aura de mistério; já o verde é bastante ambíguo, pois uma fruta quando ainda não está madura é verde, mas quando apodrece também fica verde. O verde sempre simboliza esse espaço entre e está sempre relacionado a alguma transformação, geralmente a transformação pela morte. O vermelho, menos comum do que o verde e o cinza, geralmente se apresenta em momentos em que os personagens mostram o que estão sentindo, momentos sem inocência.

Essas amostras coletadas por Tietzmann, presentes nos textos de Lygia Fagundes Telles, dão de forma geral as imagens e palavras que compõem as coleções da autora, suas existentes e ocorrentes. Ainda há muito mais a se encontrar nos textos de Telles, mas a partir desse ponto dá para se enxergar o tom do discurso e como as palavras e as imagens que a autora frequentemente persegue têm uma significação própria dentro dos seus textos, que vão se tornando cada vez mais claras à medida em que entramos em seu mundo poético, pois vamos nos esbarrando com as repetições, os mesmos temas, e então a narrativa que há por detrás do mitoestilo vai se apresentando.

O conto "Os objetos" e seus processos de metamorfose

O conto "Os Objetos" é o abre alas do livro *Antes do baile verde*. Nele é possível encontrar algumas características marcantes da prosa da autora, juntamente com algumas imagens, gestos e palavras que fazem parte do seu mundo poético. Pretendo analisar esse texto para identificar de modo mais concreto alguns elementos que fazem parte do léxico de Lygia.

Nesse conto temos um narrador que inicia a história através de um diálogo em que, a princípio, não apresenta as características físicas das personagens, utilizando-se do externo – as atitudes, as palavras e os modos – para caracterizá-los. Surge logo de cara a primeira ambiguidade, pois, de início, parece se tratar de um diálogo entre mãe e filho, ou irmã mais velha e irmão mais novo.

> Finalmente pousou o olhar no globo de vidro e estendeu a mão.
> — Tão transparente. Parece uma bolha de sabão, mas sem aquele colorido de bolha refletindo a janela, tinha sempre uma janela nas bolhas que eu soprava. O melhor canudo era o de mamoeiro. Você também não brincava com bolhas? Hein, Lorena?
> Ela esticou entre os dedos um longo fio de linha vermelha preso à agulha. Deu um nó na extremidade da linha e, com a ponta da agulha, espetou uma conta da caixinha aninhada no regaço. Enfiava um colar.
> — Que foi?
> Como não viesse a resposta, levantou a cabeça. Ele abria a boca, tentando cravar os dentes na bola de vidro. Mas os dentes resvalavam, produzindo o som fragmentado de pequenas castanholas.
> — Cuidado, querido, você vai quebrar os dentes!
> Ele rolou o globo até a face e sorriu. (TELLES, 2018, p. 17)

Nessa primeira cena conseguimos ver principalmente o contraste entre a atitude infantil e brincalhona de Miguel, além da forma como ele enxerga a postura de Lorena como desinteressada em relação a ele. Logo na primeira linha temos a imagem de Miguel estendendo a mão para pegar um globo de vidro e Lorena fazendo um colar, e depois Miguel tenta morder a bola de vidro mas não consegue. Percebemos que enquanto Miguel tenta e não consegue, Lorena está ali dona de si, fiando um colar.

Um gesto tem sucesso o outro fica apenas na tentativa: eis aí o primeiro sinal de uma descrição paralela que mostra o estado mental desequilibrado de Miguel, sua tentativa de contornar a situação, de chamar a atenção de Lorena, que dona de si e tentando ter o controle, fia um colar vermelho. É importante salientar que Lorena sempre é mostrada a partir do olhar de Miguel: não sabemos ao certo se ela está indiferente a ele, se o vermelho do colar que ela está fiando representa de fato aquilo que ela é, porém a partir do olhar de Miguel sobre ela podemos vislumbrar a forma como esse personagem olha para Lorena.

Logo em seguida, na mesma cena, temos Miguel falando sobre comprar dentes verdes, citando um conto de fadas, e falando sobre um campo de flores. Todas essas imagens, juntas, têm significados que se conectam: o verde que fala da morte, o conto de fadas e o jardim que fala sobre esse espaço irreal de paz, o que, de forma metafórica, se conecta com a cena anterior e já anuncia os aspectos principais do conto.

Os objetos nesse conto funcionam como agentes externos para se explicar o ponto principal da narrativa. Essa característica tem o seu ápice quando Miguel, argumentando com Lorena que ela já não o amava, diz a seguinte frase:

> [...] Veja, Lorena, veja… Os objetos só têm sentido quando têm sentido, fora disso… Eles precisam ser olhados, manuseados. Como nós. Se ninguém me ama, viro uma coisa ainda mais triste do que essas, porque ando, falo, indo e vindo como uma sombra, vazio, vazio. É o peso de papel sem papel, o cinzeiro sem cinza, o anjo sem anjo, fico aquela adaga ali fora do peito. Para que serve uma adaga fora do peito? (TELLES, 2018, p. 18)

Esse fragmento traz uma interessante discussão entre função e sentido. Miguel coloca em questão que uma coisa só tem sentido quando ela tem função e ele mesmo se coloca nessa posição quando conclui que se Lorena não mais o ama logo ele não tem mais função e a sua existência deixa de ter sentido. Paralelamente a isso continuamos a ter Lorena a fiar, como uma das Moiras, o seu cordão vermelho: "[…] Com a ponta da agulha ela tentava desobstruir o furo da conta de coral. Franziu as sobrancelhas. [...] Ela deixou cair na caixa a conta obstruída e escolheu outra" (TELLES, 2018, p. 18). A revelação do estado mental patológico de Miguel aparece sorrateiramente através da descrição paralela. Logo percebemos que assim como os objetos sem valor, Miguel é essa conta obstruída que Lorena, depois de tentar consertar, acaba descartando.

Seguimos então para um momento em que ambos começam a se lembrar de uma viagem feita em conjunto, num momento em que Miguel não estava com problemas psicológicos. A partir daí temos um diálogo em que Lorena admite que queria ter comprado outros objetos ao invés dos que comprou e tem em casa agora: "Ah, não fale isso! Se você soubesse como gostei daquela bandeja, acho que nunca mais vou gostar de uma coisa assim…" (TELLES, 2018, p. 19).

Esse retorno ao passado, essa vontade de ser o que era antes, fica evidente. Mas ao lado de Lorena, quando diz que nunca mais vai gostar de uma coisa como gostou daquela, têm a sentença: jamais serão os mesmos novamente, ela jamais sentirá o que sentiu antes. E ao mesmo tempo em que se lembra do passado, Lorena deprecia os objetos que tem em mãos agora, chamando-os de bugigangas. Miguel é rápido ao defendê-los, como se defendesse a si mesmo. Lorena continua na atitude desinteressada de fiar o seu colar e repreender Miguel por brincar de forma inadequada com os objetos dispostos sobre a mesa. Temos então um salto no tempo, um tempo irreal em uma cena na qual Miguel usa o peso de papel como uma bola de cristal e então diz o futuro:

> — Mais ou menos… Espera, a fumaça está sumindo, agora está tão mais claro, puxa, que nítido! O futuro, Lorena, estou vendo o futuro! Vejo você numa sala… É esta sala! Você está de vermelho, conversando com um homem.
> — Que homem?
> — Espera, ele ainda está um pouco longe… Agora vejo, é seu pai. Ele está aflito e você procura acalmá-lo.
> — Por que está aflito?
> — Porque ele quer que você me interne e você está resistindo, mas tão sem convicção. Você está cansada, Lorena querida, você está quase chorando e diz que estou melhor, que estou melhor…
> [...]
> — Daí seu pai diz que não melhorei coisa nenhuma, que não há esperança. [...] Espera, está entrando alguém de modo tão esquisito… eu, sou eu! Estou entrando de cabeça para baixo, andando com as mãos, plantei uma bananeira e não consegui voltar. (TELLES, 2018, p. 20)

Nesse futuro que se mostra irreal, pois foi visto através da bola de cristal de Miguel, mas que ao mesmo tempo é verossimilhante, temos o ponto principal da narrativa: o drama de Lorena e Miguel, um casal que outrora esteve apaixonado, mas que todo o amor foi morrendo em decorrência do adoecimento de Miguel. Lorena, antes esposa, transforma-se em mãe/cuidadora; Miguel, antes marido, transforma-se em filho/paciente, e essa relação está claramente fadada ao fracasso. Através do olhar de Miguel podemos ver o vermelho aparecer novamente em relação a Lorena: ela está de vermelho quando demonstra os seus sentimentos, quando se mostra triste, cansada e desacreditada da recuperação do marido, mas ao mesmo tempo tentando insistir que as coisas podem melhorar. Essa descrição vem sempre a partir do olhar de Miguel em relação a Lorena, a ambiguidade existe quando nunca sabemos se Lorena de fato deixou de amar o seu marido ou se essa é apenas a visão dele em relação a ela.

Voltamos ao passado novamente, quando Miguel relembra mais alguns detalhes da sua viagem com Lorena, retomando a imagem de um lustre de cristal que estava sendo balançado com o vento: "[...] Um lustre divertido, cheio de pingentes de todas as cores, uns cristaizinhos balançando com o vento, blin-blin… Estava ao lado da gravura" (TELLES, 2018, p. 20). O vento e o sopro também são imagens recorrentes na narrativa da autora, sendo apresentados como anunciadores de uma transformação, de um clímax ou de um ponto chave da narrativa. E é justamente o que acontece: Miguel relembra uma gravura intitulada *Os funerais do amor*.

> [...] Era um cortejo de bailarinos descalços carregando guirlandas de flores, como se estivessem indo para uma festa. Mas não era uma festa, estavam todos tristes, os amantes separados e chorosos atrás do amor morto, um menininho encaracolado e nu, estendido numa rede. [...] Tinha flores espalhadas pela estrada, o cortejo ia indo por uma estrada. Um fauno menino consolava a amante tão pálida, tão dolorida… (TELLES, 2018, p. 21)

A gravura em questão de fato existe. Consegui encontrá-la através de uma pesquisa rápida: o pintor é Antoine Caron, a data da pintura situa-se entre o ano de 1521 a 1599 e atualmente o quadro se encontra no Museu do Louvre em Paris. É interessante como Lygia Fagundes Telles cria, a partir de uma obra de arte já existente, o efeito para a sua própria obra de arte, fazendo um link entre a ficção de seu conto em uma obra que de fato existe e construindo a partir dela todo o efeito que envolve a história de amor entre Miguel e Lorena. O amor, do título da gravura, está escrito com letra maiúscula de forma a ficar substantivado. Temos então a noção de que o Amor é alguém e com base nas características dadas por Miguel "um menininho encaracolado e nu". Temos a imagem do próprio cupido, o Eros, morto seguido por uma marcha fúnebre, flores espalhadas pela estrada. A imagem do caminho/estrada junto com as flores remete à ideia da passagem de um lugar para o outro; assim como

a imagem da escada, as flores são o anúncio de um jardim, um jardim em que o Eros morto irá descansar. Miguel então se recorda de mais uma coisa que havia na loja: um anão.

> — Tinha um anão na loja?
> — Tinha. Estava morto, um anão morto, de smoking, o caixão estava na vitrina. Luvas brancas e sapatinhos de fivela. Tudo nele era brilhante, novo, só as rosas estavam velhas. Não deviam ter posto rosas assim velhas. (TELLES, 2018, p. 21)

Uma outra imagem que faz parte das coleções de Lygia Fagundes Telles é a imagem do anão, esse ser que teve o seu crescimento misteriosamente interrompido e se tornou algo incompleto, parado no tempo, com o tamanho de uma criança, mas a mente de um adulto. Nesse caso, se olharmos com atenção, fica clara a ligação entre o anão e o cupido, ambos mortos: o anão infantilizado com seus *sapatinhos* de fivela e o menino nu seguido por um cortejo de flores. Também dentro desta intersecção está o próprio Miguel que, ao contrário do anão, tem o tamanho de um adulto mas a mente de criança, infantil – a criança que planta bananeira e não consegue voltar, mas ao mesmo tempo ama como o cupido nu.

Esses três personagens, no entanto, estão em estágios diferentes: o cupido já estava indo para o túmulo com flores espalhadas na estrada; o anão aguardava o cortejo com as flores brancas velhas e Miguel estava ainda morrendo. Miguel se relaciona com o anão por ser incompleto, sobretudo pela forma em que se sente em relação a Lorena. Ele sentia que não cabia mais naquele relacionamento, ele era o objeto sem amor, vazio. No final do conto, Miguel decide que precisa comprar biscoitos, pede a Lorena dinheiro para os biscoitos, ela diz que está na bolsa verde dela, ele vai para pegar o dinheiro, mas também para se despedir: "Ele foi no quarto, abriu a bolsa e ficou olhando para o interior dela. Tirou o lenço manchado de ruge. Aspirou-lhe o perfume" (TELLES, 2018, p. 22).

O verde aparece novamente indicando a presença da morte, da fruta que está apodrecendo. Miguel cheira o lenço manchado de ruge de Lorena para sentir o seu perfume, senti-la uma última vez; o ruge/vermelho está aí novamente indicando Lorena. O narrador só vai revelar que Miguel saiu com a adaga escondida com ele quando Lorena dá por sua ausência e grita desesperada. Miguel sai do elevador, o porteiro percebendo que ele está armado e sabendo da sua condição psíquica não intervém: "O porteiro ouviu e foi-se afastando de costas. Teve um gesto de exagerada cordialidade" (TELLES, 2018, p. 22). Miguel então caminha para a rua em busca de completar a última metamorfose. Como de costume, Lygia encerra a sua narrativa no ponto máximo do seu clímax e não a completa, deixa o final em aberto.

Fica claro que os objetos que circulam o conto funcionam como eixos metafóricos para o que vai se desenrolar. Temos então metamorfoses que desencadeiam outras metamorfoses: a primeira é a de Miguel, que vem pela doença; a segunda é a de Lorena, que vem pelo convívio com Miguel e sua condição psíquica; a terceira é a metamorfose do relacionamento do casal, que se transforma em outra coisa – um amor que morre –; e por fim temos Miguel caminhando para a sua metamorfose final, seguindo o mesmo trajeto do cupido e do anão – a morte.

O mitoestilo da autora fica evidente na medida em que lemos atentamente as suas palavras e analisamos os recursos que ela se utiliza para criar o efeito estético dessa história: as palavras com significações próprias, indicando situações que se repetem; as descrições paralelas que revelam, indiretamente, no meio da história o seu final; a ambiguidade do narrador; as ocorrentes que dentro deste conto poderiam ser identificadas como: deixar de amar, adoecer, envelhecer, romper e morrer, e as existentes que nesse caso é um casal em crise, Miguel e Lorena.

Referências

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Metamorfose em Lygia**: processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles. 1984. 218 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984.

TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

A BUSCA DA IDENTIDADE E DO AUTOCONHECIMENTO NO *LIVRO DE SOROR SAUDADE*, DE FLORBELA ESPANCA

Danielle Meireles de Andrade

Resumo: Este artigo pretende observar como se estabelece temática da busca da identidade e do autoconhecimento no *Livro de Soror Saudade*, obra da poetisa portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), publicado em 1923. Para a análise, foram utilizados dois sonetos retirados da obra da poetisa oitocentista. São eles: "Ódio?" e "Princesa Desalento". Como referência, foram citados textos de grandes nomes para os estudos florbelianos, dentre eles Cláudia Pazos Alonso e Maria Lúcia Dal Farra. O enfoque se deu em figuras femininas presentes nos sonetos, que apresentam certas disparidades, contradições e atitudes consideradas subversivas para o contexto do século XX em Portugal. Desta forma, o artigo visa a propor que a busca do autoconhecimento na obra florbeliana estará sempre em construção, não podendo ser fixada uma identidade, mas estaria a todo momento em modificação e em construção.
Palavras-chave: Identidade. Autoconhecimento. Subjetividade. Soneto. Máscara poética.

Florbela Espanca nasceu em 8 de dezembro de 1894 em Vila Viçosa, região do Alentejo, Portugal. Suas primeiras composições começaram ainda na infância, no ano de 1903. Em 1915 dá início ao seu primeiro manuscrito, o *Trocando Olhares*. No ano de 1919 é publicado o *Livro de Mágoas*, obra que a poetisa dedica a seu pai e a seu irmão, Apeles. Já no ano de 1923 é lançado o *Livro de Soror Saudade*, obra que terá maior destaque neste artigo. Em 1930, ano de sua morte, escreve o *Diário*, publicado muitos anos depois, na década de 1980. Nesta década também é publicada a obra em prosa *O Dominó Preto*. O livro *Charneca em Flor*, último de sua coletânea de sonetos, e *As Máscaras do Destino*, livro de contos o qual Florbela também dedica ao seu irmão Apeles, foram publicados postumamente, em 1931.

O *Livro de Soror Saudade* é a segunda coletânea de sonetos de Florbela Espanca, contendo trinta e seis sonetos. A obra possui várias temáticas, dentre elas: a morte, o amor, a dor, a melancolia e a tristeza. Nota-se também a busca por uma identidade e pelo autoconhecimento. Desde já, vale ressaltar que o epíteto Soror Saudade, que dá título ao soneto de abertura e à obra de Florbela, foi batizado por Américo Durão (colega de Florbela na Faculdade de Direito na Universidade de Lisboa). Em 1919 ele escreve o soneto também chamado "Sóror Saudade" o qual dedica à Florbela; a partir de então, esta identidade é inserida na obra poética da poetisa alentejana. Pode-se afirmar que esta figura da monja, da Soror, da freira, é a marca mais característica do *Livro de Soror Saudade*. Sendo assim, utilizarei de dois sonetos como exemplos para explicitar como a questão da identidade e da busca do autoconhecimento se dão neste livro. São eles: "Ódio?" e "Princesa Desalento". Antes de dar início a análise dos sonetos, é de extrema importância salientar que a temática do autoconhecimento e da subjetividade não estava presente somente neste livro, mas em grande parte de sua obra poética, como veremos adiante.

No primeiro manuscrito de Florbela, *Trocando Olhares*, já se percebia a presença do "eu" e da temática amorosa. No que se refere ao *Livro de Mágoas*, primeiro livro publicado da poetisa, o sujeito dos sonetos possui dúvidas acerca de sua identidade. Além disso, esta obra de 1919 já insere a figura feminina da Soror e apresenta semelhanças com a poesia do já referido poeta Américo Durão. Por outro lado, no livro *Charneca em Flor*, a identidade da "Soror" é despida e já não mais aceita. A imagem pagã se sobressai e uma certa irreverência também é percebida, diferentemente dos livros anteriores, a qual a imagem da monja é aceita com benevolência e submissão. Referente ao *Diário* de Florbela Espanca, o qual escreve entre 11 de janeiro a 2 de dezembro de 1930, também haverá relações de convergência com sua produção poética, pois de acordo com o que diz Isa Margarida Vitória Severino (2019), a busca e uma tentativa de construção de identidade são características neste texto de tom confessional.

No que concerne ao *Livro de Soror Saudade*, tenho como principal objetivo observar as figuras femininas da monja e da princesa e como elas são apresentadas no decorrer da obra. Em um primeiro momento, a poetisa parece aceitar o nome Soror com benevolência, mas nas leituras mais aprofundadas e no decorrer das obras, percebe-se uma mudança de tom e um questionamento acerca dessa máscara poética. Conforme citado anteriormente, o soneto que abre o livro é dedicado à Américo Durão e tal informação é necessária para compreender a influência que Florbela recebeu de colegas poetas, evidenciando a importância destes para sua formação e para a criação de sua persona. Cláudia Pazos Alonso, grande referência para os estudos florbelianos, destaca que na primeira edição deste livro, o nome Soror Saudade estava registrado com aspas, o que indicaria claramente Américo Durão como criador deste epíteto, e não somente isto, reforçaria também que "a poetisa apenas existe no domínio público enquanto ficção produzida pela imaginação de outrem" (ALONSO, 2012, p. 21). Vale destacar os autores a que Florbela dedica suas leituras e que tomou como referências: António Nobre, Antero de Quental, Cesário Verde, dentre outros. No curso de Direito, Florbela estava rodeada por outros poetas, dentre eles: João Botto de Carvalho, Mário Alves Pereira, José Gomes Ferreira, Norberto Lopes e Vasco Camélier. A maior parte das influências que a poetisa oitocentista recebeu seria, conforme pode-se perceber, composta por homens. Uma possível explicação para o menor acesso à obras de escritoras seria o número de mulheres que exercia a prática da escrita nesta época, que ainda era bastante inferior ao dos homens, e menor ainda era o número de escritoras pertencentes ao cânone literário.

Ana de Castro Osório, grande referência para o feminismo e sua construção em Portugal, aborda em *Às mulheres portuguesas* (1905) a temática do casamento, do divórcio e da educação das mulheres. Osório (1905, p. 107) ressalta em seu livro que as mulheres que abordavam assuntos literários eram vistas como arrogantes, e lhes cabia falar somente sobre os folhetins e dos assuntos de moda; para além disso, escrever sobre outros temas ainda era visto com receio. Segundo o Código Civil[50] vigente, a mulher que fosse casada não poderia exercer uma profissão e se quisesse publicar algum livro, deveria pedir autorização de seu marido. No caso do divórcio, na maior parte das vezes a mulher era culpabilizada, e as consequências eram mais brandas para os homens. A reflexão acerca das convenções sociais e culturais do século XX em Portugal são pontos importantes para serem observados no livro de Osório e podem ser usados para explorar as leituras das obras de Florbela. Esses exemplos ilustram a misoginia advinda da mentalidade patriarcal, e os usos das máscaras poéticas na obra de Florbela podem ser analisados como disfarces e mecanismos para que não sofresse censura ou represálias. Apesar disso, o *Livro de Soror Saudade* é bastante criticado no momento de sua publicação. Dal Farra (1999, p. 10-11) destaca que o diretor do periódico lisboeta *A Época*, J. Fernando de Souza, que, utilizando o pseudônimo Nemo, acusa a obra como inapropriada; neste mesmo artigo ele comenta que Florbela deveria lavar a boca com carvão em brasa pois blasfemou contra Deus e contra a moral. Ou seja, mesmo utilizando de sutileza em seus versos, Florbela foi duramente criticada. Além disso, ela era vista como uma mulher à margem da sociedade não somente por seus escritos, mas também pela questão matrimonial, pois se divorciou duas vezes. Conforme vimos anteriormente com o exemplo da obra de Ana de Castro Osório, o divórcio não era bem aceito e tais dados biográficos de Florbela foram usados para que a leitura de suas obras fossem reprimidas e julgadas como imorais. Porém, deve-se ter a devida atenção de não haver qualquer cruzamento errôneo entre a vida de Florbela e sua obra. A estudiosa das obras florbelianas, Renata Soares Junqueira, sublinha que mesmo possuindo um tom intimista, a obra da poetisa

[50] Artigo 1185º do Código Civil Português.

> em última análise, é sempre *elaboração, artifício de linguagem*. Não se trata, pois, de biografia espontânea, pura e simples, mas de imagens de si mesma que a poetisa vai construindo – sob o influxo do ceticismo *fin-de-siècle* de escritores como António Nobre, Eugênio de Castro e outros, que ela lia e admirava – e que tendem a conferir à sua biografia uma feição romanesca. (JUNQUEIRA, 2001, p. 1-2, grifos do autor)

Fabio Mario da Silva (2008, p. 10) reflete essa questão e diz que a crítica criou mitos acerca da imagem de Florbela por razão de sua vida e obra se aproximarem, causando assim, um certo reducionismo nas leituras de seus escritos.

Feita uma breve introdução do contexto histórico e biográfico, avanço para a análise dos sonetos previamente selecionados. Para isso, é fundamental analisar, mesmo que de maneira sucinta, o poema de abertura, "Soror Saudade". De acordo com Derivaldo dos Santos (2012, p. 37-38), o sujeito desse poema se mostra através de uma representação de si e também do mundo. Isto pode ser notado no primeiro verso e no último terceto, apresentados respectivamente: "Irmã, Soror Saudade, me chamaste… /E na minh'alma o nome iluminou-se /Como um vitral ao sol, como se fosse /A luz do próprio sonho que sonhaste." "Como se fossem pétalas caindo, /Digo as palavras deste nome lindo /Que tu me deste: 'Irmã, Soror Saudade…'". (ESPANCA, 1999, p. 167). Santos comenta que a poesia de Florbela estaria voltada para um mundo do sonho, da fantasia e que ía além da razão consensual:

> "Nesse caso, não é forçoso dizer que a recorrência do "como se" dá à poesia de Florbela um componente cénico onde o personificar-se implica na projeção de outras possibilidades da existência ou em diferentes versões de um mesmo outro eu, numa condução da vida para além do quotidiano e das verdades consensuais, porque disfarce e jogo de fingir". (DOS SANTOS, 2012, p. 38-39)

O pesquisador destaca também a presença do sol e da luz. Ele sublinha que este elemento da claridade pode ser associado a "novas possibilidades de existência, onde se tocam as bordas do improvável e da vida em movimento" (DOS SANTOS, 2012, p. 48). Tal busca por novas existências não se deteria somente ao soneto de abertura, mas em todo o *Livro de Soror Saudade*, incluindo "Ódio" e "Princesa Desalento". Proponho a leitura em profundidade destes dois sonetos por possuírem marcas divergentes entre si, demonstrando que o sujeito florbeliano a todo momento estaria em trânsito e em mutação.

Avanço para a leitura do soneto "Ódio?":

> Ódio por ele? Se o amei tanto,
> Se tanto bem lhe quis no meu passado,
> Se o encontrei depois de o ter sonhado,
> Se à vida assim roubei todo o encanto…
>
> Que importa se mentiu? E se hoje o pranto
> Turva triste o meu olhar, marmorizado,
> Olhar de monja, trágico, gelado
> Como um soturno e enorme Campo Santo!
>
> Ah! Nunca mais amá-lo é já bastante!
> Quero senti-lo d'outra, bem distante,
> Como se fora meu, calma e serena!
>
> Ódio seria em mim saudade infinda,
> Mágoa de o ter perdido, amor ainda.
> Ódio por ele? Não, não vale a pena…
> (ESPANCA, 1999, p. 193)

As características da máscara poética da monja aparecem neste soneto principalmente na segunda estrofe. A partir disso, nota-se que esta figura é retratada como melancólica, triste, submissa e espiritual. A pesquisadora Cláudia Pazos Alonso (1997, p. 129) aponta-nos que nos versos deste soneto esta imagem feminina parece querer renunciar e se afastar dos sentimentos e das paixões consideradas terrenas, afinal, uma monja na tradição religiosa não poderia expor e colocar em prática seus desejos. A vontade de manifestar e comunicar sentimentos opostos à espiritualidade não eram aceitos. A pureza era almejada e toda e qualquer conduta que se distanciasse deste percurso deveria ser expurgada. Além disso, qualquer sentimento negativo, como o ódio, (observado no último terceto) também é afastado e reprimido. Deste modo, o que fica percebido é que o eu poético recusa completamente o amor. Há a presença de uma morte simbólica causada pela perda do objeto amado e a falta de interesse do sujeito poético pela vida. Porém, Alonso (2012, p. 177) observa que essa perda do amor poderia também ser uma possibilidade de experienciar e focalizar seu desejo em outros alvos amorosos, evidenciando uma certa contradição. Ela conclui que há a presença da aceitação diante do amor não concretizado que pode ser observado ao longo de todo o poema.

Passo então para a leitura do soneto "Princesa Desalento":

Minh'alma é a Princesa Desalento,
Como um Poeta lhe chamou, um dia.
É magoada e pálida e sombria,
Como soluços trágicos do vento!

É frágil como o sonho dum momento;
Soturna como preces de agonia,
Vive do riso duma boca fria:
Minh'alma é a Princesa Desalento…

Altas horas da noite ela vagueia…
E ao luar suavíssimo, que anseia,
Põe-se a falar de tanta coisa morta!

O luar ouve a minh'alma, ajoelhado,
E vai traçar, fantástico e gelado,
A sombra duma cruz à tua porta…
(ESPANCA, 1999, p. 198)

As características da monja neste soneto são observadas principalmente na primeira e segunda estrofes. Apesar dessa figura feminina possuir características semelhantes ao do soneto anterior, que também se apresenta como detentora de sofrimento, tristeza e dor, há sinais de que a monja neste segundo soneto apresenta disparidades do que foi observado no outro poema. Alonso (1997, p. 130) observa que em "Princesa Desalento" o sujeito poético não tenta renunciar aos seus desejos e vai ao encontro de seu amado. Ao invés de fugir do amor e da concretização desse amor – considerado indecente e imoral para essa figura religiosa – a monja irá assombrar o seu amado; ela aparece à ele, apesar de sua presença se dar através da sombra de uma cruz, conforme observado no último terceto. O sofrimento e tristeza causados por um amor não correspondido que acontece no soneto anterior é subvertido por uma ação considerada não-feminina e enxergada como inapropriada, pois uma monja deveria ser totalmente devota e espiritual.

Sentimentos contraditórios como a raiva e a revolta são notados, diferentemente do poema anterior, que tenta recusar todos os sentimentos negativos. Ainda que estivesse inserida de forma moderada e sutil, a subversão da monja quase dessexualizada é subvertida. Desta forma, pode-se notar como os sonetos divergem, já que no primeiro o eu lírico tenta se manter espiritual e longe de seus

desejos; no segundo, o sujeito do poema se mostra disposto a concretizar o amor e possui o desejo de liberdade. Outro ponto que vale destacar é que diferentemente do soneto "Soror Saudade", têm-se a certeza de que foi Américo Durão o responsável pelo epíteto da soror saudade, em "Princesa Desalento" não se pode afirmar quem foi o poeta que a apelidou de "princesa". Entretanto, Alonso (1997, p. 119) nos lembra do poema que João Botto de Carvalho (poeta e colega de Florbela na Faculdade de Direito de Lisboa) dedica À Florbela, o poema "A Princesa Incompreendida", o que poderia ser um indicativo de que no soneto "Princesa Desalento", Florbela estivesse se referindo ao poeta.

A pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra, tece o seguinte comentário em "Florbela: um caso feminino e poético":

> No *Livro de Mágoas*, no *Livro Soror Saudade* e no *Charneca em Flor*, [...] Florbela procederá a um reexame desses motivos, reatualizando poeticamente os rituais ancestrais destinados à mulher. Trata-se de igual reflexão acerca dessa verdade histórica: o fato de, como apêndice social do homem, ela carecer de uma *identidade* própria, independente da que ele lhe outorga [...] Observe-se, pois, como os passos que Florbela adota na travessia poético-amorosa têm o pendor de questionar os papéis culturais destinados à mulher, enquanto regras do pacto social. (DAL FARRA, 1996, p. 34-35)

Mais adiante, a acadêmica salienta as múltiplas faces que são observadas nos sonetos de Florbela. Ela observa que a poetisa modifica a todo momento a sua identidade e que veste as máscaras poéticas não somente para usá-las como um disfarce, mas ao mesmo tempo inserindo questionamentos sobre si e consequentemente sobre o que era esperado para as mulheres no contexto de Portugal:

> A vontade de amor a encaminha para um processo conturbado de *autoconhecimento*. Uma expressiva porção da sua poesia é atravessada por pungentes apelos para que lhe respondam "quem sou eu", ao mesmo tempo em que se representa como reflexo, sombra, prolongamento, como sonho de um Alguém, que tem o poder de metamorfoseá-la. [...] sempre pronta a se transfigurar na *denominação* que ele lhe conferir. Assim, ora é a "Princesa Desalento", ora a "Maria das Quimeras", ora a "Soror Saudade". Ele a chama por um nome… e logo ela se torna esse próprio nome. (DAL FARRA, 1996, p. 36)

A citação acima reflete o que está na primeira estrofe do segundo soneto aqui analisado: "Minh'alma é a Princesa Desalento, /Como um Poeta lhe chamou um dia". Ou seja, a identificação é vestida conforme o sujeito do poema é chamado, e vale ressaltar que é conferida por uma figura masculina, mostrando assim a tamanha importância que se dava aos homens na sociedade patriarcal no contexto em que estava inserida a poetisa alentejana. Simultaneamente, a poetisa portuguesa usa estas identidades para tentar se adequar aos padrões da sociedade patriarcal de sua época, mas insere temáticas consideradas tabus, como a sensualidade e o erotismo. Apesar de essas temáticas subversivas serem colocadas ainda de modo sutil nesta obra, utilizando de metáforas da natureza, por exemplo, Florbela introduz o revisionamento dos papéis culturais atribuídos às mulheres pelos discursos advindos do patriarcado. Dal Farra (2001, p. 59) diz que nesta obra oitocentista, a figura feminina e a disposição em metamorfosear-se conforme é denominada, evidencia o vazio e a busca incessante de si.

Considerações finais

Conclui-se que, a partir das análises dos sonetos da obra florbeliana, as máscaras poéticas da monja e da princesa estariam em trânsito, ou seja, não seria possível fixar uma identidade. A mutabilidade e a constante mudança de tom nos sonetos evidenciam a presença de contradições e

aparentes divergências destas figuras femininas. O "eu" existencial aparece com os sentimentos de angústia, mágoa e de dúvidas constantes. O que fica evidente é que em determinados sonetos desse livro as imagens femininas designadas, como a monja e princesa, exemplificadas neste artigo, aparentavam estar de acordo com os ditames e normas sociais do que era esperado para uma mulher no século XX em Portugal, com características cristãs, de docilidade, como a da monja recatada e que tenta se afastar da impureza, como no soneto "Ódio?". Por outro lado, em outros sonetos desta mesma obra, são encontradas características subversivas, como o desejo sexual e a paixão sensual. São encontradas contradições, pois ora o sujeito florbeliano se apresenta como submisso, recatado e passivo, ora expõe (ainda que de forma sutil) a vontade de liberdade, incluindo a liberdade sexual. O papel social feminino e suas funções são subvertidos, e a figura da monja, que era vista como virginal e totalmente devota a Deus, é colocada de maneira sensual; no que se refere à imagem da princesa, tradicionalmente à espera de seu príncipe, toma uma atitude imprevisível, indo ao seu encontro, o que era improvável para o imaginário conservador.

O eu lírico florbeliano se modifica conforme é chamado, por isso, a sua identidade não é fixada e imutável, mas estaria em modificação a todo momento e apresentando certas inconstâncias. Ao mesmo tempo que tenta renunciar a desejos considerados imorais, faz indagações e acaba por questionar essas imagens atribuídas para si. A sua identidade é determinada por figuras masculinas, mas ao mesmo tempo que se apodera dessas identificações, utiliza das máscaras femininas não para simplesmente vesti-las, mas para dialogar com elas e para questioná-las, de modo a refletir e criticar as questões conservadoras construídas a partir de um sistema opressor. Além disso, no *Livro de Soror Saudade*, Florbela explora e atualiza aspectos de seus livros anteriores, criando maior espaço para buscá-los também na sua obra posterior, *Charneca em Flor*, que possuirá dimensões ainda mais transgressoras, com a temática do erotismo e da sexualidade feminina inseridas de maneira mais perceptível.

O autoconhecimento no *Livro de Soror Saudad*e se dava sobretudo através das máscaras poéticas femininas, seja inserindo questionamentos de si ou na inserção de temáticas consideradas tabus. O que pode ser estabelecido sobre essa obra é que a busca pelo autoconhecimento se mostra de maneira incessante e a identidade possuidora de múltiplas facetas, sem ser possível estabelecê-la em definitivo. A subjetividade se revela ora convicta, ora repleta de dúvidas, indicando seu autodesconhecimento. As características do sujeito poético oscilam a todo momento, mas utiliza da caracterização submetida por um homem para buscar a si e questionar os modelos femininos oficiais. Num contexto desfavorável à mulher, justamente pela questão de seu gênero, a máscara da feminilidade se torna uma identificação, seja para usá-la como um disfarce, seja para questioná-la. Ou seja, a busca da identidade e do autoconhecimento se mostra de maneira não linear, pois intercala sonetos em que usa das identificações dadas por outrem como um disfarce na tentativa de se moldar ao sistema conservador da época, ou como maneira de questionar a si acerca das regras vigentes para as mulheres, e quais papéis deveriam exercer perante a sociedade no século XX em Portugal. Apesar de alguns motivos, dentre eles o sexismo e leituras equivocadas acerca da vida e obra de Florbela Espanca, seus escritos alcançaram o estatuto de cânone e são de grande relevância para a revisão de estatutos criados sob um viés sexista, advindo de uma mentalidade patriarcal. A tentativa de apagamento e de reducionismo impetrados por esse sistema opressor mostram que sua obra foi importante para a possibilidade de reflexão de questões que não eram aceitas pelo discurso misógino, onde se limitavam as temáticas das escritas de mulheres poetisas, mas que Florbela inclui e transmite através de sua poética.

Referências

ALONSO, Cláudia Pazos. "Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!..." Florbela, Irmã simbólica de Camões. *In*: ESPANCA, Florbela. **Obras completas de Florbela Espanca**: Livro de Soror Saudade. Organização, Fixação Crítica dos Textos e Notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editora Estampa, Lda., 2012.

ALONSO, Cláudia Pazos. **Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. *In*: ESPANCA, Florbela. **Poemas de Florbela Espanca**. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. A sempre inefável Florbela. *In*: ESPANCA, Florbela. **Sempre tua**. Apresentação, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O amor na poesia de Florbela Espanca. *In*: PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995. p. 11-20.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Poesia de mulher em língua portuguesa. **Letras**, [*S. l.*], n. 23, p. 53-69, 2001. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11840/7268. Acesso em: 16 dez. 2001.

DE CASTRO OSÓRIO, Ana. **Às mulheres portuguesas**. Lisboa: Viúva Tavares Cardoso, 1905.

DOS SANTOS, Derivaldo. Livro de "Soror Saudade": sob o signo do mutável e da experiência mística. *In*: ESPANCA, Florbela. **Obras completas de Florbela Espanca**: Livro de "Soror Saudade". Organização, Fixação Crítica dos Textos e Notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editora Estampa, Lda., 2012.

ESPANCA, Florbela. **Poemas de Florbela Espanca**. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JUNQUEIRA, Renata Soares. Florbela entre o mito e a realidade. **Estudos portugueses e africanos**, [S. *l.*], v. 37, 2001.
Disponível em: https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5336. Acesso em: 16 dez. 2021.

SEVERINO, Isa Margarida Vitória. A construção da persona no Diário de Florbela. *In*: ESPANCA, Florbela. **Diário ; O Dominó Preto de Florbela Espanca**. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Fabio Mario da Silva. 1. ed. Lisboa:Edições Esgotadas, 2019.

SILVA, Fabio Mario da. **Da metacrítica à psicanálise: a angústia do "eu" lírico na poesia de Florbela Espanca. 2008.** Dissertação (Mestrado em Estudos Lusófonos) – Departamento de Linguística e Literaturas, Universidade de Évora, Évora, 2008. Disponível em: http://hdl.handle.net/10174/17690. Acesso em: 13 dez. 2021.

A CONSTRUÇÃO DA IRONIA EM "O ALIENISTA", DE MACHADO DE ASSIS

Débora Garcia Restom

Resumo: O presente trabalho analisa a construção da ironia em "O alienista", de Machado de Assis, sob a perspectiva da teoria do efeito estético, de Wolfgang Iser (1996). A ironia, motivada pelo texto, cria uma ambiguidade que exige do leitor competências perceptivas e imaginativas. Por outro lado, "O alienista" realiza diversas paródias, ironizando não só o discurso dos naturalistas, positivistas e cientificistas, mas também os dos jornalistas, através da "matraca", espécie de alto-falante usado para elogiar mediante pagamento, e dos historiadores que têm a pretensão de relatar objetivamente o que ocorreu no passado, representados no conto pelos personagens dos cronistas. Assim, o nível retórico do conto, através de um narrador que imprime um caráter embusteiro ao enunciado, põe sob suspeita toda pretensão à objetividade desinteressada. A narrativa torna-se, então, saturada de incertezas, remetendo o leitor o tempo todo para a natureza textual da verdade. Ao final, concordando com o estudo de Sonia Salomão (2012) sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, constata-se que a ironia não pode ser vista de forma separada da estruturação do conto, feita em várias instâncias narradoras e leitoras, formando juntamente com esta uma estratégia textual para desautomatizar o leitor.
Palavras-chave: Machado de Assis. Narrativa. Ironia. Leitor implícito. Teoria do efeito estético.

O presente trabalho pretende investigar a construção da ironia em "O alienista", de Machado de Assis, sob a perspectiva da teoria do efeito estético, de acordo com o que observa Wolfgang Iser no prefácio de *O ato da leitura:*

> O efeito estético deve ser analisado [...] na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes. (ISER, 1996, p. 16)

A ironia está presente no conto "O alienista" do começo ao fim, exigindo um papel ativo do leitor no sentido de preencher os inúmeros subentendidos estabelecidos por ela. A intenção do autor-narrador é parodiar os positivistas e encenar ironicamente as razões que os levam ao fracasso, em sua presunção de querer medir a realidade humana e social com a régua das ciências naturais.

Parodiando, portanto, o discurso positivista do século XIX, "O alienista" narra a história do médico Simão Bacamarte e sua pretensão de definir os limites entre razão e loucura, aplicando as suas teorias aos habitantes da pequena Itaguaí. Por meio da realização de diversas paródias – não só do discurso dos naturalistas, positivistas e cientificistas, mas também do discurso dos jornalistas ["a matraca"] e dos historiadores ["as crônicas"], – "O alienista" ironiza especialmente a compulsão ao pensamento lógico e classificatório.

Essa lógica levada ao extremo ou "a paixão classificatória" de Simão Bacamarte, conforme a denominação de Luiz Costa Lima (1991, p. 253), se formaliza sobre uma dialética do cômico, em que se enfrentam a realidade efetiva [os reiterados fracassos do alienista em confirmar suas teorias, em encontrar uma esposa que lhe desse descendentes, em não se curvar ao poder eclesiástico] e uma realidade que seria esperável – a verificação da impossibilidade de traçar o limite entre a loucura e a sanidade, o reconhecimento da necessidade de dialogar com os pacientes, de dialogar com os poderes instituídos, com o povo; a constatação de que a mulher não se reduz à sua função reprodutora, de que a realidade não admite uma só leitura, etc. –. O choque dessas duas realidades, a efetiva e a esperável, é o que produz o riso no leitor do conto.

O tipo de comicidade mais presente em "O Alienista", entretanto, é a ironia. A ironia mostra sempre uma dialética entre o sentido literal e o sentido intencional do que se faz ou do que se diz.

Assim, o contraste entre o que o narrador diz e o que os personagens fazem contribui para o efeito irônico causado pelo conto:

> Por exemplo, um dos vereadores, – aquele justamente que mais se opusera à criação da Casa Verde, – desfrutava a reputação de perfeito educador de cobras e macacos, e aliás nunca domesticara um só desses bichos; mas, tinha o cuidado de fazer trabalhar a matraca todos os meses. E dizem as crônicas que algumas pessoas afirmavam ter visto cascavéis dançando no peito do vereador; afirmação perfeitamente falsa, mas só devida à absoluta confiança no sistema. Verdade, verdade; nem todas as instituições do antigo regímen, mereciam o desprezo do nosso século. (ASSIS, 1882, p. 21)

Ironia esta que põe sob suspeita tudo o que o narrador relata, porque ele diz narrar o que leu nas crônicas, mas os cronistas dão informações baseadas na matraca, que era contratada para espalhar notícias ao gosto do freguês. Deste modo, a ironia em "O alienista" burla de toda leitura ingênua, acrítica, dos discursos que se consideram neutros. Ridicularizando sempre as crenças dos naturalistas, "O alienista" tem como alvo da sua crítica toda objetividade que se crê desinteressada. Assim, as ideias dos cientificistas e dos racionalistas são mostradas como não estando dissociadas de seus interesses, desejos, ambições. Por exemplo, a atitude desinteressada de Bacamarte é questionada quando faz a Câmara aprovar o uso de um anel para atestar a procedência europeia do usuário:

> Dizem esses cronistas que o fim secreto da insinuação à câmara foi enriquecer um ourives, amigo e compadre dele; mas, conquanto seja certo que o ourives viu prosperar o negócio depois da nova ordenação municipal, não o é menos que essa postura deu à Casa Verde uma multidão de inquilinos; pelo que, não se pode definir, sem temeridade, o verdadeiro fim do ilustre médico. (ASSIS, 1882, p. 68)

Mas, se o narrador lança suspeita sobre a isenção da postura de Bacamarte num momento, num segundo momento ele passa a defender a atitude desinteressada do cientista:

> A abnegação do ilustre médico deu-lhe grande realce. Conjecturas, invenções, desconfianças, tudo caiu por terra, desde que ele não duvidou recolher à Casa Verde a própria mulher, a quem amava com todas as forças da alma. Ninguém mais tinha o direito de resistir-lhe, — menos ainda o de atribuir-lhe intuitos alheios à ciência. (ASSIS, 1882, p. 70)

Assim, tudo o que o narrador diz é desmentido em seguida, o que faz com que a narrativa seja sempre ambígua, que tudo o que se narre sobre os personagens tenha um fundo duplo.

Por outro lado, a ironia pressupõe um conhecimento prévio do leitor. Sabemos que ter um "emprego", "ouro", "dinheiro" é desejável. Estas palavras estão espalhadas pelo texto e têm um potencial grande de polissemia, metáfora, ambiguidade etc., que constituem a matéria-prima da ironia usada no conto: "E depois levou-a às arcas, onde estava o dinheiro. Deus! eram montes de ouro, eram mil cruzados sobre mil cruzados, dobrões sobre dobrões; era a opulência" (ASSIS, 1882, p. 16); "João Pina, outro barbeiro, dizia abertamente nas ruas, que o Porfírio estava "vendido ao ouro do Simão Bacamarte" (ASSIS, 1882, p. 64); "Os lugares de presidente e secretários eram de nomeação régia, por especial graça do finado rei D. João V, e implicavam o tratamento de Excelência e o uso de uma placa de ouro no chapéu (ASSIS, 1882, p. 83); "Um amplo chambre de damasco, preso à cintura por um cordão de seda, com borlas de ouro (presente de uma Universidade) envolvia o corpo majestoso e austero do ilustre alienista" (ASSIS, 1882, p. 86). Além dessas ocorrências da palavra *ouro*, há no conto sete ocorrências da palavra *dinheiro*, vários sinônimos da palavra *emprego* e várias ressonâncias do segmento fônico *-ouro* em outras palavras: *louros* (p. 3), *desdouro* (p. 29-33), *pelouros* (p. 49), *touros* (p. 66).

Salpicando estas palavras ao longo do relato, o narrador insinua ironicamente que a dedicação extremada de Simão Bacamarte à ciência é inventada. Esse efeito de duplo fundo da realidade narrada é o que provoca o riso irônico. Assim, o narrador de "O alienista" leva a ambiguidade ao extremo na descrição dos personagens. Por exemplo, o Costa, personagem que emprestou seu dinheiro até acabar, era generoso ou competia com seu rival para ver quem gozava de melhor conceito naquela sociedade?

> Esse último rasgo do Costa persuadiu a crédulos e incrédulos; ninguém mais pôs em dúvida os sentimentos cavalheirescos daquele digno cidadão. As necessidades mais acanhadas saíram à rua, vieram bater-lhe à porta, com seus chinelos velhos, com as suas capas remendadas. Um verme, entretanto, roía a alma do Costa: era o conceito do desafeto. (ASSIS, 1882, p. 25)

Por outro lado, Machado faz ver que a nossa realidade interna é conflitiva, contraditória, ambivalente e ridiculariza aqueles que acreditam que podem ter uma visão objetiva, distanciada, imparcial, desinteressada dos fatos humanos e da vida comum. O conto rebaixa as ideias dos cientificistas e dos racionalistas, apropriando-se das características da escola naturalista para burlar dos valores contidos em seus romances, de suas explicações mecanicistas e fisiológicas, de seu narrador impessoal.

Nesse sentido, Bacamarte é uma caricatura do cientista mecanicista frio e racional que o narrador naturalista quer imitar. A caricatura é uma figura visual ou verbal apresentada por características exageradas, deformadas, intensificadas para ridicularizar alguém. O ridículo é uma degradação da norma imposta socialmente.

Com esse artifício da caricatura, o autor-narrador faz ver, por meio do ridículo, que os fatos humanos e a vida comum não toleram o objetivismo e o racionalismo cientificista do discurso psiquiátrico da época, que insistia em ignorar que as pessoas não são nem ideais, nem fenômenos regulares como fórmulas matemáticas. Ao aproximar uma explicação de caráter biológico com outra de caráter moral, o conto sugere que o conceito de normalidade não advém de um conhecimento isento da realidade, e sim de um julgamento de valor: "Ele respeitava as namoradas e não poupava as namoradeiras, dizendo que as primeiras cediam a um impulso natural, e as segundas a um vício" (ASSIS, 1882, p. 67).

Assim, "O alienista" retrata o cientificista em situações grotescas, burlescas, que demonstram seu fracasso em aplicar à realidade humana uma só leitura, uma só interpretação, uma só verdade. Os valores do romance naturalista vão sendo postos à prova um a um diante da ambivalência, contradição, incongruência, ambiguidade, multiplicidade humana.

Com efeito, a tensão entre a multiplicidade da realidade e a unicidade dos conceitos da razão ocidental permeia todo o conto. Entretanto, a cena em que o médico e o boticário cavalgam, nesse sentido, é central na leitura do conto e reflete o aprofundamento da separação entre *mímesis* [diverso, múltiplo] e racionalidade [unicidade, homogeneidade]. O conto é todo atravessado por este dilema: ou nos perdemos no objeto, ou somos extremamente racionais e perdemos o objeto. A forma como Bacamarte e Crispim olham, um para o horizonte distante e outro para o espaço entre as orelhas do burro próximo a si, figura essa tensão entre o racional e o mimético no conto.

> — Adeus! soluçaram enfim as damas e o boticário.
> E partiu a comitiva. Crispim Soares, ao tornar a casa, trazia os olhos entre as duas orelhas da besta ruana em que vinha montado; Simão Bacamarte alongava os seus pelo horizonte adiante, deixando ao cavalo a responsabilidade do regresso. Imagem vivaz do gênio e do vulgo! Um fita o presente, com todas as suas lágrimas e saudades, outro devassa o futuro com todas as suas auroras. (ASSIS, 1882, p. 17)

Já vimos que Bacamarte é a caricatura do cientista racional e frio. Crispim, em contraposição à extrema racionalidade de Bacamarte, representa a simples imitação no conto: "soluçaram enfim as damas e o boticário"; "Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade. § — Um excelente serviço, corrigiu o boticário" (pág. 8); "Pois agora agüenta-te; anda, agüenta-te, alma de lacaio, fracalhão, vil, miserável! Dizes amém a tudo, não é? aí tens o lucro, biltre!" (p. 19); "E o boticário, não divergindo sensivelmente deste modo de ver, disse-lhe que sim, que era melhor começar pela execução" (p. 22).

Entretanto, Crispim representa a imitação sem reflexividade. O mimetismo dele é mecânico, instintivo, responde à sua necessidade de sobrevivência, como o dos camaleões. Assim como Bacamarte, ele é uma caricatura do movimento naturalista, que queria representar a realidade como ela é. Machado dá reflexividade extrema ao mimético em "O alienista", ao enfatizar e criticar, ao mesmo tempo, a estética naturalista e a sua ligação mecânica e utilitária com o real. A reconciliação com o objeto, na arte, então, estaria nesse tensionamento entre o mimético e o racional, entre o múltiplo e o homogêneo, a partir da exploração mimética, que traz a multiplicidade do objeto (ADORNO, 2009, p. 122).

"O alienista" leva ao extremo a tensão entre *mímesis* e racionalidade, ao ironizar a estética naturalista e sua relação de utilidade com o real. Através da caricatura cômica, ponto mais radical da *mímesis* poética, e da ironia, o conto vai subordinar o objeto a uma reflexão crítica. A ironia é o recurso utilizado para, ao mesmo tempo, imitar o mundo e problematizar os valores e normas da razão ocidental.

Por outro lado, se "O alienista" tem como um dos seus principais alvos o ideal de objetividade, de isenção, de imparcialidade dos cientistas positivistas, outros referentes também se encontram na mira da ironia machadiana: a ausência de um meio acadêmico local, a condenação do Brasil a ser uma imitação caricatural dos modelos europeus, a submissão dos meios de comunicação a interesses privados, a arbitrariedade do poder legislador, que faz normas em causa própria, a imiscuição da igreja em assuntos de ciência.

Os positivistas são os mais criticados, mas os padres também são bastante afetados pela mordaz ironia machadiana. Além de o padre Lopes protagonizar o tempo todo fatos que nada têm a ver com uma atividade eclesiástica, mantém nos diálogos com Bacamarte uma postura disfarçadamente autoritária, em que insiste em sobrepor a "Opinião" sobre a "Verdade, embora ironizada" (SALOMÃO, 2019, p. 176):

> — Com a definição atual, que é a de todos os tempos, acrescentou, a loucura e a razão estão perfeitamente delimitadas. Sabe-se onde uma acaba e onde a outra começa. Para que transpor a cerca?
> Sobre o lábio fino e discreto do alienista roçou a vaga sombra de uma intenção de riso, em que o desdém vinha casado à comiseração; mas nenhuma palavra saiu de suas egrégias entranhas. A ciência contentou-se em estender a mão à teologia, — com tal segurança, que a teologia não soube enfim se devia crer em si ou na outra. Itaguaí e o universo ficavam à beira de uma revolução. (ASSIS, 1882, p. 23)

Outra dura burla é feita ao padre Lopes, a quem nunca se vê nem dizendo missa nem ocupado em nenhum outro trabalho de homem de Igreja. O autor-narrador o põe escrevendo um livro que é uma fraude, pois exigiria um conhecimento de hebraico e grego que o padre não possuía: "Sabendo o alienista que ele ignorava perfeitamente o hebraico e o grego, incumbiu-o de fazer uma análise crítica da versão dos Setenta; o padre aceitou a incumbência, e em boa hora o fez; ao cabo de dous meses possuía um livro e a liberdade" (ASSIS, 1882, p. 85).

Muitas vezes também são as perspectivas dos personagens do padre e de Bacamarte que oferecem ao leitor a percepção de que os habitantes de Itaguaí estão loucos. O narrador finge distanciar-se de Bacamarte e do padre, mas é graças ao narrador que se pode manter o artifício da loucura dos personagens e, assim, deixar que Bacamarte siga em seu propósito.

> O padre Lopes confessou que não imaginara a existência de tantos doudos no mundo, e menos ainda o inexplicável de alguns casos. Um, por exemplo, um rapaz bronco e vilão, que todos os dias, depois do almoço, fazia regularmente um discurso acadêmico, ornado de tropos, de antíteses, de apóstrofes, com seus recamos de grego e de latim, e suas borlas de Cícero, Apuleio e Tertuliano. O vigário não queria acabar de crer. Que! um rapaz que ele vira, três meses antes, jogando peteca na rua!
> — Não digo que não, respondia-lhe o alienista; mas a verdade é o que Vossa Reverendíssima está vendo. Isto é todos os dias. (ASSIS, 1882, p. 9)

O juízo do leitor sobre se os personagens estão loucos ou não é, portanto, determinado pelo narrador, que, ao sumir, deixa os personagens do padre e do cientista falarem por ele. O efeito cômico é causado pela quebra do comportamento esperado por Bacamarte e pelo padre. As normas de conduta exigidas pelo padre e pelo cientista parecem basear-se nas da cidade ideal descrita em *A República*, de Platão, onde nenhum cidadão poderia desempenhar mais de uma profissão ou papel:

> — Considera pois, ó Adimanto, o seguinte: se os guardiões devem ser imitadores ou não. Ou resulta do que dissemos anteriormente que cada um só exerce bem uma profissão, e não muitas, mas, se tentasse exercer muitas, falharia em alcançar qualquer reputação?
> — Como deixaria de ser assim?
> — E não é válido o mesmo raciocínio para a imitação, de que a mesma pessoa não é capaz de imitar muitas coisas tão bem como uma só?
> — Claro que não. (PLATÃO, 1993, p. 119)

Como na cidade ideal de Platão, na Itaguaí de Bacamarte não há lugar para a ambivalência, a pluralidade, a multiplicidade humana. Assim como os vereadores fazem leis em causa própria, o conto sugere, quando o narrador cola o seu ponto de vista ao do alienista e ao do padre, que essa linha da normalidade é feita por certas pessoas ou grupos de acordo com a sua conveniência.

O mesmo artifício é usado pelo narrador, quando cola o seu ponto de vista ao dos cronistas. Segundo Ivan Teixeira, "o texto machadiano ironiza a fidelidade cega das 'velhas crônicas', além de colocar à prova o discernimento das próprias crônicas – presumíveis fontes de sua ficção – que sempre afirmam o absurdo como se fosse expressão do equilíbrio" (TEIXEIRA, 2010, p. 156). Assim, a admiração por Simão Bacamarte, expressada por ele, mas sempre citando os cronistas, é irônica ao extremo, e antes deve ser entendida como burla do que como admiração verdadeira: "O momento em que D. Evarista pôs os olhos na pessoa do marido é considerado pelos cronistas do tempo como um dos mais sublimes da história moral dos homens, e isto pelo contraste das suas naturezas, ambas extremas, ambas egrégias" (ASSIS, 1882, p. 33).

Entretanto, sem o aval das crônicas, o narrador perderia toda sua credibilidade, pois as crônicas servem para dar um suposto fundamento ao que ele narra. O episódio da matraca reflete a função dos cronistas no conto e mostra que a história é uma espécie de gênero periodístico que conta o que ocorreu. No capítulo III, o narrador dá uma pista ao leitor, ao revelar que o que as crônicas relatam pode obedecer mais à verossimilhança que à verdade histórica:

> Quanto ao gesto, era o mesmo que empregara no dia em que Simão Bacamarte a pediu em casamento. Não dizem as crônicas se D. Evarista brandiu aquela arma com o perverso intuito de degolar de uma vez a ciência, ou, pelo menos, decepar-lhe as mãos; mas a conjectura é verossímil. (ASSIS, 1882, p. 14)

Segundo Aristóteles, é considerada verossímil a representação de algo passível de acontecer (ARISTÓTELES, 2005, p. 28). Segundo ele, a verossimilhança diferencia o historiador do poeta, pois o primeiro narra o que aconteceu, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido. O poeta trata do universal, enquanto o historiador limita-se ao particular:

> Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. (ARISTÓTELES, 2005, p. 28)

Desobedecendo a divisão em categorias estanques de Aristóteles, o narrador põe sob a responsabilidade dos cronistas os episódios menos seguros, fazendo uma burla com os historiadores que têm a pretensão de saber objetivamente o que ocorreu no passado: "Dizem as crônicas que D. Evarista a princípio tivera ideia de separar-se do consorte, mas a dor de perder a companhia de tão grande homem venceu qualquer ressentimento de amor-próprio, e o casal veio a ser ainda mais feliz do que antes" (ASSIS, 1882, p. 74).

Os cronistas são ridicularizados pelo narrador para divertir o leitor, por um lado, e para questionar o mito da objetividade do discurso histórico ou jornalístico, por outro. As "crônicas" cumprem no conto o papel de dar um fundamento à história, mas ao responsabilizar os cronistas pelo relato dos fatos mais subjetivos e passíveis de serem inventados o autor-narrador subverte o discurso histórico. Nessa mesma perspectiva, Machado brinca com a divisão das obras em gêneros poéticos unindo em "O alienista" o gênero sério com o gênero cômico:

> Homero, tal como foi supremo poeta no gênero sério, pois se distingue não só pela excelência como pela feição dramática das suas imitações, assim também foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da Comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o ridículo. Na verdade, o Margites tem a mesma analogia com a Comédia que têm a Ilíada e a Odisseia com a Tragédia. (ARISTÓTELES apud DUARTE, 2012, p. 21)

Deste modo, "O alienista" não só questiona a lógica classificatória dos cientificistas aplicada ao comportamento humano como também nos faz repensar a categorização das obras literárias em divisões puras, invariáveis, enrijecidas. A paródia foi a linguagem que Machado utilizou para construir uma obra que "desconcertasse um pouco a linha" (ASSIS, 1882, p. 47) entre os gêneros. O texto paródico provoca um efeito de mistura, que cria uma tensão entre o discurso histórico e literário e faz ver o papel da verossimilhança na construção dos discursos que se dizem fiéis à realidade.

Esse tensionamento entre literatura e história, entre ficção e realidade, faz parte da desconstrução da própria narrativa empreendida por escritores como Machado e Jorge Luís Borges, segundo Regina Zilberman:

> O processo como os escritores procedem à desconstrução é [...] significativo: Machado e Borges revelam como se forjam os mitos, indicando que sua fonte é a literatura. Seja ao seguir regras da poética dos gêneros sentimentais, seja ao buscar na tragédia um modelo de comportamento a seguir, de um modo ou de outro é da ficção que provêm as referências necessárias à organização da sociedade. (ZILBERMAN, 1993, p. 145)

Ainda nessa perspectiva, o narrador do conto enche a narrativa de incertezas, deixando o tempo todo o leitor que quer saber a verdade num terreno instável. Com efeito, o narrador joga o tempo todo, faz trapaças às mesmas normas que ele estabelece, como a de fidelidade ao que as crônicas dizem. Ao final do conto, deixa entrever que seu relato não resulta de sua ação como leitor das crônicas, mas de sua ação como autor:

> O desfecho deste episódio da crônica itaguaiense, é de tal ordem, e tão inesperado, que merecia nada menos de dez capítulos de exposição; mas contento-me com um, que será o remate da narrativa, e um dos mais belos exemplos da convicção científica e abnegação humana. (ASSIS, 1982, p. 81)

O leitor implícito deste jogo deverá seguir essas pistas que se insinuam sob a narrativa revelando a natureza textual do mundo. Além disso, há no conto uma sucessão de instâncias leitoras. Usando de ironia, o autor-narrador estabelece uma segunda história sob a primeira: uma história que duvida de tudo o que está sendo narrado pela primeira. A primeira história remete à forma como a matraca funciona: enaltecendo quem tem poder, quem paga. A segunda põe toda essa história sob suspeita, mostrando que todo acesso à realidade é textual, discursivo, tem, portanto, um autor por trás, uma perspectiva, um lugar, de onde parte. O narrador é um leitor fictício das crônicas e, como narrador, faz apelo ao seu leitor, revelando mais uma instância leitora e o caráter ficcional da narrativa: "E agora prepare-se o leitor para o mesmo assombro em que ficou a vila, ao saber um dia que os loucos da Casa Verde iam todos ser postos na rua" (ASSIS, 1882, p. 71).

Com efeito, a origem de todas as percepções da realidade no conto é textual: a de Bacamarte parte dos escritos árabes, por exemplo; a do padre, das Escrituras. Como num labirinto textual, da mesma forma em que há várias instâncias leitoras, há várias instâncias autoras no conto. O apelo do narrador aos cronistas (no plural) revela-se um recurso para negar a certeza de um mundo unitário, que pode ser abarcado por uma perspectiva única, por um só ponto de vista. Mesmo os cronistas fictícios não concordam entre si. Constantemente há referência à possibilidade de uma divergência entre eles: "Os velhos cronistas são unânimes em dizer que..." (p. 58); "alguns cronistas creem que..." (p. 67); "neste ponto todos os cronistas estão de pleno acordo..." (ASSIS, 1882, p. 82).

Nesse sentido, a ironia reforça a perspectiva de textualização do real, pois, ao mesmo tempo que imita o mundo, provoca um efeito de desrealização, ou textualização, daquilo que é narrado. Sonia Netto Salomão, analisando esse tipo de efeito causado pela ironia machadiana, observa que ela não pode ser dissociada da própria construção narrativa em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

> A ironia estabelece uma gama de subentendidos que permite ao leitor adquirir uma série de conhecimentos que ultrapassam o nível objetivo explicitado pela história: ao pressupor esse outro (que é o leitor, mas também uma série de outros que constroem o estilo parodístico do romance), incorporando-o à estratégia textual, o narrador estabelece com o leitor um jogo de cumplicidade e paradoxal distanciamento, fazendo-o participar da narrativa com os demais personagens, mas alertando-o sempre para o fato de que *está lendo*.
>
> Neste âmbito, as implicações da ironia são complexas e inerentes à própria construção do romance como gênero. Não se trata, portanto, de analisar as *ironias* machadianas no romance, de per si, mas de pesquisar as bases de uma verdadeira e própria construção linguística, responsável pelo nível retórico do texto, e por todos aqueles níveis que constituem o estudo das formas e dos modos de funcionamento da narrativa, além de respaldar o estreito relacionamento de *intentio autoris* e *intentio operis* na sua influência determinante sobre a *intentio lectoris*. (SALOMÃO, 2012, p. 41)

Do mesmo modo, em "O alienista", a ironia não pode ser vista de forma separada da estruturação do conto em várias instâncias narradoras e leitoras, formando juntamente com elas uma estratégia textual para desautomatizar o leitor.

Enfim, o leitor implícito desse conto precisa resistir à orientação da história mais aparente para descobrir o questionamento que está sendo feito pelo autor. Resistir à perspectiva do narrador, que cola o seu ponto de vista em racionalidades tidas como atemporais e verdadeiras, implica que o leitor leia *contra* suas próprias crenças e preconceitos.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução: Jaime Bruna. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O alienista. *In*: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Papéis avulsos**. Rio de Janeiro: Lombaerts & C., 1882.

DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. *E-book*. Disponível em: https://docero.com.br/doc/1nxc. Acesso em: 2 jan. 2021.

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

LIMA, Luiz Costa. O palimpsesto de Itaguaí. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 253-265.

PLATÃO. **A República**. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

SALOMÃO, Sonia Netto. **Machado de Assis e o cânone ocidental**: itinerários de leitura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.

SALOMÃO, Sonia Netto. A ironia como interdiscursividade em Machado de Assis: Memórias Póstumas de Brás Cubas. *In*: SALOMÃO, Sonia Netto. **Da palavra ao texto**. Estudos de linguística, filologia, literatura. Viterbo: Edizioni Sette Città, 2012. p. 39-76.

TEIXEIRA, Ivan. **O altar e o trono**: dinâmica do poder em "O alienista". Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

ZILBERMAN, Regina. O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luís Borges. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima-Berkeley, v. 23, n. 45, p. 141-154, 1997.

CABEÇAS DA PERIFERIA – DA AÇÃO NO TERRITÓRIO AO DESENVOLVIMENTO DE UM PENSAMENTO ESTÉTICO MEDIADO EM UM APLICATIVO

Eduardo de Almeida Santos (Eduardo Teffé)

Resumo: No ano de 2020 a editora Cobogó lançou a coleção *Cabeças da periferia* estruturada na época pandêmica como um livro-entrevista-registro feito com atuantes da cultura da periferia e tendo a organização de Marcus Faustini. Este artigo pretende discutir frente a esses textos a formação de um pensamento estético, do direito a cidade, do pertencimento e da narrativa sob a ótica da vivência. Os primeiros três livros da série apresentaram os trabalhos de três cariocas: o comunicador Rene Silva, fundador do jornal carioca "Voz das Comunidades", o escritor Jessé Andarilho, autor de "Fiel" e "Efetivo Variável", e a dançarina e pesquisadora Taísa Machado, criadora do "Afrofunk", um projeto de danças contemporâneas. As conversas giraram em torno de temas como cultura, ativismo, circulação no espaço urbano e o processo de criação dos entrevistados, como constroem suas narrativas, suas relações com a cidade e o desenvolvimento do pensamento crítico.
Palavras-chave: Dispositivo. Narrativa. Corpo. Palavra.

Introdução

> *O Poder requer corpos tristes. O Poder necessita de tristeza porque consegue dominá-la. A alegria, portanto, é resistência porque ela não se rende. A Alegria como potência de vida nos leva a lugares onde a tristeza nunca levaria.*
>
> Gilles Deleuze

Uma questão notória da arte na atualidade é a de que forma ela pode operar nas disputas de narrativas e de pertencimento? Ou ainda, como o fazer artístico pode potencializar sujeitos que constantemente tem a representação de seus imaginários diminuídos, inviabilizados e negados? Que por conta disto, são considerados como parte de populações constantemente enquadradas como "destrutíveis" ou "não passíveis" de luto, ou ainda, considerados como populações perdíveis ou sacrificáveis como nos diz Judith Butler em *Quadros de Guerra* (2015). "Assim há 'sujeitos' que não são reconhecidos como sujeitos e há 'vidas' que dificilmente – ou melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas" (BUTLER, 2015, p.17).

A autora, que é reconhecida por suas discussões a respeito de gênero e sexualidade busca neste livro analisar as formas de enquadramentos em que certas vidas são concebidas como vidas humanas e por isso desencadeiam processos de luto. E de que, algumas outras vidas não são apreendidas como tal – e por consequência não geram comoção. A autora questiona em que circunstâncias é possível lamentar uma vida perdida? Quais são as vidas que são consideradas como não passíveis de luto? Se toda vida a prior é igual, que tipo de fatores levariam a essa percepção por parte da sociedade de que algumas vidas teriam direito ao choro e ao luto e que outras vidas seriam ignoradas e que poderiam ser consideradas como perdíveis, considerando a negação do direito de existência (e até a morte) como resultado das ações humanas, institucionais ou políticas. Em um resumo, poderíamos dizer que a dor que sentimos por estas vidas perdidas, implicaria na percepção de que elas deveriam ter tido a oportunidade de viver de forma plena, de desejar e estar em uma vida que não fosse de sofrimento contínuo e privação, mas uma vida vivível. Ao pensar sobre as vidas precárias e as vidas passíveis de luto, Butler diz que o reconhecimento dos sujeitos enquanto vidas que importam depende de certas condições, normas e categorias.

Diversas situações podem ser exemplificadas na malha urbana no Estado do Rio de Janeiro sobre estas questões: desde dados sobre a urbanização [como que 80% dos equipamentos culturais se concentram no centro e na zona sul da cidade] – muito longe da maior parte dos moradores da cidade que residem na Zona Oeste como em situações da extrema gravidade da atuação policial frente à população das favelas cariocas [em diversos episódios que terminam com o assassinato de vidas]. Ou ainda, como diz Rene Silva

> Muita gente não tem acesso à comida, à agua, ao saneamento básico. Muita gente não tem acesso, não tem direito de viver. Como quando você é baleado dentro da sua própria casa. Somos assassinados de várias formas. Eu costumo falar isso. Que a gente não é só assassinado quando a polícia entra aqui e faz uma troca de tiros com traficantes, com bandidos. A gente é assassinado quando não tem atendimento na saúde, quando não tem educação de qualidade. A gente é assassinado de várias maneiras. (SILVA, 2020, p. 31)

Estes acontecimentos são exemplos da violência que sofrem as populações consideradas marginalizadas, muitas vezes tomadas, pelo poder público, como não passíveis de luto, como vidas matáveis. É dentro deste contexto que existem trabalhos de artistas que desdobram o fazer artístico em militância de vida. Ou como novamente diz Rene Silva

> Aqui no Rio de Janeiro a gente tem uma juventude muito ativa e criativa. Muita gente gosta do Brasil da ideia de gambiarra. E o rio é o reino das gambiarras. Agimos e solucionamos as coisas na base do improviso, de forma alternativa, nos adequando às possibilidades disponíveis, e a gente é bem sucedido nesse jogo de cintura. (SILVA, 2020, p. 32)

Trabalhos estes que conectam e articulam práticas, registros, disputas e relações com a cidade e a sociedade. Atuando no território e no digital. Nosso fio condutor será a questão: de que forma esses trabalhos transformam, investigam e expõem condicionantes considerados como carências em agenciamentos de potência? Buscaremos responder a esta questão analisando as ramificações e os pensamentos de jovens criadores [Taísa Machado, Jesse Andarilho e Rene Silva] na coleção Cabeças da Periferia da Editora Cobogó. No presente artigo vamos falar um pouco de cada um dos livros/artistas/ativistas.

Taísa Machado: o corpo como empoderamento

> *O meu trabalho, pra quem não sabe, fala que esses são saberes legítimos de mulheres pretas. E que eles podem estar em muitos lugares, no baile funk, no ritual, no twerk da Beyonce, mas são saberes. E eles têm amplitude: batem na saúde, na espiritualidade, em como você é na sociedade, na cidadania, na coisa social, no ecossistema social.*
>
> Taísa Machado

Em Afrofunk e a Ciência do Rebolado, somos apresentados a essa dançarina, professora e escritora, Taísa Machado, a chamada "Chefona", criadora do Afrofunk, uma oficina de dança concebida para descolonizar o corpo feminino. "Chefona" expõe, ao longo das páginas do livro, os princípios de sua Ciência do Rebolado, método desenvolvido a partir de técnicas para soltar os quadris, sobretudo graças a danças da diáspora negra, como *funk*, *twerk* e *dance hall*, entrelaçadas com danças tradicionais africanas e asiáticas, que exploram os movimentos da pelve. Através de diversas histórias, ela fala sobre suas investigações acerca do corpo feminino, da dança, do território, do universo dos bailes *funk*, dos trânsitos pela cidade, do teatro de rua e de sua descoberta do prazer com a escrita.

Através da dança, Taísa provoca a consciência corporal, despertando corpos para que atinjam toda sua potência revolucionária.

O livro se constrói a partir de perguntas e reflexões sobre o trabalho e a história prática – além de pensamentos e narrações da trajetória. Sobre isto, cabe ressaltar a observação contida no livro sobre as estratégias de Taísa:

> Uma típica artista carioca, assim como os garotos do passinho, que são extremamente práticos e vão criando estratégias e métodos a partir da necessidade, e não tem limites nessa criação. Acho que é a partir disso que surgem as inovações, essa busca constante pro que é novo, essa abertura pro que é diferente. Ao mesmo tempo essa procura não é no vazio, eles estão procurando algo pra utilidade cotidiana. (MACHADO, 2020, p. 58)

Percebe-se que não é gratuita a nomeação de Ciência do Rebolado – considerando que o porquê filosófico do movimento vem junto com o movimento em si, mas também considerando que ele se constrói na prática. Em relação ao exemplo de fazer artístico, Taísa cita um episódio especifico: fala sobre uma dançarina no baile do complexo de Lins. Através de uma narração rica ela constrói o cenário no qual esta bela mulher está usando uma *burka* de *funk*. Ela menciona que essa mulher brilhava no palco e que, após um movimento conhecido como "Surra de bunda", os bandidos que estavam presentes e extremamente felizes começaram a dar tiro para o alto e por conta disso estilhaços começaram a cair na dançarina, mas para a surpresa e admiração de Taísa, essa mulher continuou dançando de forma magnética "fazendo o trabalho dela, com estilhaço de bala pegando nela, entendeu?" (MACHADO, 2020, p. 18). Algo incrível até para ela que fazia teatro com o Amir Haddad no grupo Tá na Rua.

Ao longo do livro, somos apresentados a outras danças e músicas que surgem como resistência e que se desenvolvem em contextos opressores, como o jongo, *jazz* e a capoeira. A comparação desta resiliência ao ambiente opressor e sua potencialização da arte é observada no pensamento "o cara se desenvolve na guerra, na luta, é uma marca histórica do modo de fazer, de ser e estar, mesmo no momento mais difícil. Isso é resiliência que se transforma em arte" (MACHADO, 2020, p. 87).

Sobre a ciência do rebolado ele se debruça sobre os caminhos do corpo e movimentos em territórios de vulnerabilidade. Mas, cabe notar que a vida é potência e resiste como afirmação. E os caminhos podem ser percorridos em direções inversas. Podem-se usar as estratégias de dominação como ferramentas de libertação. A "verdade" é que as estratégias são só estratégias. Dominação ou libertação dependem do seu uso e do contexto.

Deleuze, por exemplo, dizia que é a repressão que determina a diferença entre os dispositivos [de controle] para os agenciamentos de desejo. Logo, um dos focos de Taísa é que as meninas da periferia possam perceber o poder que a dança tem: que as praticantes das oficinas adquiriram conhecimentos oriundos de uma oralidade, de uma corporalidade, assim como musicalidade e ancestralidades negras. E que esses conhecimentos possam ser reproduzidos e fisicalizados no corpo a partir da criação.

Essa expansão e reprodução podem ser percebidas além da dança em múltiplas linguagens: *Instagram*, *internet*, aula... Formas que Taísa considera ações de opinar e estar presente no mundo. Sobre isto cabe destacar a presença da Chefona na escrita

> Eu sempre gostei de ler, mas não sabia o que ler. Hoje eu tenho mais referências, posso escolher o que ler. Antes eu lia o que tava na mão. Nunca tinha pensado "Ah, um dia eu posso escrever um livro". Nunca. Eu escrevia na internet e as pessoas curtiam, mas eu não tinha ideia da dimensão. (MACHADO, 2020, p. 78)

Estas questões de poder pertencer são importantes. É importante pertencer e estar presente tanto corporalmente como em narrativas. É notório observar que o vivente possui a linguagem e que o estado de exceção traz à Zona de Indiferença, uma zona em que não percebemos o outro como uma vida importante e digna do vivível. O que acaba por gerar o sequestro do corpo para todo o ato além das convenções e produz a sensação ou a crença de não ser digno de se narrar. Essa indiferença sobre a narrativa pode ser explicada pelo racismo estrutural que atinge nossa sociedade.

> No final das contas, é a velha questão do racismo. Eu não tinha nenhuma referência de alguém como eu que tinha escrito um livro. Não sabia que podia. Já achava que existia pouca mulher que escrevia. E mais que isso, o jeito do Geovani escrever: as figuras, o formato das coisas, o universo social dos personagens, o tipo dos personagens, o tipo de escrita, de assunto, o jeito de lidar com a língua portuguesa, nada disso eu tinha visto antes. (MACHADO, 2020, p. 79)

Em Agamben é possível evocar para esta análise do sentido das possibilidades de vida, através da definição Aristotélica da polis e da oposição entre viver [zên] e viver bem [eû zên], ou seja, a diferença entre a vida nua e a vida qualificada para que assim possamos perguntar: como aqueles incluídos pela exclusão podem de fato estar presentes em vidas qualificadas? Se concordarmos que toda pessoa deveria ser livre, ter direito ao viver bem, então acreditamos que toda vida deveria pertencer a uma vida qualificada. Uma das questões do viver bem é o direito ao pertencimento e por consequência ter direito a sua narração e sua história, como nos diz Taísa: "É preciso se narrar, porque assim é que as pessoas ficam vivas [...]. Sou de uma cultura que acredita na história narrada, então, preciso contar a minha história, pra contar as de outras pessoas. É assim que a coisa toda funciona" (MACHADO, 2020, p. 11). Este direito ao narrar ou não, seria uma das respostas possíveis a Butler (2015) dentro de suas indagações de: em que circunstâncias é possível lamentar uma vida perdida? De quem são as vidas consideradas choráveis em nosso mundo público? Quais são essas vidas que, se perdidas, não são percebidas como perda? Sobre as estratégias de falar de si é oportuno analisar o livro do próximo artista criador.

Jessé Andarilho: escrita, território e a invenção de si

> *Se a gente tivesse um livro de história escrito pelos índios ou pelas pessoas escravizadas, hoje o Brasil seria outro. Por isso a gente tem que escrever nossos próprios livros, nossas crônicas, nossas histórias, contar sobre o lugar onde a gente vive.*
>
> Jessé Andarilho

Por meio da literatura comparada é possível perceber e estudar as linhas de força da sociedade que atuam sobre a escrita e suas articulações. Numa abordagem sociológica podemos analisar as representações oriundas desta perspectiva teórica. No livro da Cobogó sobre Jesse Andarilho é possível pensar em como a cidade-território se influência sobre a produção artística e o pensamento crítico em um processo de dupla troca. Consideramos possível pensar a produção artística pela cidade e a cidade pela produção artística num permanente movimento de retroalimentação. Colhendo depoimentos e pensamentos com os fazedores artísticos da periferia. Esse olhar potente deve ser percebido não apenas na criação ficcional, mas também pelo desenvolvimento de um pensamento crítico. Este tipo de realização literária e teórica é possível graças a uma forma de agenciamento que permite olhar sobre os procedimentos artísticos e coletar, por meio das entrevistas, os conhecimentos sobre a cidade do Rio de Janeiro.

Nascido no Rio de Janeiro em 1981, no bairro do Lins, Jessé foi criado em Antares, conjunto habitacional popular criado no início da década de 70 na Zona Oeste da cidade, para receber moradores de favelas removidas da Zona Sul. Até começar a escrever, Jessé trabalhou em inúmeras atividades. Abriu um lava-jato na favela e, quando não tinha serviço, usava as mangueiras para limpar as caixas d'água dos moradores. Seu interesse pela literatura e pela escrita começou por acaso, quando ganhou de presente um livro que o despertou para a leitura. Tempos depois ganhou outro livro e foi quando imaginou que poderia escrever. Neste segundo livro saiu dizendo para todo mundo que tinha muitas histórias como as do livro para contar. Em uma leitura de outro livro, no qual ele mencionou que tinha histórias melhores, ouviu de um amigo: "Se tem história melhor que a do cara, então vai lá e escreve!". Jessé não pensou duas vezes e começou a escrever. Assim nasceu o livro Fiel e também o codinome Andarilho. Ainda criou um evento de *Slam* e uma série de ações chamada MargiNow.

Sobre a literatura de periferia no Brasil, cabe dizer que, tem extrema ligação não só para a questão de dar voz, como por apresentar a voz dos sujeitos excluídos das tradicionais formas de representação. Sobre esse marcos da literatura de periferia, Júlio Ludemir (um dos comentadores do livro) diz

> Se a gente for dialogar com literatura de periferia no Brasil, existem alguns marcos muito preciosos. Existe um primeiro e definitivo que é o Paulo Lins, com Cidade de Deus, que vai ele próprio produzir uma série de herdeiros. Por exemplo, uma pessoa que o Jessé provavelmente conheceu no mesmo momento que eu, que é o Ferréz, vai dizer alguma coisa muito parecida com o que Jessé acabou de dizer agora. Quando ele leu Cidade de Deus, ele disse "eu também posso escrever isso" Isto é: "É alguma coisa que faz parte do meu mundo, isso me instiga a escrever". (ANDARILHO, 2020, p. 29)

Este gesto de herdar também é apontado por Kleon no livro *Roube como um artista*, publicado em 2013.

> Ver a si mesmo como parte de uma linhagem criativa o ajudará a sentir-se menos sozinho enquanto você começa a desenvolver o seu próprio trabalho. Eu penduro fotos dos meus artistas favoritos no meu estúdio. São como fantasmas amigáveis. Quase posso senti-los me empurrando para frente quando estou debruçado sobre minha mesa. (KLEON, 2013, p. 25)

Este tipo de lógica, por exemplo, pode ser usada para entender os entrevistadores e o entrevistado. É importante perceber o diálogo dos entrevistadores com a escrita periférica e o mercado editorial. Principalmente Faustini – autor do livro *Guia afetivo da periferia* que traça diversas metodologias para criar um mapa afetivo e simbólico do Rio de Janeiro através da figura que tradicionalmente não tem o direito de narrar o mundo.

Esta literatura anterior também é importante para mencionar o livro que despertou Jessé para a literatura. Andarilho observa sobre *No coração do comando* de Júlio Laudemir.

> Diferente de todos os livros que eu tentei lê antes desse, o livro comunicou comigo diretamente. A primeira parte do livro já começava com duas mulheres brigando na cadeia, mandando "toma no cú" "se fudê", eu nunca tinha visto um palavrão num livro, aquilo chamou minha atenção. De uma forma mágica, aquele livri começou a dialogar comigo. (ANDARILHO, 2020, p. 23)

Assim como hoje, outro ponto a ser ponderado é a cena de criação de palavras, poesias e narrativas para além do livro: como os canais de *Youtube*, as rodas de rima, os saraus e os *slams*. É urgente observar a ascensão e a emergência das rodas de rima, a distribuição de literatura para além dos livros e esse movimento urbano dos saraus, da palavra para além do suporte da página. Além de

possuírem uma linguagem e manifestação própria também são um ambiente de insights, de criação que acontece nas praças. Um dos objetivos do materialismo cultural é a forma de escrita que designamos literatura. Cada formação nomeia de literatura de acordo com o tempo e condições (CEVASCO, 2003, p. 147).

É sobre estas bases que iremos discutir assuntos como a literatura urbana carioca, o território e o cenário da rua, militância, fluição e que vamos fazer alguns apontamentos do desenvolvimento de um pensamento crítico e norteador do território como lastro da escrita. Muito antes dos atuais Smartphones, Jesse Andarilho, escrevia em Black Berry. Além disso, é importante considerar o ambiente no qual ele escrevia: os trens do Rio de Janeiro. Ele conta que escrevia no trem, nas três horas que levava de casa até o trabalho. No seu relato as pessoas desacreditavam no potencial da escrita, na possibilidade de escrever um livro no trem – o que considerando o sistema de transporte ferroviário do Rio de Janeiro é até uma opinião bem realista. Mas, segundo Jessé ele não se apegava a isso porque ele pensava que as pessoas imaginavam o livro em sua totalidade, enquanto ele pensava na próxima palavra – que faria vir outra e depois o parágrafo, outro capítulo... Com o livro escrito outras dificuldades da realidade material surgiram como, por exemplo, a questão da imagem-figura do autor – ele narra no livro que ouviu de muitos não parecer um escritor. Mas, que isto não o fez desistir já que acreditava que escrever sobre o que via e ouvia na favela são as histórias que mais nos interessam. Conforme o autor,

> Por que eu vou valorizar mais Paris do que Antares, do que Paciência, do que Cesarão? Por que eu contar a história de Copacabana e Ipanema, se eu posso contar de Antares? Eu escrevo com a intenção de mostrar que o lugar onde você mora tem a mesma importância que os outros, também faz parte do planeta. (ANDARILHO, 2020, p. 19)

Todos esses condicionantes de realidade se apresentam de forma sociogeográfica na obra *Fiel* que, como um inventário de afetos e espaços, que tem deslocamentos desde encontrar pichadores em Coelho Neto até o próprio "rolê" do tráfico que vai entrando no livro. Esse rigor da experiência pode ser observado tanto no jogo de linguagem, nos interesses e nas questões materiais e simbólicas.

> Ora se "Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os "interesses" mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-historico, e tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela e também sintoma. E supor que se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade social do campo tende a tornar irreconhecível. (BOURDIEU, 1996, p. 15-16)

É justo dizer que a narrativa dos livros se dá pela questão do território. Ao apresentar Antares e o território em volta, na boca dos personagens e em suas motivações. Seja em ações concretas ou através de memórias. Numa dupla troca de motivação entre a escrita e o mapa afetivo do autor deixando clara a importância do território. Na coleção *Cabeças da Periferia*, inclusive, fica nítido a função do artista para além das especificidades artísticas. "Acredito na Literatura como modo de mostrar novos modelos pras pessoas. Quero mostrar o mundo que eu conheço e o mundo que eu conheço é este aqui" (ANDARILHO, 2020, p. 18-19).

É nesse espaço de mostrar e não mostrar, de ser real e ser invenção que se pode operar o desejo de outra realidade possível. Tendo a questão da escrita como propósito.

> Eu penso nisso porque, quando to escrevendo, não escrevo por escrever. As minhas histórias são intencionais. Gosto de mostrar as dificuldades, tanto dos meus personagens quanto do autor. O Fiel acontece em Antares, o Efetivo variável acontece em Santa Cruz, mas o morador é de Antares. O próximo livro que eu to escrevendo agora, que vai sair pela Companhia das

> Letras que é O Esquema [livro no prelo], o morador é de Paciência. A batalha, que eu tô escrevendo, sobre batalha de rima, o personagem é de Campo Grande. Eu quero daqui a 300 anos a pessoa que for investigar o Rio de Janeiro diga: Pô, antigamente tinha um autor que escrevia sobre a Zona Oeste do Rio de Janeiro, cada livro dele fala de um bairro e tal. Eu penso lá na frente, Faustini, penso daqui a 300 anos. Tudo que eu faço, qualquer palavra que eu escrevo, tanto no Facebook quanto no Twitter ou no Instagram, tem um interesse. Não escrevo por escrever. Tem uma mensagem, e aquela questão da representatividade. Não só pela cor, pela origem, mas pelo bairro também. A gente fala que tem que ganhar o mundo, né? Mas a gente tem que fincar a raiz. Tem que ter a raiz. Tem que ter a raiz, mas também tem que voar. A minha forma de plantar minha raiz e voar é essa. (ANDARILHO*,* 2020, p. 18)

Estas proposições e realizações sobre o território e vivência é o "retorno do autor" é a "virada etnográfica" em uma escrita além de testemunhal, carregada de propósito como nos diz no trecho "Acredito na transformação através da palavra e valorizo muito a arte, valorizo a cultura e acredito, sim, que é possível chegar lá" (ANDARILHO*,* 2020, p. 15) bem como no exemplo prático de criar uma biblioteca pública através de doações e compartilhamentos em um batalhão desativado. Ou ainda pelo exemplo testemunhal enquanto figura pública.

> Por exemplo, pra chegar no Centro do Rio, eu levo mais ou menos duas horas. Hoje em dia, quando se fala em cultura do Rio, meu nome aparece as vezes em algumas coisas grandes e... pensa, sou um cara que mora em Antares, que fica a duas, três horas do centro, da Zona Sul, de transporte público. Aí, quanto mais eu falo que sou de Antares, que vim da Zona Oeste, desse cenário, mais as pessoas que eu valorizo muito na Zona Oeste do Rio de Janeiro, ou de vários outros lugares do Brasil que tão longe do Centro, que tão nas vans, que tão sendo penalizados pela distância, que estão afastados, param e pensam: "Caraca, esse maluco veio lá do Antares, a duas horas do Centro; então é possível! Eu gosto de mostrar que é possível. Quanto mais eu falo de Antares, Santa Cruz, Paciência, Campo Grande, mais as pessoas conseguem estar ali naquela história! (ANDARILHO, 2020 p. 16)

Ora é necessário perceber aí uma jornada que vai além do atravessar concepções de mundo. É uma jornada de inventar e apresentar mundos. O desejo de uma linguagem que representa o sentido e presença da sua vivência no mundo. "Tô fazendo minha militância através da história que tá sendo contada" (ANDARILHO, 2020, p. 57) ou ainda sobre as questões de ser: "Cara, é uma luta o tempo inteiro, e as pessoas dizendo que a gente tem que ser alguém na vida. Mas a gente já é alguém na vida" (ANDARILHO, 2020, p. 58).

Em palestras que participa, que vai desde colégios a um TED, Jessé costuma ganhar a plateia em uma fala bem específica: falando que gosta tanto da escola que repetiu a sétima série cinco vezes! É possível imaginar que essa agenda de desejo da escrita de motivar outras pessoas também passe por aí – além é claro da óbvia disputa ética de ser em determinados territórios. O mesmo afirma "o meu foco é incentivar a leitura, porque como eu tive a minha vida transformada através da leitura – e eu quero ser um transformador de vidas –, todas as minhas ações são baseadas em incentivar a leitura" (ANDARILHO, 2020, p. 28). Além disso, é justo fazer conjunções sobre a forma de escrita e o pensamento sobre ela. Durante a entrevista livro outros pontos da realidade concreta aparecem sobre o processo de escrita. Sobre este fator Faustini faz a seguinte indagação:

> MF: Você, em algumas entrevistas, deixa bem claro que foi repetente na escola e só conseguiu chegar até a sétima série. Você coloca isso com a dimensão de uma superação pra escrever. E você escreveu o primeiro livro no celular, no trem. "(...)sua baixa escolaridade te ajudou a criar um estilo literário de frases curtas? Se você tivesse mais formação, acha que sua escrita seria diferente? De alguma maneira, essa baixa escolaridade te ajudou a criar um outro tipo de narrador, mais direto, os personagens também mais diretos, sem filtro?". (FAUSTINI, 2020, p. 20-22)

Este questionamento não chega a ser respondido por Jessé, mas em seu lugar ele fala de como o seu processo de escrita é direcionado a outra ponta "Vou escrever como se tivesse contando uma história pra alguém por *WhatsApp*. Eu não tenho que enrolar muito para escrever aquilo ali, tenho que ser direto senão a pessoa vai dispersar, tá ligado?" (FAUSTINI, 2020, p. 25-26). É quase uma inversão ao já famoso livro de Francine Prouse que tem como título *Para ler como um escritor*. Jessé faz um processo meio que para "escrever como um leitor" – ou ao menos pensando no leitor.

Considerações finais ou um pouco de Rene Silva: ativismo digital e ação comunitária

O livro que destaca o pensamento de Rene Silva é o que está mais distante das fronteiras da arte como fator estético e talvez mais próximo do Regime de Emergência proposto por Laddaga. Em *Estética da Emergência* (2006) Laddaga analisa como a formação de outra cultura das artes coloca em debate, projetos criativos que se articulam em redes de colaboração entre artistas e não-artistas que, menos do que produzir obras de arte no sentido modernista do termo, se agrupam para participar da formação de ecologias culturais.

Este tipo de projeto acaba por implicar na implementação de formas de colaboração que permitem colocar indivíduos de diferentes proveniências e lugares operando em relações de alteridade em um pensamento de troca de saberes e em processos de aprendizagem coletiva voltados, muitas vezes, para situações concretas da realidade cotidiana. Este tipo de análise é extremamente correlata ao processo artístico observados no processo de Rene Silva – já que realiza uma cena que mistura arte e ativismo, construção de redes e ação no território, estratégias de sobrevivência e de empreender coletivamente desde a criação de um jornal local até as manifestações de *locus* político e social.

Rene Silva dos Santos (1994-), conhecido como Rene Silva, é um jornalista, ativista e empresário. Nascido e criado no Morro do Adeus, uma das favelas pertencentes ao Complexo do Alemão, Rene é fundador e editor-chefe do jornal *Voz das Comunidades*.

A carreira de Rene Silva se mistura com a sua infância. Com apenas 11 anos[51], por não se sentir representado pela grande mídia do país, decidiu que gostaria de fazer parte da mudança mesmo com a pouca idade. Cansado de ver o lugar onde cresceu ser falado apenas pela pobreza, violência e pelo crime organizado, se juntou ao Grêmio Estudantil da Escola Municipal Alcide Gasperi, o qual possuía um programa de rádio e um jornal feito pelos alunos.

Em 2005, sendo ainda muito jovem criou um jornal comunitário em 2005, o qual foi nomeado de *Voz das Comunidades*, e tinha a intenção de apresentar os problemas e reivindicar melhorias para a população do Complexo do Alemão. Em 15 de agosto daquele ano, saiu a primeira edição da história do *Voz*, com mais de 100 cópias feitas em folhas de papel A4, com cerca de quatro páginas, buscando, como o próprio nome diz, dar voz àqueles que não tem voz. Contudo, a grande explosão do jornal seria de forma virtual no episódio da pacificação do complexo do Alemão. Rene – morador do Complexo do Alemão, onde operações policiais estavam acontecendo – começou a postar mensagens pelo *Twitter*, explicando para as pessoas os fatos que estavam ocorrendo em tempo real. De forma real, inteligível e na visão de um morador. Integrando a visão virtual ao corpo e palavra como extensão de suas potências.

Assim, em uma conta, que inicialmente, tinha por volta de 200 e 300 seguidores, seus *tweets* começaram a ter grande repercussão, atraindo inclusive a atenção de personalidades famosas[52]. Suas

[51] Vale destacar que Rene não tinha idade para participar, pois o programa permitia a entrada de crianças de pelo menos 13 anos. Mas após muita insistência com a diretoria do colégio, foi finalmente aceito.

[52] Nesta categoria mereceram destaque na época Luciano Huck, Preta Gil, Regina Casé, Hugo Gloss, entre outros.

publicações chegaram até as mãos da grande mídia, que repercutiram ainda mais o que ele estava publicando. Os noticiários da TV Globo, SBT e Record falavam o seu nome e mostravam os *tweets* enquanto estavam transmitindo ao vivo a ocupação das favelas cariocas.

Com o passar dos anos, o *Voz das Comunidades* tomou proporções muito maiores do que o esperado no início de sua trajetória. O jornal se espalhou por outras 10 favelas do Rio e segue fazendo um trabalho fundamental para as comunidades que atua. E ainda, atuando em áreas para além da mera ciência dos fatos e tendo como questão norteadora a forma de exercício comunitário e as estratégias de acesso à informação e atuação. Se por um lado é possível ver perguntas tradicionais sobre os territórios periféricos do Rio de Janeiro ecoando como "qual à proporção que se investe em polícia e qual a proporção que se investe em cultura? E em educação e saúde?" (SILVA, 2020, p. 28) ou ainda "A que outras pessoas têm acesso que a gente, aqui na comunidade, não tem ?E por que?" (SILVA, 2020, p. 13). Por outro existe o incentivo ao empoderamento e a cidadania da comunidade e o território como

> a gente passa a mensagem, pra comunidade como um todo, de que a gente é potente. Que a gente pode fazer, pode reivindicar, pode cobrar. A gente se coloca – e coloca o morador – num papel de liderança. Não existe uma liderança comunitária, todo mundo pode ser a liderança comunitári e pode falar, lutar pelos seus direitos. (SILVA, 2020, p. 23)

Este tipo de atuação comunitária é uma forma de articular a transcendência da voz do Rene – ou do jornal *Voz das Comunidades* para ser de fato a própria voz da comunidade efetivamente. Simultaneamente a isso os números de Rene Silva ganharam bastante musculatura tornando Rene um jornalista e influenciador de grande popularidade – sendo inclusive participante por duas do TED *Talks*. Ora se o "O Rio de Janeiro é uma combinação de desigualdade, violação de direitos – não basta ser desigual, tem que violar direitos-, de tanto represamento de conteúdo popular, por pré-conceito, racismo, manutenção de privilégios" (SILVA, 2020, p. 47). Cabe notar que é nesse cenário que saem estes sujeitos e coletivos potentes. Rene, por exemplo, além dos 16 anos de jornalismo com o *Voz das Comunidades* ainda articula ações sociais e de leitura – como doação de cestas básicas e de livros como o *Invasão de Livros* no Alemão, o qual arrecadou milhares de livros para as crianças em 2020. e também acontecerá neste ano de 2021.

Ao falar sobre estes criadores, seus pensamento e atuações seja perceptível que "A revolução que a gente sonha, que a gente tanto almeja, ela já tá acontecendo de várias formas possíveis" (SILVA, 2020, p. 58) e talvez com ela mais vidas tenham direito a dignidade, visibilidade e ao luto.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: O poder soberano e a vida nua I. Traduçao: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte.** Gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerras**. Quando a vida é passível de luto?Tradução: Sergio Tadeu de Niemeyer Lamarão; Arnaldo Marques da Cunha. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FAUSTINO, Marcus (org.). Jessé Andarilho – a escrita, a cultura e o território. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

FAUSTINO, Marcus (org.). Rene Silva – Ativismo digital e ação comunitária. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

FAUSTINO, Marcus (org.). Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KLEON, Austin. **Roube como um artista**: 10 dicas sobre criatividade. Tradução: Leonardo Villa-Forte. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia**: la formación de outra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

DIFÍCIL DE SE LETREAR: A FORMA INFORME DE "CARA-DE-BRONZE", DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Eduardo de Figueiredo Vidal

Resumo: "Cara-de-Bronze" é uma das sete narrativas que compõem *Corpo de baile* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), ela se torna singular em meio às demais que integram livro porque sua estrutura hibridiza os gêneros épico, dramático e lírico e suas variações na modernidade. O texto rosiano tem como enredo o relato da viagem do vaqueiro-poeta Grivo, que a mando do Cara-de-Bronze viajou de Minas Gerais ao Maranhão para investigar o passado do fazendeiro e transformar todas as belezas vistas, sentidas e imaginadas por lá em palavras, em linguagem. O tema da viagem e principalmente a estrutura polimórfica que o constitui o insere na tradição de obras experimentais da Literatura Brasileira, expandindo o debate contemporâneo acerca dos limites entre a literatura e outras artes, principalmente ao inserir um roteiro de cinema na sua estrutura e notas de pé de página que fazem referências a obras de outros autores, como Dante, Goethe e Platão. A interpretação é subsidiada com base nos textos de Hans Robert Jauss (1983), Benedito Nunes ([1967] 2009), Ana Maria Machado ([1971] 2003), Daniel Sampaio (2006), Dias Júnior (2007) e Luís Nogueira (2010). Dessa forma, buscamos ampliar o horizonte interpretativo de "Cara-de-Bronze", de João Guimarães Rosa.
Palavras-chave: Literatura Brasileira. João Guimarães Rosa. "Cara-de-Bronze". Estrutura polimórfica.

Introdução

Em 1956, quando *Corpo de baile* foi publicado, a literatura brasileira já apresentava obras modernas que estruturalmente se distanciavam dos modelos do romance do século XIX, dentre elas *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade (1889-1954), e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945). Em ambas o tema da viagem interfere nas suas respectivas estruturas, do mesmo modo como ocorre em "Cara-de-Bronze"[53], de Guimarães Rosa.

Os dois romances representam uma ruptura com a forma e com a estrutura tradicional da ficção, consequência de um contexto cultural mais amplo da história da arte. Essas obras são o resultado dos projetos estéticos das vanguardas europeias e da publicação de *Ulysses* (1922), de James Joyce (1982-1941), que surgiu no mesmo ano em que ocorreu a Semana de Arte Moderna.

Os artistas que a promoveram, ao retornarem da Europa, iniciaram o processo de modernização da arte nacional, sobretudo nas artes plásticas, na literatura e na música. O desafiador neste momento foi interpretar os ditames que essas vanguardas se fundamentavam com base nos temas brasileiros.

O caráter inaugural dos citados romances experimentais de Oswald e Mário de Andrade instaurou uma tradição fecunda à Literatura Brasileira, dentre os quais, a poesia concreta, alguns romances de Clarice Lispector (1920-1977) e Lúcio Cardoso (1912-1968), a poesia marginal de Ana Cristina César (1952-1983), Waly Salomão (1943-2003) e muitos outros.

Atualmente a multiplicidade de obras experimentais das letras nacionais é de se perder de vista. Neste artigo se objetiva interpretar a forma informe de uma delas, a narrativa "Cara-de-Bronze", de João Guimarães Rosa, que por apresentar uma monumental estrutura se insere na tradição de obras literárias experimentais do Brasil.

[53] O termo "Cara-de-Bronze" quando grafado entre aspas se refere a narrativa de Guimarães Rosa, sem aspas ao personagem homônimo.

***Difícil de se letrear*: a forma informe de "Cara-de-Bronze"**

Quando *Corpo de baile* foi traduzido para o italiano por Edoardo Bizzarri, em meados da década de 1960, as cartas trocadas entre escritor e tradutor se converteram em uma exegese indispensável para melhor interpretação de "Cara-de-Bronze". Nelas, além de explicações sobre sua estrutura, citações, escolha e sentido das palavras, o próprio Guimarães Rosa escreveu um resumo de seu enredo:

> RESUMO: O "Cara-de-Bronze" era do Maranhão (os campos gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompidamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai, etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que "paralisia da alma"), parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e "apreensora" sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... Buscar Poesia. Que tal? (ROSA, 2003, p. 93-94)

O resumo feito por Guimarães Rosa aparentemente revela uma narrativa simples, no entanto, sua leitura e interpretação requer um leitor atento, pois seu enunciado e estrutura são complexos, apresentando focos narrativos e gêneros literários que se alternam no decorrer de todo seu desenvolvimento.

Além disto, "Cara-de-Bronze" também traz epígrafes, notas de pé de página e dois sumários, um no início e outro no final de *Corpo de baile*, que ora o categoriza como poema, ora como conto, por isso sua designação é complexa. Ana Maria Machado, em "Um nome que enche os tons", faz uso do termo conto/poema, uma vez que ele carrega elementos de ambos os gêneros.

Devido ao experimentalismo que o caracteriza, o próprio Guimarães Rosa, na sua já citada correspondência com Bizzarri, ressaltou ao tradutor uma maior liberdade criativa no momento da tradução:

> Mas, não é que ia me esquecendo do principal? Pois, o mais importante é dizer a Você que, no "Cara-de-Bronze", por tantos motivos, é onde Você pode ter mais liberdade. Para acentuar mais, o que achar necessário. Para omitir o que, numa tradução, venha a se mostrar inútil excrescência. Para deixar de lado o que for intraduzível, ou resumir, depurar, concentrar. (ROSA, 2003, p. 95)

O primeiro elemento a ser pontuado de "Cara-de-Bronze" são suas três epígrafes, na qual cada uma delas, à sua maneira, apresenta a temática da narrativa, funcionando como um roteiro para as três partes que dividem seu anacrônico desenvolvimento: a viagem como tarefa, o retorno e a entrega daquilo que se foi buscar, e por fim, a transformação dos personagens:

"– Boca-de-forno!?
– Forno...
– O mestre mandar?!
– Faz!"
– E fizer?
– Todo!

"– Mestre Domingos,
que vem fazer aqui? (bis)
– Vim buscar meia-pataca
pra tomar meu parati..."

Eu sou a noite p'ra a aurora,
pedra-de-ouro no caminho:
sei a beleza do sapo,
a regra do passarinho;
acho a sisudez da rosa,
o brinquedo dos espinhos.
(ROSA, 1976, p. 71)

A primeira delas, intitulada "O jogo", situa a configuração da relação entre o Grivo e o Cara-de-Bronze, na qual um manda e o outro obedece, quadro de suserania e vassalagem que caracteriza a relação de ambos.

O nome da segunda, "Cantiga. Alvíssaras de alforria", apresenta pistas interpretativas, alvíssara porque é uma premiação dada para aquele que anuncia uma boa-nova, de alforria por ser uma canção que promove a libertação. Além de que assegura uma conexão de "Cara-de-Bronze" com "Campo geral", primeira estória de *Corpo de baile*, uma vez que o papagaio Papaco-o-Poco a recita no momento no qual Miguilim se prepara para deixar o Mutúm.

Se as duas primeiras epígrafes estão relacionadas ao enredo e ao tema de "Cara-de-Bronze", a última, "Das cantigas de Serão de João Barandão", manifesta a experiência dos personagens com a obra de arte, seja no polo de produção, seja no polo de recepção, uma vez que o expectador é um cocriador da obra.

O conto/poema inicia com o narrador em terceira pessoa, que não é nem onisciente, nem onipresente, descrevendo o espaço no qual a fazenda Urubuquaquá e a casa do Cara-de-Bronze estão estabelecidas e onde quarenta vaqueiros trabalham. A geografia do lugar é importante para compreendermos de que maneira o fazendeiro consegue administrar tudo a distância, de seu quarto, e ainda contemplar a natural beleza dos gerais, uma vez que tudo o que se via da casa era "gozo forte", conforme descrito pelo narrador:

> No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior — no meio — um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. [...] A casa — avarandada, assobradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões — se marcava. Era seu assento num pendor de bacia. Tudo o que de lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante. (ROSA, 1976, p. 73)

Este narrador também anuncia a chegada, ainda ao longe, de um viajante: "é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo" (ROSA, 1976, p. 73).

Após a descrição panorâmica na qual é apresentado o espaço em que o conto/poema será desenvolvido, aos poucos, a focalização da cena se aproxima dos personagens e o narrador informa que "eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuva em nuvens" (ROSA, 1976, p. 73) e também que uma "chusma de vaqueiros operava a apartação. [...] E formavam grupos de conversa. Devagar, discutiam. Reinava lá o azonzo de alguma coisa, trem importante a suceder (ROSA, 1976, p. 74).

É relevante salientar que as descrições desse foco narrativo apresentam dados mais factuais da realidade na qual o conto/poema está inserido, descrevendo principalmente os elementos naturais que fazem parte daquela típica geografia sertaneja. Acerca desta assertiva, Benedito Nunes, no pioneiro ensaio "A viagem do Grivo", explica que a

> atitude objetivista do narrador, própria do gênero épico, que evoca os acontecimentos, aparecem no passado do "foi" e do "era", situados num plano de realidade concreta. [...] Muitos outros entrechos narrativos, disseminados por todo o conto, funcionam como amarras, ligando o maravilhoso à realidade ambiental. [...] A passagem do plano da realidade concreta ao mitopoético faz-se por gradações insensíveis, de cortes rápidos no tronco da narrativa, onde se enxertam, dentro da estrutura geral, grandes entrechos dramáticos e pequenos momentos líricos. (NUNES, 2009, p. 177-178)

Após as descrições iniciais deste foco narrativo são introduzidas às primeiras trovas do violeiro João Fulano, elas têm como função recriar para o fazendeiro os acontecimentos ocorridos no exterior do quarto, além de deslocar a enunciação do conto/poema do passado para o presente:

> Buriti, minha palmeira,
> é de todo viajor...
> Dono dela é o céu sereno,
> dono de mim é o meu amor...
> (ROSA, 1976, p. 74)

Segundo Benedito Nunes, as trovas louvam o Buriti, o Boi e a Moça, isto é, as formas de vida vegetal, animal e humana, além disto, elas "interferem nos outros momentos, épicos e dramáticos [...] *e reforçam* [grifo meu] o clima poético da narrativa, criando condições para que se produza o 'sem-tempo' do mito" (NUNES, 2009, p. 178).

A chegada do Grivo será ainda anunciada mais uma vez, agora por meio do discurso dramático, gênero que será o mais empregado ao longo de todo o conto/poema, quase sempre acompanhado das rubricas teatrais que nos informam sobre a passagem do tempo e acerca do ânimo e das ações das personagens.

A citação abaixo, além de ilustrar como se dá o uso da estrutura do texto dramático em "Cara-de-Bronze", ainda mostra a interação dos vaqueiros com a trova produzida pelo violeiro João Fulano:

> **O vaqueiro Cicica**: Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? Tão ouvindo?
> **O vaqueiro Adino**: É do Grivo!
> **O vaqueiro Mainarte**: Que será mais, que ele sabe?
> (ROSA, 1976, p. 74)

Outro gênero presente em "Cara-de-Bronze" é a Ladainha, praticado principalmente durante as liturgias católicas, este gênero é caracterizado por estabelecer um diálogo durante a oração, no qual o orador fala e os fiéis respondem. A palavra ladainha apresenta significados como falação fastigiosa, repetição e queixas, que nada mais é que o conteúdo do gênero homônimo presente no conto/poema.

Em "Cara-de-Bronze" a ladainha surge e desaparece em meio a um trecho dramático, no qual os vaqueiros, conduzidos pelas conjecturas do curioso Moimeichêgo, tentam emoldurar a personalidade e a aparência do fazendeiro. Apesar das tentativas, tudo deságua em um inevitável mistério, uma vez que o personagem nunca foi visto pelos vaqueiros que trabalham fora da casa, por isso, não há precisão em suas descrições, restando apenas suposições sobre o enigmático fazendeiro que, para eles, existe somente enquanto criação da linguagem:

> L A D A I N H A (Os vaqueiros, alternados):
>
> — A ponto: ele é orelhudo, cabano, de orelhas vistosas. Aquelas orelhas...
> — Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só.
> — Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado...
> — Mas careca ele não é.
> — Cabeçona comprida. O banco do olho amarelado.
> — Os olhos são pretos. Dum preto murucego.
> — Os olhos tristes... E os papos-dos-olhos...
> — O nariz grandão, comprido demais, um nariz apuado, aquela ponta...
> — As ventas pequenininhas. [...]
> — Os olhos são danados!
> — Um olhar de secar orvalhos.
> — Amargo feito falta de açúcar!

— Ele é zambezonho
— Ele não aquieta o espírito
(ROSA, 1976, p. 87-88)

É importante ressaltar que ao longo de "Cara-de-Bronze" o uso do discurso direto sem a indicação do personagem que o emite irá se repetir pelo menos mais duas vezes, uma no momento em que os vaqueiros descrevem o tipo de tarefa criativa exigida pelo fazendeiro e ainda na narração do Grivo, na qual uma multiplicidade de vozes integram as conjecturas tanto dos personagens, como as do narrador.

Outro mecanismo narrativo de "Cara-de-Bronze", utilizado também apenas uma vez, é o roteiro cinematográfico. Esta variação moderna do gênero épico ou narrativo nele ocupa um espaço especial, uma vez que indica sua temporalidade, a travessia da manhã para a tarde, apontada pela fala do personagem "**cozinheiro-de-boiada Massacongo**: — P'r' almoçar, gente. Começou-se!" (ROSA, 1976, p. 94).

Se o primeiro momento do conto/poema é marcado por uma série de indagações dos vaqueiros sobre a aparência e personalidade do Cara-de-Bronze, assim como do motivo da viagem do Grivo. No segundo, o mesmo irá narrar, ou melhor, recriará aos demais personagens aquilo que foi buscar para o fazendeiro na sua famigerada viagem.

É importante ressaltar que a dialética entre tradição e modernidade presente em "Cara-de-Bronze" culmina no momento em que o roteiro cinematográfico é inserido, entre um trecho dramático e outro narrativo, afinal, o cinema é uma manifestação artística advinda da revolução tecnológica do final do século XIX.

Abaixo, para ilustrar esse procedimento narrativo, uma pequena parte do roteiro inserido em "Cara-de-Bronze":

R O T E I R O :

Interior – Na coberta – Alta manhã	**Quadros de filmagem:**
	Quadros de montagem:
1 G. P. G. Int. Coberta.	**Metragem:**
	Minutagem:
Entrada dos vaqueiros. Curto prazo de saudações **ad libitum**, os chegados despindo suas croças – bem trançadas, trespassadas adiante e reforçadas por um cabeção ou "sobrepeliz" sobre os ombros, também de palha de buriti	
	Som: O violeiro estará tocando uma mazurca
Iinhô Ti entra no plano, de costas Iinhô Ti saúda os vaqueiros recém-vindos.....	**Som:** O fim da mazurca
	Som: Touros, de curral para curral, arruam o berro tossido, de u-hu-hã, de desafio. (O touro involuntário, que tem o movimento mau das tempestades.)

2 P. A. Int. Coberta.

O vaqueiro Mainarte guarda na orelha o cigarro apagado. Aponta, na direção da varanda, e faz menção de sair.....

(ROSA, 1976, p. 92)

No fragmento do roteiro cinematográfico extraído do conto/poema é possível observar o Grande Plano Geral [G. P. G.] e o Plano Americano [P. A.]. Segundo Luís Nogueira, nos *Manuais de cinema III: Planificação e montagem* (2010), o Grande Plano Geral

> nos mostra integralmente uma personagem, dos pés à cabeça. No entanto, um plano geral pode incluir, além da personagem completa, o cenário que a envolve. Assim, podemos afirmar que o plano geral permite apresentar uma vasta quantidade de informação. Esta vastidão de informação pode ir até ao plano extremamente afastado, de grande amplitude, no qual a personagem pode acabar, eventualmente, por se diluir no espaço que a envolve. (NOGUEIRA, 2010, p. 40)

Se no Grande Plano Geral o ângulo mostra a cena panoramicamente, cujo objetivo é expor a maior quantidade de informações possíveis, no Plano Americano a angulação se aproxima e o enfoque será direcionando aos detalhes da cena e aos personagens, em outras palavras, este plano

> procura tirar o maior partido da linguagem física do ator: mostrando uma personagem em pé, nele cabe, portanto, toda a informação relevante, incluindo as mãos e a cintura [...] ao mesmo tempo que se subtrai a parte do corpo humano expressivamente menos determinante: os pés. (NOGUEIRA, 2010, p. 40)

Esta ambivalência estrutural promove uma nova configuração da experiência com a leitura. Ao introduzir, por exemplo, essa forma de expressão de outro campo artístico, "Cara-de-Bronze" se abre a uma nova forma de recepção, para além do estranhamento característico do texto literário.

Segundo Hans Robert Jauss, "bajo las nuevas condiciones de la revolución técnica, que abre a la percepción sensorial humana insospechados ámbitos da experiencia, la ambivalencia de la percepción estética – con el crédito de la tradición antiga – adopta una nueva imagem" (JAUSS, 1986, p. 118).

Com a inserção do roteiro cinematográfico a enunciação de "Cara-de-Bronze" indica a possibilidade de sua leitura por meio do deslocamento de imagens ou cenas isoladas, técnica de montagem também da poesia, conforme trecho a seguir, no qual o Grivo descreve a colagem de uma sucessão de imagens, que tanto apresenta um sentido *per se*, quanto ganha movimento quando lidas em sequência, expressando, mais uma vez, a ambivalência textual que o caracteriza:

> Beirou a caatinga alta, caminhos de caatinga, semideiros. Sertão seco. No aperto da seca. Pedras e bois que pastam na vala dos rios secos. Lagoas secas, como panos de presépio. Caatinga cheia de carrapatos. Lá é que mais esquenta. A caatinga da faveleira. (ROSA, 1976, p. 109)

É de suma importância frisar que tanto este deslocamento, quanto a inserção da imagem em um todo da narrativa, que caracteriza a poética do Grivo, foi constatada pelo narrador de "Campo geral", ao salientar a capacidade dele produzir tanto uma "história comprida", como "palavras sozinhas": "O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas" (ROSA, 1977, p. 60).

A todo o momento "Cara-de-Bronze", mesmo sem a indicação do Roteiro, utiliza a técnica cinematográfica na construção de cenas, como nos já citados primeiros momentos do conto/poema, a chegada do Grivo e as descrições do Urubuquaquá, onde os enquadramentos ora apresentam um visão panorâmica, ora focalizam a cena reduzida, ou seja, O Grande Plano Geral e o Plano Americano, sem contar as trovas de João Fulano, simultaneamente integradas às cenas, que desempenham a função de trilha sonora para aquele dia, que para o Cara-de-Bronze "era o dia de uma vida inteira" (ROSA, 1976, p. 97).

Duas obras modernas do cânone ocidental, só pra citar alguns exemplos, anteriores a "Cara-de-Bronze" também se passaram em "*o* dia de uma vida inteira": *Ulysses* (1922), de James Joyce (1882-1941) e *Mrs Dollaway* (1925), de Virgínia Woolf (1882-1941). Na primeira, o publicitário Leopold Bloom, em 16 horas, vive intensamente os pormenores da sua existência; já na segunda, Clarissa Dollaway, revive, por meio da memória, toda a sua vida ao andar por Londres da década de 1920.

Além da polimórfica estrutura, no conto/poema ainda são inseridas dez notas de pé de página. É importante ressaltar que elas não desempenham uma função didática, explicativa, como por exemplo, no gênero ensaio, mas fazem parte da própria enunciação de "Cara-de-Bronze".

Apesar de serem facultativas, quando relacionadas ao contexto que estão inseridas, elas potencializam a poesia da obra e ainda promovem um diálogo com obras do cânone literário e religioso. Segundo Benedito Nunes, "o espírito com que Guimarães Rosa utiliza os textos citados é o do poeta que assimila e emprega a seu modo o que outros poetas viram e disseram, e não o do erudito, que se atém a interpretações literais" (NUNES, 2009, p. 182).

Para Carlos Alberto Corrêa Dias Júnior[54], essas notas de pé de página expandem as possibilidades interpretativas de "Cara-de-Bronze" e promovem um ambivalente jogo interpretativo, uma vez que elas funcionam como um

> Convite para que os sentidos da viagem e da narrativa fujam ao narrador e ganhem aspectos variados em seus leitores [...] *e* [grifo meu] ainda trazem consigo outra possibilidade de leitura. Já que a narrativa trabalha com uma focalização especulativa, ou seja, com um narrador que não compreende em sua totalidade o sentido do que está narrando. (DIAS JÚNIOR, 2007, p. 69)

A primeira e a segunda se inserem nas descrições do narrador, são exposições das conversas dos vaqueiros no momento da apartação do gado. Por meio delas é introduzido no passado o presente, ocorrendo aí um paralelismo tanto temporal quanto polifônico, por congregar a voz do narrador e dos personagens.

A terceira e a quarta aparecem no momento da narração do Grivo, uma relacionada à vida vegetal e outra à vida animal. Uma apresenta um detalhamento dos nomes das "pessoas de árvores"[55] que o Grivo se deparou; já a outra, elenca uma série de imagens de bichos que por ele foi presenciada no decorrer da viagem. Essas duas notas revelam o que ficou oculto tanto da fala do narrador, quanto da enunciação do vaqueiro-poeta, e deixam transparecer o processo criativo do personagem.

A quinta é a única que faz referência às trovas de João Fulano, indicando duas variações da mesma. A primeira é de outro violeiro criado por Guimarães Rosa, João Barandão, alter ego do escritor

---

[54] Dias Júnior em *A contradança poética: poesia e linguagem em "Cara-de-Bronze"*, apresenta um detalhado estudo acerca dessas notas de pé de página, no qual mapeia as fontes eruditas e interpreta um dos possíveis funcionamentos delas na obra.

[55] Na correspondência com Bizzarri, Guimarães Rosa esclarece: "Você verá a razão para aquelas árvores arroladas em notas de pé-de-página. Todas as que se enumeraram, são rigorosamente da região; mas enumeram-se apenas as que 'contêm poesia' em seus nomes: seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupí, etc." (ROSA, 2003, p. 94).

que além de "Cara-de-Bronze" aparece em obras como *Tutaméia* (1967) e *Com o vaqueiro mariano* (1952). A outra variante da trova é uma recriação do poeta Soares Guiamar, anagrama e heterônimo de Guimarães Rosa, cujos poemas foram publicados inicialmente no periódico *O Globo* e posteriormente no livro póstumo *Ave, palavra* (1970).

A sexta nota de pé de página, presente na fala do narrador, é acompanhada pela sigla Cf., que indica conformidade entre a passagem de "Cara-de-Bronze" na qual o Grivo encontra Nhorinhá, personagem de *Grande sertão: veredas*, a excertos de três obras: *Divina comédia*, de Dante, uma trova de João Barandão e excerto do livro bíblico "Cântico dos cânticos", estas três se sobrepondo simultaneamente para salientar a força ambígua da figura feminina. Da mesma cena, as notas sete e oito apresentam fragmentos das obras *Leis* e *Filebo*, ambas de Platão, que dizem respeito às leis e ao prazer, respectivamente.

A penúltima nota, cujo ponto de referência se dá em uma das marcações teatrais, apenas anuncia o fim da apartação do gado e elenca o nome dos vaqueiros que nela estão trabalhando. A última, quase no final do conto/poema, faz alusão a uma fala do Grivo, agregando a ela quatro excertos de *Fausto II*, de Goethe, e três fragmentos d'*Os Upanixades*, sagrado livro do hinduísmo que contém instruções religiosas.

Esta simultaneidade cultural presente em "Cara-de-Bronze" não se restringe às notas de pé de página. O curioso personagem Moimeichêgo tem seu nome formado por meio do processo linguístico de justaposição, que nada mais é que "quatro palavras que significam *eu* em quatro línguas diferentes, uma espécie de desdobramento universal do eu-narrador, convergência de diferentes culturas para a função única da escrita (MACHADO, 2003, p. 95).

Após estas considerações acerca dos elementos estruturais de "Cara-de-Bronze" é importante ressaltar como a clássica temática da viagem interfere diretamente na estrutura do texto. Daniel Sampaio Augusto, em *Um assunto de silêncios – Estudo sobre o "Cara-de-Bronze"*, explica que há duas estórias, uma implícita e outra explícita.

Esta última pode ter as partes que compõe seu desenvolvimento facilmente identificadas quando articuladas aos estudos clássicos da estrutura da narrativa. Segundo Sampaio, o Grivo perpassa as três etapas elencadas por Vladimir Propp nas suas análises do conto maravilhoso, são as provas: *qualificante*, *decisiva* e *glorificante*; isto é, o Grivo é escolhido após os torneios poéticos promovidos pelo Cara-de-Bronze, ele desempenha a tarefa sem desvios, e por fim, é recompensado.

Sampaio ainda se reporta à semiótica greimasiana e ao esquema narrativo padrão por ela fundamentado que consiste em *manipulação*, ou seja, o Cara-de-Bronze condiciona a tarefa do Grivo, com isso, este personagem pratica uma *ação*, isto é, a viagem, e ao retornar recebe uma *sanção*, em outras palavras, o Grivo "vai enricar, de repente, hem? Entrar em testamentos herdados... (ROSA, 1976, p. 127).

Por se tratar de uma narrativa moderna e experimental as interpretações que se subsidiem apenas na identificação de termos da tradicional análise estrutural se tornam ineficazes, uma vez que a aparente simplicidade do enredo de "Cara-de-Bronze" ganha complexidade tanto devido a sua enunciação, quanto em razão da outra estória, a implícita, imiscuída na explícita, melhor dizendo,

> O núcleo enigmático do texto rosiano gira em torno de Cara-de-Bronze, que é o herói — ou anti-herói, se preferirmos — da estória implícita. Uma estória implícita, em primeiro lugar, porque em momento algum do conto temos acesso à voz direta desse personagem: vários relatos de vaqueiros, diferentes modalidades de discurso (narração em terceira pessoa, peça de teatro, roteiro cinematográfico, ladainha, canção e nota de rodapé), múltiplos pontos de vista e narradores, em suma, diversos tipos de mediação na tentativa de ver o fazendeiro, sem que este assuma sua própria voz em momento algum. (SAMPAIO, 2006, p. 16)

Apesar do enigma presente em "Cara-de-Bronze" também ser resultado da obscura biografia do personagem que a nomeia, assim como da sua híbrida e polifônica estrutura, o que garante seu mistério é a poesia que nela se manifesta, representada por meio da viagem do Grivo que, ao buscá-la, se lança em rumo ao desconhecido, objetivando encontrar aquilo que se oculta no pragmatismo do cotidiano. Em outras palavras, "Cara-de-Bronze" é sobre a moça que se casou com o Grivo, a Muito *Branca-de-todas-as-Cores*, que o conduziu em busca do *quem das coisas*, garantindo a ele a *viagem dessa viagem*, isto é, a criação poética.

Dessa forma, é a realização poética do Grivo a responsável por assegurar ao texto mais experimental de Guimarães Rosa esta terceira margem, que a cada instante fragmenta a possiblidade do encontro de um sentido absoluto para todos os questionamentos nele presente, potencializando sua virtualidade. Em suma, esta realização poética de João Guimarães Rosa, consiste, conforme sugerido por José Uéua, um dos vaqueiros do Cara-de-Bronze: "Jogar nos ares um montão de palavras, moedal" (ROSA, 1976, p. 101).

Considerações finais

Apesar de "Cara-de-Bronze" ocupar um lugar marginal na obra de João Guimarães Rosa, já que grande parte das pesquisas se volta para o romance *Grande sertão: veredas*, a experimental estrutura que o constitui salienta sua importância no conjunto da obra do escritor mineiro. Por meio do texto que narra às aventuras do Grivo, o autor de *Sagarana* pode expandir suas técnicas de ficcionista, criando uma obra que congrega gêneros literários clássicos e formas modernas de criação artística ao inserir um roteiro de cinema na sua estrutura.

Além disto, em "Cara-de-Bronze" há uma multiplicidade especulativa de pontos de vista acerca das questões presentes nele, como o passado do velho fazendeiro e o motivo da viagem do Grivo, que ganham corpo somente por meio da linguagem, deslocando o foco da ação do enredo para a enunciação, potencializando com isso o poético da obra.

Outros recursos presentes em "Cara-de-Bronze" como as trovas, a ladainha e as nota de pé de página congregam formas de texto que não se circunscrevem somente ao campo da literatura, com isso expandindo os sentidos da obra e os limites que o próprio fazer literário pode açambarcar. Por tudo isso "Cara-de-Bronze" se insere na tradição de obras experimentais da Literatura Brasileira do século XX.

Referências

DIAS JÚNIOR, Carlos Alberto Corrêa. **A contradança poética**: poesia e linguagem em "Cara-de-Bronze". 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

JAUSS, Hans Robert. Aisthesis: el aspecto receptivo de la experiencia estética (*voir plus de choses qu'on n'em sait). In:* JAUSS, Hans Robert. **Experiencia estética y hermenéutica literaria**: ensayos em el campo de la experiencia estética. Madrid: Taurus, 1983. p. 117-158.

MACHADO, Ana Maria. Um nome que enche os tons. *In:* MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 209.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema III**: Planificação e montagem. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. *In:* NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 173-187.

ROSA, João Guimarães. "Cara-de-Bronze". *In:* ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 71-127.

ROSA, João Guimarães. Campo Geral. *In:* ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 5-103.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. 210 p.

SAMPAIO, Daniel Augusto. **Um assunto de silêncios**: estudo sobre o "Cara-de-bronze". 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DRAMAS ÍNTIMOS E A VIDA FAMILIAR EM *O OLHO DE VIDRO*, DE CAMILO CASTELO BRANCO

Fabiana de Paula Lessa Oliveira

Resumo: Camilo Castelo Branco é um exímio contador de histórias, cultivou vários gêneros e não deixou de enveredar por narrativas históricas bem ao gosto do público da época. Em *O olho de vidro*, a partir da biografia do médico português Brás Luís de Abreu, reflete-se sobre a Inquisição em Portugal, assim como sobre as relações familiares movidas pelos sentimentos humanos mais diversos: amor, compaixão, culpa, paixão, ódio. A proposta deste texto é analisar a vida familiar permeada de conflitos no romance histórico *O olho de vidro* (1866), de Camilo Castelo Branco.
Palavras-chave: Camilo Castelo Branco. Século XIX. Ficção. História. Vida familiar.

> *Triunfante nas doutrinas e nos discursos em que todos, dos conservadores aos liberais e até aos libertários a louvam como célula da ordem viva, a família, na verdade, é muito mais caótica e heterogênea. A família nuclear emerge penosamente de sistemas de parentescos mais amplos e persistentes, que apresentam múltiplas formas de acordo com as cidades e as áreas rurais, as regiões e as tradições, os meios sociais e culturais.*
>
> Michelle Perrot

> *Há certas lágrimas, que apagam toda a luz da religião, seja ela qual for.*
>
> Camilo Castelo Branco

Introdução

Ao percorrer as páginas de um romance de Camilo Castelo Branco, observa-se que a família vai exercer um papel central na narrativa, abarcando questões que a envolvem, tais como: casamento, maternidade e maternagem, filhos legítimos e ilegítimos, além do próprio sistema patriarcal que rege as relações sociais.

No universo familiar, as fronteiras entre o público e o privado são bastante tênues. Onde começa um e termina o outro se somos norteados pelos valores (re)construídos socialmente? Talvez se possa dizer que, na obra camiliana, as fronteiras estejam diluídas em alguns momentos. A história individual está intimamente ligada à coletiva. Em *O olho de vidro*, por exemplo, a saga de Brás Luís de Abreu problematiza a perseguição ao povo judeu. Michelle Perrot, na obra *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, em "Funções da família", reflete sobre a questão.

> A família, "mão invisível" do funcionamento social, "deus oculto" da economia, às vezes conspiradora no próprio interior da democracia política, situa-se nas fronteiras indefinidas do público e do privado. O limite que os separa faz-se sinuoso na família, variando segundo os tempos, os lugares e os ambientes, da mesma forma como ela serpenteia pela casa. Teríamos que erguer esse cenário para entender a intensidade dos movimentos que lhe dão vida, dos conflitos que a dilaceram, das paixões que a percorrem. (PERROT, 2020a, p. 103)

Em *O olho de vidro*, há diferentes representações de família, que proporcionariam discussões relevantes acerca do tema, mas iremos direcionar o estudo em torno do protagonista Brás Luís de Abreu. Camilo Castelo Branco utiliza a biografia do célebre médico [Brás Luís de Abreu] lida no

Diccionario Bibliographico Portuguez, de Inocêncio Francisco da Silva, conforme aponta no prólogo da primeira edição, como fonte para construir sua narrativa. Aceita o convite do biógrafo do autor de *Portugal médico*, conforme registra na abertura do romance:

> Se algum dos nossos romancistas actuais se resolvesse a tratar o assunto, afigura-se-me que a vida deste nosso médico, com os curiosíssimos incidentes que ficam apontados, lhe dariam sobeja matéria para a fábrica de uma composição, onde mediante a lição dos escritos, que nos restam de Brás Luís de Abreu, poderiam fundir-se habilmente espécies mui interessantes para daí resultar obra de cunho nacional. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 5, grifos do autor)

Camilo Castelo Branco publicou originalmente *O olho de vidro* no *Jornal do Comércio*, entre 24 de março e 10 de agosto de 1866, sendo a edição em livro publicada no mesmo ano (CABRAL, 1988, p. 459), no âmbito do conjunto de romances históricos escritos pelo autor nos anos de 1860.

Sua ação transcorre entre o final do século XVII e a metade do XVIII, aproximadamente de 1692 a 1755, tendo o terremoto ocorrido em Lisboa como epílogo, além do momento em que o Marquês de Pombal acaba com os autos de fé em Portugal, apesar de não ter extinguido oficialmente a Inquisição, o que só ocorreria, após a Revolução Liberal, em 1821. A Inquisição é a base para a narrativa histórica, questiona-se o posicionamento da Igreja Católica autoritária e violenta que persegue, julga e sentencia em nome de Deus, conforme se observa:

> O garrote e a fogueira eram indispensáveis à caridade e misericórdia do Senhor; mas que montava isso? *Morrer é natureza*; morrer em colchão flácido ou em cama de brasas vivas é uma e a mesma coisa: é natureza; mas o importante ali para o caso já não era o ir-se um homem deste mundo ao outro por efeito dum feroz homicídio: a questão era segurar a vida eternal, e essa estava arranjada, logo que os relapsos, à última hora, se entendessem com Deus uno e trino. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 61, grifos do autor)

No fragmento acima, vê-se a ironia do narrador camiliano ao problematizar a questão da morte vista como natural em qualquer circunstância, pois levará à vida eterna. Para os inquisidores, o relevante era que os "relapsos", cujo destino era a fogueira, confessassem o erro de que eram acusados e pedissem perdão pelos seus pecados, neste caso, pelas práticas judaicas antes da execução da sentença. Tais ações dilaceram famílias e contribuem para o afastamento da ideia de Deus: misericordioso, bondoso.

Não é possível perceber a intenção de Camilo Castelo Branco em reconstituir uma época, a "cor local", segundo a concepção clássica de romance histórico, o que se observa é um questionamento da história portuguesa. A narrativa histórica camiliana, portanto, não é um painel fidedigno de um tempo nem um modo de falar do presente através de um episódio do passado tão comum na literatura do século XIX. Traz a história trágica da terra, dos homens e das mulheres que nela vivem. É, acima de tudo, a história das pessoas com os conflitos próprios à natureza humana. Enfim, "os seus romances são povoados e neles circula, vive, fala, age *gente viva*. São pessoas que vivem nas suas paixões e nas suas desgraças, cumprindo seus fados" (CHAVES, 1979, p. 54, grifos do autor).

Em *O olho de vidro*, a partir da vida do médico português Brás Luís de Abreu, reflete-se sobre a Inquisição em Portugal, assim como sobre o papel da Igreja Católica na sociedade portuguesa. Filho de pai judeu e de mãe católica, ambos obrigados a deixar Portugal devido à perseguição do Santo Ofício, o menino Brás passa a ser criado por uma família judia até os cinco anos. Depois fica sob os cuidados de um hebreu abastado de Vila Flor. Os frades do Colégio de São Paulo o acolhem até a juventude quando escolhe ingressar no curso de medicina. Anos mais tarde, constitui a sua própria família marcada pela tragicidade. Objetiva-se, neste artigo, analisar a saga familiar de Brás Luís de Abreu.

"Que ruim mãe eu fui!..."

Maria Cabral, de família nobre, católica, "filha única de pai rico e feroz" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 10), conhece António de Sá Mourão, quando ele passava férias na casa de seus tios em Bragança. Já António, de família burguesa, cristão-novo, estudante de medicina, entusiasta da ciência e de futuro promissor que antevia ao se formar. Entretanto, os caminhos do coração levaram-no a novos rumos.

A jovem Maria, em idade de se casar, sabe que não tardaria para seu pai escolher um noivo. Apaixona-se por António e busca um meio, através do diálogo, para concretizar a união. Pede-lhe que vá conversar com seu pai. Sem esperanças, o estudante vai à casa de Fernão Cabral, morgado de Carrazedo, pedir a mão da sua filha. Como ele esperava, não foi bem recebido e obteve esta resposta: "*Olhe para estes retratos* – e apontou para uma dúzia de figuras pendentes das paredes – *olhe para estes retratos*, e veja se aí está algum com a estrela vermelha das seis pontas cosida sobre a garnacha ou sobre arnês – dito isto, apontou-me a porta da escada" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 12-13, grifos nossos). Fica claro que o fidalgo usa como justificativa, para a desaprovação de um possível compromisso entre eles, a antiga doutrina religiosa de António, tendo em vista que era um cristão-novo, logo, oficialmente, fora convertido ao Cristianismo. Todavia, como se sabe, muitos judeus foram coagidos a renegar a sua fé, devido a diversos fatores, entre eles: medidas governamentais, pressão da sociedade, medo de hostilidade e de expulsão do país. Assim se converteram, nem sempre por vontade própria. Apesar da pressão sofrida, uma parte dos judeus convertidos continuava a cultuar Javé secretamente.

Por outro lado, têm-se, na parede, as gerações da família, ao mostrá-la, (re)afirma sua descendência nobre, "um dos primeiros fidalgos de Trás-os-Montes. O solar dos Cabrais de Carrazedo é um dos mais antigos de Portugal" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 136). Sem dúvida, ao apresentar a linhagem da família, evidencia-se também um conflito entre classes. "A escolha de uma menina abaixo da condição social do noivo podia ser vista com certa condescendência, já o inverso era menos aceitável ou mesmo impeditivo" (SANTANA; LOURENÇO, 2011, p. 255). Corroborando a reflexão, o historiador José-Augusto França argumenta que "Camilo combate uma sociedade injusta, dominada por dois princípios; um vem de longe: os preconceitos de casta; outro é o sinal dos novos tempos liberais: os interesses materiais" (FRANÇA, 1974, p. 681-682).

Tendo em vista que o tempo da diegese situa-se entre os séculos XVII e XVIII, a possibilidade de escolha do noivo era difícil de ser aceita, já que o casamento era um acordo entre famílias de mesma classe social. A sociedade alicerçada no modelo patriarcal tornava impossível conceder poder de decisão a uma mulher. Não se pode esquecer de que Maria Cabral era morgada de Carrazedo, logo os interesses econômicos também estavam em jogo.

> O casamento é uma negociação, conduzida pelos parentes (as tias casamenteiras), pelos amigos, pelos próximos (o padre), e todos os seus fatores devem ser avaliados. [...]
> Mas as estratégias matrimoniais se diversificam e se tornam complexas. O dinheiro assume formas variadas: móveis, imóveis, negócios e "esperanças". Outros elementos entram em linha de conta: o nome, a consideração, a "situação" (as profissões liberais gozam de grande estima), a "classe" e a beleza fazem parte dos termos de troca. (PERROT, 2020b, p. 124)

Dentro da sociedade patriarcal, o poder de decisão é do pai. A mãe de Maria Cabral já era falecida, porém, mesmo que fosse viva e sensível à voz do coração da filha, não poderia interceder tampouco decidir. Em vários momentos, fica claro que o século XIX atravessa a obra, por exemplo, em tempos passados, os casamentos eram negociados sem possibilidade de diálogo sobre a questão. Como afirma Walter Benjamin, "a história é um objeto em construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e

vazio, mas o preenchido de tempo de agora" (BENJAMIN, 2012, p. 248). Para muitas mulheres, o caminho possível, quando se chegava à juventude, era o matrimônio:

> O curso dos anos de uma vida é dividido em duas etapas por um acontecimento central, o casamento. Ele funda a continuidade social e familiar. O tempo privado, portanto, compreende um "antes" e um "depois", e os acontecimentos que o pontuam são desigualmente repartidos em dois períodos. (MARTIN-FUGIER, 2020, p. 216)

O casamento é o divisor de águas na vida do ser humano, em especial, na da mulher. Toda a educação feminina da época era voltada ao enlace matrimonial para exercer bem os futuros papéis de esposa e mãe. As classes mais abastadas contratavam preceptoras para ministrar as lições em domicílio. As jovens aprendiam línguas estrangeiras modernas, principalmente inglês e francês, bordado, além de artes do entretenimento, como descreve Michelle Perrot (2019), desenho e piano para as recepções em sociedade. Já as que não queriam se casar poderiam ir para o convento se o pai tivesse de acordo, ou, em último caso, poderiam fugir, mas havia graves consequências, além de ser motivo de desonra para a família.

Fernão Cabral visa negociar o casamento da filha com um fidalgo de Viseu. Não aceitaria um genro abaixo de sua classe social. Ao saber que seu pai se ausentou por alguns dias a fim de arranjar seu casamento, Maria foge de casa com ajuda de sua criada e vai à procura de António de Sá. Como era esperado, o morgado de Carrazedo o denuncia de praticar o judaísmo ao Santo Ofício. As denúncias eram aceitas sem profundas investigações, em muitos casos, decorrentes de vingança. O aristocrata simboliza o patriarcado. Nesta sociedade, prevalecem as relações de poder e domínio dos homens sobre as mulheres e todos os demais à margem. Em hipótese alguma, ele pensa na felicidade da filha ou aceita suas escolhas. Pelo contrário, age com extrema violência em sua captura. Vale ressaltar que a lei em vigor ratifica os poderes do pai, inclusive, as Ordenações Filipinas (promulgadas por D. Filipe II, em 1602, ratificadas por D. João IV em 1643), no livro cinco, Título XIV – Do Infiel, que dorme com alguma Christã, e do Christão que dorme com Infiel –, em vigor em Portugal até a aprovação do Código Civil no século XIX, em 1867, prevê:

> Qualquer Christão, que tiver ajuntamento carnal com alguma Moura, ou com qualquer outra Infiel; ou Christã com Mouro, ou Judeu, ou com qualquer outro Infiel *morra* por isso, e esta mesma pena haverá o Infiel. (CÓDIGO FILIPINO, OU, ORDENAÇÕES E LEIS DO REINO DE PORTUGAL, Livro V, Título XIV, 1602, p. 1164, grifo nosso)

Conforme se vê, a sentença é a morte. A pena de morte em Portugal só tem fim após a Revolução de 1820. O casamento entre duas famílias aristocráticas era um meio de perpetuar, além de ampliar o patrimônio. Vale lembrar que Fernão Cabral, por ser o morgado de Carrazedo, era único herdeiro do conjunto de bens da família, chamado de "vínculo", assim como sua filha. No regime de morgadio, os bens eram herdados pelo filho primogênito e não poderiam ser alienados, uma forma de perpetuação do poder econômico. Possui longa duração, sendo extinto em 1863, mais de 40 anos após a Revolução Liberal. Portanto, a família "como rede de pessoas e conjunto de bens, é um nome, um sangue, um patrimônio material e simbólico, herdado e transmitido" (PERROT, 2020a, p. 91).

Como não consegue encontrá-los, volta-se a perseguição aos amigos, por exemplo, Francisco Luís de Abreu, e à família de António de Sá que é presa e tem seus bens confiscados. Após dez meses de masmorra na cidade da Guarda, seus pais e irmãos saíram livres, "sob a bandeira misericordiosa dos dignitários da Sé" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 21). E o ódio do fidalgo aumenta, convocando novas diligências à procura dos foragidos. "A família não é apenas patrimônio. É também um capital

simbólico de honra. Tudo o que arranha a sua reputação, que mancha seu nome, é uma ameaça. Cerra fileiras contra o estranho que lhe faz uma ofensa" (PERROT, 2020c, p. 250). A família, representada pela figura do pai, não admite tal desonra. A reprovação da sociedade é muito maior quando se trata de ações praticadas por mulheres: a fuga de casa, relações fora do consentimento dos pais e do casamento, filhos ilegítimos. O peso moral é demasiado, elas carregam a culpa e a vergonha.

Fernão Cabral quer vingar a sua honra, um meio viável foi deserdá-la. "Este fidalgo deserdara a filha, porque as leis lho facultavam, e nomeara herdeiros os filhos de uma sua irmã, que ele odiava, por ter se casado com um capitão de cavalos menos fidalgo do que ela" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 122). De acordo com as leis vigentes, o pai tinha direito de deserdar a filha e de transferir o vínculo a parentes, por exemplo, nestes casos:

> E se alguma filha, antes de ter vinte e cinco annos, dormir com algum homem, ou se casar sem mandado de seu pai, ou de sua mãi, não tendo pai, por esse mesmo feito será desherdada e excluída de todos os bens e fazenda do pai ou mãi, posto que não seja por elles deserdada expressamente.
>
> [...] poderá o pai ou mãi, que forem Catholicos christãos, desherdar livremente os filhos hereges que perfeitamente não crerem em nossa Santa Fé Catholica, desviando-se do que tem e crê a Santa Madre Igreja. (ORDENAÇÕES E LEIS DO REINO DE PORTUGAL, Livro IV, Título LXXXVIII, 1602, p. 927-934)

As ordenações e leis concedem plenos poderes ao pai ou, em determinadas situações, a um homem representante da família. Por sua vez, quando se trata de herança, a mãe também pode deserdar os filhos. O morgado deserda a filha, mas não a encontra apesar da perseguição incansável. Maria fica grávida e tem um menino, tornando mais difícil a saída do casal de Portugal, conforme tinha planejado. Inicia-se a saga do pequeno Brás. Então, decidem deixá-lo com o amigo de António, Francisco Luís de Abreu, contemporâneo de universidade, que aceita acolher o recém-nascido e já o tem como filho de coração. Diz Francisco ao amigo: "Não lhe direi o teu nome de pai, sem que tu lho possas dar. Ninguém saberá que é teu filho, sem que tu possas dizê-lo ao mundo" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 18). Nunca mais retorna para dizê-lo, assim a vida do protagonista vai sendo construída repleta de lacunas. Os anos se passam, e o menino ganha o sobrenome: Luís de Abreu. E a história de sua vida vai sendo tecida a sombrios fios.

No fatídico dia, Francisco Luís Abreu "contemplou a formosura da pecadora, e a formosura do inocente nos braços dela. Saudou-os, chorando, e tomou a criancinha muito aconchegada do seio" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 19). Agora Maria seria a representação de Madalena por ousar transgredir os códigos morais? Há uma sobreposição de imagens ao longo da narrativa: Maria, mãe e pecadora. A fidalga carregava no peito esperança de revê-lo em breve, o que não acontece, vindo a encontrá-lo anos mais tarde, quando procura cuidados médicos, sem saber que era seu filho. Assim, a linhagem do pequeno Brás é apagada. Aos poucos, o sentimento de culpa dilacerava a vida de Maria que se questiona:

> – E o nosso filhinho?... – dizia ela em gemidos, que pareciam um arrancar da vida.
> E ele cobria o rosto com as mãos, arquejava, engolia as lágrimas e não respondia.
> – Que mal fizemos em deixar a criancinha! – voltava ela, cruzando os braços sobre os seios, que lhe doíam entumecidos do leite. – *Que ruim mãe eu fui!*... Meu Deus, perdoai-me que eu somente agora considero a grandeza do meu crime!
> – Não chores assim! – atalhava o atribulado moço. – Pois como andarias tu fugitiva com um filhinho de três semanas! Ó Maria... (CASTELO BRANCO, 1968, p. 23, grifos nossos)

Portanto, à mulher cabem determinados papéis voltados à vida privada, aos valores morais, à obediência, à renúncia, à submissão ao pai. A legislação corrobora tais práticas e quem as desobedece recebe penas severas, entre elas, a própria morte. As consideradas transgressões não são punidas apenas pelo Estado e/ou Igreja Católica plena de poder, mas também pelo ser humano que se culpabiliza.

"Não era mãe!..."

Francisco Luís de Abreu forma-se em medicina. O jovem médico casa-se com Francisca Rodrigues Oliveira, filha de abastados judeus de Ourém. Não tiveram filhos, mas ela cuidava com amor do pequeno Brás a quem o menino chamava de mãe: "jubilava de lhe ouvir aquele doce nome de mãe, e toda se estremecia de maternal ternura chamando-lhe seu filho" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 24). Dizia ao esposo "nosso filho gerado no coração" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 25). É uma entrega tão plena que desvela seu drama íntimo: o desejo de ser mãe. Evidencia-se a maternagem no comportamento de Francisca, ela estabelece laços afetivos, protege e cuida da criança. Amar, cuidar, proteger, ensinar, entre outras, são ações para além da maternidade. Com a chegada da notícia da suposta morte de Maria Cabral e António de Sá, o doutor fica mais à vontade para que o possível órfão o chame de pai. As relações cotidianas entre pais e filhos, a família nuclear, variam conforme os meios sociais e culturais, as tradições religiosas etc. Nessa família burguesa judia, veem-se as manifestações de afeto entre eles; diferentemente, da família nobre católica de Fernão Cabral, em que se observa a falta de diálogo entre pai e filha, e, quando ocorre, é marcado pela autoridade da voz paterna.

> A [família] do Antigo Regime está longe de ser afetuosa: para todos que a compõem, e pouco importa a posição de cada um, é um lugar de dominação, de divisão autoritária de tarefas. A estrita disciplina do chefe de família assegura a coesão indispensável à salvaguarda do patrimônio e da honra familiar; as solidariedades imperiosas não prendem os indivíduos. (CASTAN, 2020, p. 402)

No entanto, a felicidade da família dura pouco, e, segundo o narrador, se esvai o sentimento paterno diante da iminente diligência do Santo Ofício: "Alvoroçado com a pavorosa nova, o doutor quis logo sair da pátria" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 32). A vigilância da Igreja volta-se para a sua família após um parente, Fernão Vaz de Lucena, ser condenado à prisão perpétua, quando uma carta de seu tio Pedro Lopes, que fugiu para Damasco, ir parar nas mãos dos inquisidores.

Francisco de Abreu procurava disfarçar seu credo, ia à igreja com frequência, demonstrava piedade em público, assim como a sua esposa, mas tais práticas não foram suficientes para que sua família não fosse vigiada. Apesar de demonstrações de suposta fé, a Inquisição cada vez mais desconfiava do doutor que tratava de transferir seus bens para o estrangeiro. E o menino Brás de apenas cinco anos tornou-se um obstáculo. O medo dominou-o, pensando em se salvar, procura um abastado amigo de Vila Flor para ficar com o "orfãozinho". Já Francisca de Oliveira "*queria muito à criança; mas não era bem o querer e amar maternal: faltava-lhe aquele sentir-se viver, estremecer e morrer nas artérias do filho.* Então, lhe seria a ela bom de compreender que somente é mãe aquela que sentiu as dores da maternidade" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 36, grifos nossos).

Diante da possibilidade de abandonar o pequeno Brás, o narrador afirma que não era amor maternal o que sentia Francisca de Oliveira, já que não era mãe biológica. A obra traz à luz a questão da maternidade que consiste no processo pelo qual uma mulher se torna mãe, sendo baseada no laço sanguíneo que une uma mãe ao seu filho. Seria a condição para o amor maternal? "A maternidade é incessantemente exaltada e apresentada como a única função realmente gratificante para uma mulher"

(MARTIN-FUGIER, 2020, p. 231). Durante muito tempo, ser mãe era o principal papel da mulher ou, pelo menos, assim era visto, devido a gerar descendentes. Já a mulher casada que não tivesse filhos não era vista da mesma forma, rompia com paradigma vigente, por vezes, a incomodava tal estado. E o narrador intruso se faz presente, se posiciona, por vezes, julga e condena determinados comportamentos das personagens. Observa-se que isso ocorre com frequência quando Brás se encontra em situação de desamparo, de fragilidade.

Questionam-se: o que fazer com Brás? Quando decidem entregá-lo a Francisco de Morais Taveira, mercador, natural de Vila Flor, abastado amigo. Francisco Luís de Abreu não quer deixá-lo na casa de seus parentes para não os sacrificar. Diante da resposta afirmativa do rico hebreu, os conflitos interiores da mãe adotiva se intensificam, Francisca pede ao marido para que não o deixe, o doutor se inquieta ou aparenta para confortar a esposa. O menino sente a angústia no rosto da única mãe que conhecera. A vigilância intensifica, mas conseguem fugir de Portugal em nau portuguesa destinada a Índia, embora o destino fosse a Holanda, "o paraíso terreal dos perseguidos hebreus" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 109), escolheram uma rota era menos vigiada. E "o pequenino Brás, que dormia à hora que eles partiram, e nem acordou ao cair-lhe nas faces as lágrimas dos seus benfeitores" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 38). Ao amanhecer, ele pergunta pela mãe, chora em silêncio ao saber da viagem. É interessante observar o estado do herói, ele dorme no momento da despedida, assim como a sociedade que parece não estar consciente diante dos trágicos acontecimentos. Chama a atenção a nau portuguesa com destino às Índias que levará o casal de judeus, perseguidos pelo Santo Ofício, outrora levara "os Barões assinalados", como cantou Camões. É inegável, nessa passagem, o diálogo com as Grandes Navegações. A imagem de Portugal como um cais de partida, de desalento para quem fica e para quem parte.

Brás é recebido com muito amor pela família de Francisco Morais Taveira. Em pouco tempo, suas memórias do antigo lar vão sendo sobrepostas, ficando "brevíssima tristeza de saudade" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 39). Experimenta, em tão tenra idade, um sentimento que os portugueses partilham, "essa inexplicável mistura de sofrimento e de doçura a que chamam saudade" (LOURENÇO, 1999, p. 59). Heitor Dias da Paz, filho único do hebreu, ensina-lhe as primeiras letras para que possa iniciar seus estudos e, quem sabe, ingressar na universidade. É matriculado no Colégio de São Paulo onde desconfiam de sua fé católica, devido à sua ignorância em doutrina cristã. Passa por longos interrogatórios, mas consegue permanecer na escola. Falece a mãe dos meninos, Heitor e Brás. Em decorrência da morte da esposa, Francisco fica muito debilitado e vai para Coimbra ficar sob cuidados dos filhos. Diante da proximidade da morte, o que não ocorre neste momento, recusa receber o sacramento da extrema-unção, atitude, considerada gravíssima pelos padres, que levará a família à morte. De repente, Heitor, ao entrar na universidade, é levado ao cárcere da Inquisição, acusado de práticas judaicas que não nega. Muitos judeus, como um ato de resistência, não negaram a sua fé mesmo tendo ciência de que a sentença seria a mais grave, por exemplo: queimados vivos na fogueira em sessão pública. Esteve preso entre 10 de janeiro de 1704 até 12 de setembro de 1706. É condenado a fogueira e seus bens confiscados. Seu pai se suicida antes da execução da sentença do filho.

> Heitor Dias reparou naquele velho que os arcabuzeiros afastavam a repelões. Fitou-o com horrível estremecimento; ia a proferir uma palavra, e sufocou-a. Debalde. O grito do coração já tinha ecoado no seio do ancião, que exclamou:
> – Adeus, meu filho! Adeus, meu filho! Eu vou antes de ti avisar a tua mãe que por instantes estarás connosco no seio de Abraão!
> E, ao proferir a última palavra, sorveu de um vidro um trago de peçonha, ao qual se seguiram medonhas convulsões. (CASTELO BRANCO, 1968, p. 66)

Após a prisão de Heitor, apaga-se a última chama da vida de Francisco Morais Taveira. Não suporta a dor da perda do filho nas condições mais horrendas possíveis. Além disso, culpa-se por não ter aceitado a extrema-unção, o que provocou a ira dos religiosos, levando o filho à prisão, por conseguinte, à morte.

"Um quadro perfeito de felicidade terreal", pelos caminhos da (des)ventura

Mais uma vez, a família de Brás é estilhaçada, e ele ficará sob os cuidados dos frades do Colégio de São Paulo que o consideram "alma nova para se deixar fecundar em proveito da santa religião" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 44). Por longo tempo, o estudante não tem informações sobre seu irmão de coração, ao recebê-las, chorou muito. Disseram-lhe que "Heitor Dias da Paz se estava purificando de pecados gravíssimos, para remédio dos quais lhe acudira a vigilância misericordiosa do santo tribunal da inquisição" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 45). A ironia do narrador atravessa toda a narrativa.

Brás, quando jovem, decide não ingressar na vida religiosa, desapontando os frades que, apesar disso, não o abandonam. Vai para a Universidade de Coimbra cursar medicina. Forma-se e atua como médico em várias cidades do país até fixar residência em Aveiro. Casa-se com Josefa Maria, filha de uma paciente em estado terminal, e tem oito filhos, um falece antes de completar dois meses. "Um quadro perfeito de felicidade terreal: cinco filhas e dois filhos vivos e robustos" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 99). Vê-se, na família, a chave da felicidade individual. E quando se desconstrói, o que resta? O infortúnio? Para o autor de *Amor de perdição*, a família é marcada pelas tragédias cotidianas.

Como se observa, a dimensão trágica está presente na obra camiliana. Em *O olho de vidro,* se antevê através do diálogo com *Frei Luís de Sousa*[56]*,* de Almeida Garrett.

> Deteve-se silencioso largo espaço o hebreu. Estava aquele aflitíssimo homem perguntando à sua consciência, se não seria mais grato a Deus e à sua humanidade que um peregrino vindo de além-mar não entrasse um dia aos passos de Manuel de Sousa Coutinho a dizer a D. Madalena de Vilhena que não podia ser mulher do homem que lhe chamava de esposa! Se não seria mais humano e santo que aquele peregrino passasse por diante da casa dos felizes, e dissesse: "Deixai-vos viver e morrer ditosos na nossa ignorância! Não serei eu quem vá vestir-vos a mortalha, e dizer-vos: sepultai-vos!" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 160)

Tanto no romance camiliano quanto no drama garrettiano, o espírito trágico grego, fundamentado na figura da peripécia e do reconhecimento, encontra-se. De acordo com Aristóteles,

> Peripécia é a alteração das ações, em sentido contrário, como dissemos; e essa inversão deve acontecer, repetimos, segundo a verossimilhança ou a necessidade. [...]
> O reconhecimento, indica-o a própria palavra, é a passagem do desconhecimento ao conhecimento; tal passagem é feita para amizade ou ódio dos personagens, destinados à ventura ou ao infortúnio.
> O mais belo dos reconhecimentos é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia, como sucedeu no *Édipo*. (ARISTÓTELES, 2004, p. 49)

[56] *Frei Luís de Sousa* gira em torno da existência dramática de Manuel de Sousa Coutinho (Frei Luís de Sousa). Após esperar por sete anos a volta de seu esposo, D. João de Portugal, que acompanhara el-rei D. Sebastião em África, D. Madalena de Vilhena casa-se com Manuel de Sousa Coutinho. Da união, nasce Maria de Noronha. Inesperadamente, o "honrado fidalgo" retorna de Jerusalém disfarçado em romeiro. O casal se vê em pecado, então, ingressa na vida religiosa para expiar suas faltas. Durante a cerimônia, a filha entra desesperada na igreja e vem a morrer aos pés dos pais.

É inegável a presença dos elementos da tragédia nas obras mencionadas. O trágico está na sociedade "funebremente cristã", que muda, mas não muda. Está no homem, que, apesar das mudanças sociais, permanece feito do mesmo barro. E, por que não, no reconhecimento, se os peregrinos não tivessem revelado que o esposo de D. Madalena de Vilhena ainda vivia e que Brás Luís de Abreu se casou com a própria irmã, outros seriam os destinos. Embora não tenham culpa, expiam-na. Em *O olho de vidro*, o herói da saga camiliana não consegue conviver com peso da culpa ao descobrir que vive uma relação incestuosa, então, decide enclausurar toda a família como expiação dos "seus pecados". Sem explicações, são levados para o convento compulsoriamente. As mulheres sentem, como nunca antes, a imensa dor de existir. Assim se vai apagando a chama da vida de cada uma. Vê-se a passagem da felicidade para a infortúnio.

> É necessário que os preconceitos sejam derrotados uma vez por outra, a ver se alguma hora surge aí deste atascadeiro *melhor geração, que traga ao mundo a ideia de Deus com bondade*. Coitadinhas! Possam elas chegar onde lhes digam: "Vivei, gozai sem remorsos". (CASTELO BRANCO, 1968, p. 199, grifos nossos)

Embora Brás Luís de Abreu esteja num primeiro plano na narrativa, no centro dos acontecimentos, a tragicidade é mais intensa para os demais membros da família, os filhos sequer sabem o porquê expiam. D. Josefa de Abreu e três filhas morrem por consequência da clausura. A mãe não escolheu estar ali para se penitenciar tampouco enclausurar os filhos, o marido é quem decide o destino da família, mas também ela não tem forças interiores para lutar contra o mundo constituído. Ao entrar no Convento de São Bernardino, "deixou-se rasgar desde o íntimo da alma por um grito, mais desesperado, mais blasfemo que invocativo da divina graça" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 166). Por outro lado, as meninas romperam um grande choro, mas foram advertidas pela Diretora do Recolhimento "aqui nesta casa são permitidos os prantos da penitência, e só esses, senhoras!" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 167). Portanto, a reclusão e o silenciamento foram deteriorando-as física e psicologicamente, levando-as a morte. Talvez represente a própria libertação.

Já as duas filhas caçulas conseguem romper as amarras e fogem do convento com jovens militares que, a pedido da mãe dos rapazes, vão a Roma solicitar a anulação dos votos das freiras para se casarem. Preocupa-se com a moral das moças, "duas libertinas esposas do Espírito Santo" (CASTELO BRANCO, 1968, p. 211), segundo o irônico narrador. As jovens acusam o pai por ser o responsável pela morte da mãe e das irmãs, nutrem um profundo ódio por ele e não o procuram mais. Apesar da tragicidade que marca a vida familiar, Antónia e Sebastiana transgridem as regras, não aceitam o estado de coisas, não sentem culpa, querem construir suas próprias histórias, representam a esperança em novos tempos, a começar por fazer escolhas como a sua avó Maria Cabral. Já os filhos escolhem seguir na Ordem religiosa, um torna-se dominicano, outro, jesuíta, uma das vítimas do terremoto em Lisboa, em 1755.

Ao contar a história da vida de Brás Luís de Abreu, Camilo Castelo Branco problematiza questões atemporais, tais como: os preconceitos religioso e social, a religião, a intolerância, a ganância e a sede de poder das classes mais abastadas que condena a sociedade ao obscurantismo tão presentes na contemporaneidade.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo, Nova Cultural, 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252. (Obras Escolhidas v. I).

CABRAL, Alexandre. **Dicionário de Camilo Castelo Branco**. Lisboa: Caminho, 1988.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. Prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 4. ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000.

CASTAN, Nicole. O público e o particular. *In*: CHARTIER, Roger (org.). **História da vida privada**: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. v. 3. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020. p. 402-438.

CASTELO BRANCO, Camilo. **O olho de vidro**. 6. ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968.

CHAVES, Castelo Branco. **O romance histórico no romantismo português**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

CÓDIGO FILIPINO, OU, ORDENAÇÕES E LEIS DO REINO DE PORTUGAL: recopiladas por mandado d'el-Rey D. Filipe I / por Cândido Mendes de Almeida. Brasília: **Senado Federal**, Conselho Editorial, 2012. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/562747. Acesso em: 15 dez. 2021.

GARRETT, Almeida. **Frei Luís de Sousa**. Introdução de Ofélia de Paiva Monteiro. Porto: Civilização, 1999.

FRANÇA, José-Augusto. Camilo ou a opção da desventura. *In*: FRANÇA, José-Augusto. **O romantismo em Portugal**: estudo de factos socioculturais. v. 3. Lisboa: Livros Horizonte, 1974. p. 639-699.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. *In*: PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução: Denise Bottmann; Bernardo Joffily. v. 4. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020. p. 176-245.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Ângela M. S. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PERROT, Michelle. Funções da família. *In*: PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução: Denise Bottmann; Bernardo Joffily. v. 4. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020a. p. 91-106.

PERROT, Michelle. Figuras e papéis. *In*: PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução: Denise Bottmann; Bernardo Joffily. v. 4. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020b. p. 107-168.

PERROT, Michelle. Dramas e conflitos familiares. *In*: PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução: Denise Bottmann; Bernardo Joffily. v. 4. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020c. p. 246-267.

SANTANA, Maria Helena; LOURENÇO, António Apolinário. No leito. Comportamentos sexuais e erotismo. *In*: MATTOSO, José (org.). **História da vida privada em Portugal**: a época contemporânea. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 254-289.

ODE TERCEIRA HILSTIANA: "A CASA QUE SÓ EXISTE" NA VOZ DE MARIA BETHÂNIA

Fabiano de Almeida Ribeiro

Resumo: Desenvolvido como projeto de pesquisa monográfica em andamento da Especialização em Literatura Brasileira (ILE/UERJ), este trabalho tem como objetivo analisar a ode "III" do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) de Hilda Hilst (1930-2014). A autora, que abandonou a vida social na capital paulistana para construir a Casa do Sol em Campinas/SP, após a leitura do livro *Carta a greco* (1961) de Níkos Kazantzákis (1883-1957). A ode "III" foi interpretada em canção por Maria Bethânia no álbum produzido por Zeca Baleiro chamado "Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio" (2005). Será apresentado o modo de entoar a ode na voz de Maria Bethânia na "Canção III" e verificar como o efeito de passionalização fica impresso na voz desse eu-lírico hilstiano usando a casa como tema ao cantar o amor de Ariana por Dionísio – "A minha Casa, Dionísio, te lamenta / E manda que eu te pergunte assim de frente" (ode III) – ao ganhar corporalidade nas tensões e distensões melódicas da voz física da cancionista. Para isso, serão indispensáveis os comentários teórico-críticos de Paul Zumthor (2010) e Adriana Cavarero (2011).
Palavras-chave: Casa do Sol. Canção. Hilda Hilst. Maria Bethânia. Poesia.

Introdução

Filha do casal de fazendeiros: Apolônio de Almeida Prado Hilst e Bedecilda Vaz Cardoso, Hilda teve uma infância não muito diferente de outros brasileiros. Não teve contato com seu pai como gostaria apesar de ter começado sua vida literária por causa dele. Além de tomar conta da fazenda, seu pai também era jornalista, poeta e ensaísta. Apolônio escrevia cartas sobre os novos caminhos que a poesia trilhava sob a assinatura de Luís Bruma para o Correio Paulistano. Seu maior contato com o pai foi quando adulta foi visitá-lo num hospital, pois o mesmo sofria de esquizofrenia. Foi a partir desses encontros que Hilda impressionada com os poemas que ele havia escrito em jornais e revistas, optou pela carreira de escritora.

Seu problema foi que tinha um ótimo editor, porém o mesmo não fazia com que a sua obra circulasse ao grande público. Leandro Carlos Esteves conta um pouco na obra *Hilda Hilst Pede Contato* (2018) como foi dura a vida da escritora ao tentar viver apenas da escrita de seus livros.

> O Massao Ohno é um artista, na verdade. Ele foi editor lendário neste país, ele fazia edições muito bonitas. Ele só não distribuía, ele esquecia de vender os livros. [...] O Massao não vendia nada, e isso foi um problema para Hilda, porque ela gostaria muito de ter vivido de livros, mas não conseguiu. (GREEB, 2018, p. 121)

Hilda dedicou *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990) à memória da língua, num gesto de ironia, pois a autora já antevia o mau recebimento da sua obra tida como pornográfica pela crítica. Na introdução da obra *132 crônicas: cascos & carícias e outros escritos* (2018), a professora Ana Chiara do ILE-UERJ apresenta o seguinte:

> Hilda mostra *o que não deve*. Mostra a língua obscena. Como porca (animal de sua preferência) que focinha no plasma, no sêmen, no sangue de um país exaurido, provoca, seduz e nos beija depois. Beija e abandona. Seus beijos de Língua têm efeitos fatais. São como um gancho que nos ata a língua na Língua vermelha, brilhante, salobra e inquietante da Arte. (CHIARA, 2018, p. 14-15)

Hilda utilizava-se da linguagem com muito esmero. A língua portuguesa era o seu maior trunfo. Lapidava com as palavras num labor extremo feito cinzel. Uma alquimista da escrita e da linguagem. Quando Chiara afirma logo acima que Hilda "beija e abandona", nos remete ao gesto próximo no qual Teseu executa igualmente junto com sua amada Ariana na Ilha de Naxos. Hilda brinca com o poder da língua e da linguagem.

> Do seu ponto de vista, a linguagem é obrigada, antes de tudo, a entrar em acordo com o plano originário do pensamento, a corresponder-lhe e a espelhar sua ordem. Enquanto corpórea, a *phoné* ameaça inevitavelmente a instância metafísica desse *acordo*. A voz, e este é o ponto, perturba a filosofia mesmo sem se levar em conta a unicidade de cada ser humano que o vocálico anuncia ao ouvido. (CAVARERO, 2011, p. 64)

Cavarero salienta aqui que a voz é única, particular. Não há maneira alguma de trocar ou manipular a voz. Não há truque que a faça mudá-la. Segundo Adriana Cavarero (2011, p. 39): "A história mostra que, ao contrário da superfície tangível do corpo e do seu odor, a voz não engana. Sempre única e reconhecida como tal, ela não é dissimulável". Adriana deixa claro que a voz possui uma unicidade de quem a emite, um primado vocal. Nas histórias infantis, as bruxas por conta de algum feitiço, se tornavam mais moças ou mais velhas, porém as suas vozes ainda eram as mesmas.

Hilda Hilst, deixa sua vida de luxo na capital paulistana e vai para a cidade de Campinas após ter recebido do poeta português Carlos Maria Araújo o livro *Carta a Greco* (1961) de Níkos Kazantzákis (1883-1957), que a fez ter expandido seus horizontes.

Em entrevista cedida para Juvenal Neto em 1981, que foi publicada e organizada por Cristiano Diniz na obra *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst* (2013), Hilda nos conta sobre como foi o processo após a leitura do escritor grego:

> Esse livro me deixou assim absolutamente perturbada, quer dizer, ele escreve da forma tradicional, mas o que ele tem a dizer é tão importante que eu preferi, então, sair de lá [São Paulo] para começar a aprender outra vez as coisas, e resolvi vir morar aqui [Campinas]. E aqui foi um começo de bastante solidão. [...] Resolvi começar a escrever exatamente como eu tinha vontade de dizer. (HILST, 2013, p. 78)

Essa vida em busca desse lado espiritual, que inspirou Hilda em sua mudança de perspectiva aparece na obra inspiradora: "Amo apaixonadamente a solidão, o silêncio; contemplar durante horas o fogo ou o mar, e não ter necessidade de qualquer outra companhia; o fogo e o mar foram sempre os meus companheiros..." (KAZANTZÁKIS, 1961, p. 380). Diferentemente da personagem da obra grega, Hilda não se isolou sozinha, levou consigo amigos e artistas que moravam por temporadas na Casa, que servia de local para experimentos artísticos e literários.

É de uma importância absurda um disco cantado apenas por mulheres para interpretar o eu-lírico feminino de Hilda (Ariana), pois a autora já dissolveu barreiras pelo fato de ser mulher e ainda ser excelente em seu oficio como vemos na sincera entrevista dela dada à revista eletrônica "Vita Breve" publicado em *Numa Hora Assim Escura* de Paula Dip:

> Existe um grande preconceito contra a mulher escritora. Você não pode ser boa demais, não pode ter uma ter uma excelência muito grande. Se você tem essa excelência e ainda por cima é mulher, eles detestam e te cortam. Você tem de ser mediano e se for mulher, só faltam te cuspir na cara. (HILST, 2018, p. 27)

Uma prova nítida desse apagamento da mulher que vem desde a Grécia Antiga. Hilda quando escreve seus poemas renova os mitos gregos ao deslocar no masculino e realocar Ariana para o centro

principal da história. Hilda recria e renova ao dar voz a quem sempre teve sua voz falada por outros e não por si mesma. Cito Adriana Cavarero: "O silêncio, que segundo a ordem simbólica patriarcal, convém às mulheres, diz respeito à palavra, não ao canto. Como ensina o mito das Sereias, o canto é, aliás, percebido como naturalmente feminino, tanto quanto a palavra é naturalmente masculina" (2011, p. 144).

A poesia de Hilda está muito em conexão com a terra, a natureza e o divino. Esse lado esotérico de Hilda, ora sendo bruxa, ora sendo santa, faz dela uma espécie de intermediadora das energias bucólicas. Em suas terras havia uma figueira com propriedades místicas, alguns amigos de Hilda pediam e seus desejos eram realizados pela árvore centenária. A autora acreditava que o distanciamento do grande fluxo de pessoas e o isolamento em sua "torre de capim" faria a mesma produzir com maior tranquilidade a sua literatura.

O caso que ficou famoso foi o do escritor Caio Fernando Abreu, que numa noite de lua cheia fez três desejos sob a figueira. Fato curioso do primeiro pedido foi para que sua voz tivesse uma certa personalidade, pois era meio esganiçada e isso era um problema para ele. Já o segundo pedido seria para que fosse ao Rio, e por conseguinte o terceiro seria ganhar um concurso de contos por lá. Os três desejos foram realizados num curto espaço de tempo. Depois disso, a figueira ganhou uma certa fama mística.

Olga Bilenky (1950) é artista plástica e amiga de Hilda Hilst. Ela chegou nos tempos áureos da Casa do Sol e reside até os dias atuais. Em entrevista para a cineasta Gabriela Greeb, Olga afirma:

> Eu acho que a casa é uma das obras master da Hilda, a casa fala muito dela. Não diria que "não tem diferença entre a casa e a Hilda", diria que "não tem diferença entre a obra escrita e a obra casa", diria que a casa é uma das obras da Hilda, que agora está tombada, ninguém derruba. Eu sempre considerei a casa [do Sol] uma criação, uma invenção, como qualquer uma das outras ficções de Hilda, uma ficção total, onde se produziu uma terceira ficção, que foi a nossa vida inventada lá dentro. (BILENKY, 2018, p. 138)

Bilenky e seu marido, o escritor José Luís Mora Fuentes estavam em busca de uma imagem para o álbum e não sabiam qual melhor se encaixaria. Pensaram a princípio em fazer colagens com fotografias de Hilda.

Olga estava pintando um quadro no qual aparecem duas figuras bastante coloridas de perfil (uma masculina e a outra feminina), uma de frente para outra como se ensaiassem um beijo de amor. Bilenky havia batizado anteriormente a obra com o título "O Beijo" e logo depois descobriu que a imagem encaixava perfeitamente para a capa do álbum ao representar o amor de Dionísio e Ariana. A pintura acabou sendo rebatizada de "Os Amantes". O trabalho de Olga acabou vencendo o Prêmio Tim de Música no ano de 2016, na categoria "Projeto Visual".

Hilda Hilst é uma escritora que tinha um vasto conhecimento em filosofia, que também era calcada nos clássicos gregos e assídua leitora de *Ilíada* e *Odisséia*. Obras nas quais reverberavam através das vozes, pois eram poemas épicos narrados oralmente sobre os feitos heroicos de deuses e meros mortais. Hilda através dessas odes transpôs um tom medieval e lírico em sua obra poética de 1974, no qual Zeca soube captar através das vozes das cantoras do disco.

Hilda Hilst em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* não escolhe esse título à toa. Se formos reparar bem essas iniciais específicas da obra foram em homenagem ao seu amado Júlio de Mesquita Neto, jornalista e diretor do jornal *O Estado de São Paulo* na época. Não teve seu amor correspondido por conta do próprio, pois já era muito bem casado. Tanto que a própria faz uma dedicatória cifrada nessa obra: "A M.N. porque ele existe". Figuras centrais nesse capítulo são Ariana e Dionísio: outro casal de enamorados escolhido por Hilda para retratar o seu amor e todos os outros amores. Numa das cartas

endereçadas a Júlio, Hilda assume a dedicatória: "Se eu colocasse J. M. N. todo mundo ia desconfiar, e assim vão pensar que é um Mário Neves qualquer".

O álbum de Zeca Baleiro "Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio" (2005) pertence à Gravadora Saravá Discos e foi composto por dez poemas vertidos em canções que foram publicados originalmente na quarta parte da obra *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (1974) e teve como produtores Swami Jr., Walter Costa, Rossana Delcelso e o próprio Baleiro. Já no título do álbum vemos dois instrumentos musicais que eram comumente utilizados para adorar o deus Dionísio, que também era chamado de Baco. Era o deus do delírio místico, do vinho e também da inspiração.

Foram convidadas para cada faixa do disco uma cantora brasileira para dar voz ao eu-lírico feminino dos poemas-canções. São elas em ordem por faixa: Rita Benneditto, Verônica Sabino, Maria Bethânia, Jussara Silveira, Angela Ro Ro, Ná Ozzetti, Zélia Duncan, Olivia Byington, Mônica Salmaso e Angela Maria. O encontro de Hilda e Zeca na Casa do Sol foi intermediado por Edson Costa Duarte, amigo de Hilda mais conhecido pelo apelido Vivo.

O encontro foi registrado pelo canal a cabo Multishow na época. Zeca chegou a gravar uma fita cantando as dez canções, mas achou que o disco merecia ser vocalizado por vozes femininas ao oferecer as devidas vozes a tão silenciada Ariana dos mitos gregos. No dia 28 de fevereiro foi a primeira vez que Baleiro apresentava para uma plateia as dez faixas do álbum no Auditório Ibirapuera. Esse evento foi parte da Ocupação em homenagem à Hilda feito pelo Itaú Cultural. A Ocupação Hilda Hilst teve duração de 28 de fevereiro a 21 de abril de 2015.

Numa *live* realizada em 2020 no Youtube e organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP, Zeca Baleiro conta que Hilda Hilst acompanhou o processo da produção do disco que durou cerca de três anos, chegou a palpitar quais cantoras queria que participassem e até sugeriu nomes como Adriana Calcanhotto, Gal Costa, Marisa Monte e Maria Bethânia. Apenas a última dessa lista é quem figura no projeto. Infelizmente a autora não viu o álbum finalizado, pois faleceu um ano antes de seu lançamento. O disco está disponível em plataformas digitais como Spotify e Deezer. Também teve a edição física do álbum em duas edições com a primeira numa edição especial de capa dura. Ainda é possível encontrar a edição física que está à venda na Casa do Sol em Campinas.

A quarta seção da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) foi vertida em canções por Zeca Baleiro, que foi o responsável pela produção do álbum. Foram selecionadas vozes femininas para dar voz a Ariana de Hilda, que antes fora apenas uma personagem deixada de lado como coadjuvante e sem importância nos mitos protagonizados por Dionísio e Teseu. A Ariana de Hilda, esse eu-lírico feminino se apresenta através das vozes de Rita Benneditto, Verônica Sabino, Maria Bethânia, Jussara Silveira, Angela Ro Ro, Ná Ozetti, Zélia Duncan, Olivia Byington, Mônica Salmaso e Angela Maria e ganha o protagonismo antes merecido.

A ambiguidade sempre marcando presença nos poemas da senhora H. Esse eu-lírico que tem o poder de englobar esferas antagônicas. Ariana pode ancorar num porto e também voar feito uma pluma leve por onde ela queira. "Pretendem eternidade, e a coisa breve" assim como o amor que chega sem pressa e inesperadamente e pode perdurar por muitos e muitos anos.

Em *Introdução à Poesia Oral* de Paul Zumthor vemos que "o desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita. "Toda poesia aspira a se *fazer* voz; a se *fazer*, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável..." (ZUMTHOR, 2010, p. 179). A relação da voz com a personagem principal de Níkos, que causou um *insight* na autora é importante de se frisar: "Pus-me, portanto, a mobilizar as palavras, a evocar as vidas de santos, as canções e os romances que tinha lido, a pilhar involuntariamente aqui e ali,

a escrever...” (KAZANTZÁKIS, 1961, p. 136-137). Foi nessa força motriz da personagem de Níkos que Hilda refundou a sua escrita que tanto se confunde com a sua própria vida.

Segundo Norma Goldstein (2005, p. 56), a ode em relação à rigidez de sua estrutura pode ser que ocorra a divisão em estrofes e versos de igual número, porém não é uma regra infrangível. “Pode celebrar fatos heroicos, religiosos, o amor e os prazeres” (2005, p. 55-56). A ode Era com este intuito que os gregos antigos se utilizavam da ode, na maioria das ocasiões era acompanhada de música. O tradutor de *Fragmentos Completos de Safo* pela Editora 34, Guilherme Gontijo Flores, um especialista na poesia da poeta grega Safo, declarou em entrevista para a Revista Cult em agosto de 2017: “Se eu abro o cânone a partir de Safo há uma chance política tanto para repensar o presente e suas possibilidades como para fazer uma revisão histórica profunda”. Cito um trecho de enorme importância de sua obra para reafirmar a grandiosidade de Safo e o quanto Hilda a considera fundamental e interligada em sua própria escrita.

> Como diz Gregory Nagy que o aedo que cantava Homero tornava-se Homero enquanto o cantava, ou tal como o jogral provençal precisa tornar-se o autor/trovador, muitas vezes seu senhor, o autor da *cansó* que ele mesmo canta, enquanto canta. Porque no mundo oral não há como estancar o canto, e Safo só pode ser Safo porque muitos corpos cantaram poemas que remetiam ao corpo de uma Safo; porque muitos corpos cantaram tornando-se essa Safo autoral, mesmo que o poema cantado nunca tenha passado efetivamente pela Safo biográfica, ou que tenha vindo até de muito antes do período arcaico e o tenha atravessado, através de Safo. (FLORES, 2020, p. 9-10)

Ariana canta para Dionísio como se fosse parte de um mesmo corpo atravessados pelo sexo como no mito dos Andróginos em *O Banquete* de Platão. São relatados três tipos, os que duplicam o sexo feminino, os que duplicam o sexo masculino e os que juntam o feminino e o masculino numa forma hermafrodita. Os andróginos foram punidos pela fúria dos deuses e tiveram como castigo a eterna procura da sua outra metade que fora decepada de si. Ou seja, foram lançados à procura de seu amor verdadeiro como meros fantoches do Destino ao serem cortados ao meio por Zeus.

> III
>
> A minha Casa é guardiã do meu corpo
> E protetora de todas as minhas ardências.
> E transmuta em palavra
> Paixão e veemência
>
> E minha boca se faz fonte de prata
> Ainda que eu grite à Casa que só existo
> Para sorver a água da tua boca.
>
> A minha Casa, Dionísio, te lamenta
> E manda que eu te pergunte assim de frente:
> A uma mulher que canta ensolarada
> E que é sonora, múltipla, argonauta
>
> Por que recusas amor e permanência?
> (HILST, 2018, p. 61)

Maria Bethânia soube encontrar a entonação embrionária adequada ao poema na canção ao criar pausas e tensões e repetições. Os versos são cantados apenas uma única vez. É notado sons suaves de oboé, flauta, corne inglês e violão de 7 cordas. Ela faz pequenas alterações no poema que são imperceptíveis a quem possa escutar a canção pela primeira vez.

No verso: "E transmuta em palavra", ela adiciona um "s" ao cantar "palavras". No penúltimo verso: "E que é sonora, múltipla, argonauta", ela exclui o "é" do verso na canção. Vale destacar essa menção aos Argonautas que nada mais eram do que cada um dos míticos heróis gregos que viajaram na nau lendária chamada Argo em busca do velocino de ouro em Cólquida. "O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala" (TATIT, 2004, p. 41). Para Luiz Tatit (1996), o cancionista é de certo modo um equilibrista ao encaixar a melodia no texto ao dar ritmo e aprumar as tensões dentro da curva melódica da canção.

É por meio da maneira dizer é que se acessa a voz que fala no interior da voz que canta. Bethânia na maioria das vezes trabalha com a passionalização. Termo este cunhado por Luiz Tatit, que é conhecido por estender ao máximo as vogais que acabam tornando a canção mais lenta e contemplativa. Ocorre passionalização nas palavras cantadas por Bethânia, como por exemplo: "paixão", veemência", "faz", "prata", "lamenta", "frente" e "amor". Temos o seguinte trecho do próprio Tatit retirado da obra *O século da canção* (2004), que fala mais detalhadamente deste processo:

> Como toda melodia que sugere um tratamento passional, esta também se pauta pelas expressivas durações vocálicas, que lhe impõem uma evolução lenta, pela expansão "vertical" num generoso campo de tessitura e pelos contornos governados por estágios do canto nas notas mais longas. Tudo isso conduzido pelas diretrizes básicas das entonações linguísticas que tem no movimento descendente associado à asseveração um núcleo figurativo (porque recria a inflexão da fala) de sentido, perante o qual se organizam. (TATIT, 2004, p. 132)

O verso "A uma mulher que canta ensolarada" faz referência direta ao Sol que "é um dos símbolos de Deus" (VIEIRA, 2018, p. 71). Hilda teve uma infância e uma educação bastante religiosa e na Casa do Sol tinha um certo "espírito da coisa" como ela mesmo dizia. Mas o sol também pode ser configurado com essa chave de leitura como por conta do mito de Apolo e Dafne. A recusa do amor do Outro por um bem maior, pois Dafne renuncia o amor que tanto buscou em Apolo e prefere ser transformada em árvore como vemos no trecho retirado do segundo volume do professor Junito Brandão. A Casa do Sol foi uma renúncia que Hilda escolheu para si assim como Dafne.

> Amou a ninfa náiade Dafne, filha do deus-rio Peneu, na Tessália. Esse amor lhe fora instilado por Eros, de quem o deus gracejava. É que Apolo, julgando que o arco e a flecha eram atributos seus, certamente considerava que as flechas do filho de Afrodite não passavam de brincadeira. Acontece que Eros possuía na aljava a flecha que inspira amor e a que provoca aversão. Para se vingar do filho de Zeus, feriu-lhe o coração com a flecha do amor e a Dafne com a da repulsa e indiferença. Foi assim que, apesar da beleza de Apolo, a ninfa não lhe correspondeu aos desejos, mas, ao revés, fugiu para as montanhas. O deus a perseguiu e, quando viu que ia ser alcançada por ele, pediu a seu pai Peneu que a metamovozesrfoseasse. O deus-rio atendeu-lhe as súplicas e transformou-a em loureiro, em grego d£fnh (dáphne), a árvore predileta de Apolo. (BRANDÃO, 1987, p. 87)

Não é de agora que Bethânia trabalha com versos de poetas consagrados. O ano era o de 1971 quando Bethânia trabalhou versos de Fernando Pessoa no show "Rosa dos Ventos". No poema de Pessoa (Alberto Caeiro), Bethânia mexeu de forma mais abrupta do que na interpretação de "Canção III", pois ela eliminou vários versos e criou uma versão *pocket* do poema "VIII - Num Meio-Dia de Fim de Primavera", conhecido também popularmente como "Poema do Menino Jesus" do livro *O Guardador de Rebanhos* (1925) ao dar um tom mais intimista ao encenar o fim do primeiro ato de seu show. Ao término desse espetáculo estava uma Clarice Lispector extasiada ao absorver o "instante-já" performático de Maria Bethânia em sua apresentação única em sua frente: - "Faíscas, faíscas no palco!", exclamou. Bethânia se torna mais canônica do que Pessoa ao retirar versos que ultrajavam a imagem do menino Jesus e de Maria, mãe de Jesus.

Em maior parte, as canções românticas são mais predispostas a serem passionalizadas. As canções de Maria Bethânia estão mais voltadas para a contemplação, para o /ser/. Júlio Diniz (2003) fala da importância da genealogia da voz num sentido alegórico e de como um cancionista pode de fato ser um revisor do cânone literário através de suas canções quando são cantadas por um novo viés do poema original:

> Eu gostaria de retomar a ideia da voz como um constructo que corporifica um espaço em que não só a música e o texto, como também os discursos culturais contemporâneos possam ser rasurados e pensados. Não apenas num espaço restrito da música, num espaço técnico do canto, e sim numa tentativa de leitura e atualização de questões do debate estético e artístico atual. (DINIZ, 2003, p. 109)

E Diniz ainda ressalta sobre a assinatura na voz que cada cancionista possui. Bethânia em sua vida em Santo Amaro da Purificação (BA) é extremamente discreta e avessa a aparições e *lives*. Nos palcos ela se transmuta, deixa a timidez de lado e incorpora uma certa entidade performática que pula, salta e canta.

> Não é somente a voz em seus aspectos sonoros, físicos e neurofisiológicos que me interessa, e sim, a voz como discurso travado no corpo da cultura, com todo o seu aparato simbólico e pensando em alguns aspectos da cultura brasileira, em seu sentido alegórico. É a voz que para funciona nessa passagem da Bossa Nova para o Tropicalismo, do intimismo ao excesso, da introspeção à especialização, do banquinho e violão ao concerto barroco das justaposições, daquilo que eu poderia chamar de "a rasura da voz" ou "a voz como uma assinatura rasurante. (DINIZ, 2003, p. 100)

Bethânia possui uma marca conceitual e uma linha tênue em seus álbuns, que é inconfundível da menina de Oyá. Essa marca é perceptível aos ouvidos de quem a ouve cantar. Essa assinatura vocálica é o resultado da recuperação de outras vozes que foram apagadas no passado, assim como canta Gal Costa em "Mãe de Todas Vozes" em "A Pele do Futuro" (2018): "Minha voz é o que eu sou / Sou filha de todas as vozes / Que vieram antes / Sou mãe de todas as vozes / Que virão depois". É o seu registro canoro por intermédio da voz que edita, rasura e adiciona no cânone literário é que faz com que Maria Bethânia fique registrada para sempre no cancioneiro popular brasileiro.

Referências

A PELE do futuro. **Intérprete: Gal Costa.** Brasil: Biscoito Fino, 2018. **1 CD (50 min).**

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. v. 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHIARA, Ana. Espamos da Língua. *In:* HILST, Hilda. **132 crônicas**: cascos & carícias e outros escritos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 14-15.

DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Editora Globo, 2013.

DINIZ, Júlio. Sentimental demais: a voz como rasura. *In*: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003. p. 99-106.

DIP, Paula. **Numa hora assim escura**: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

FLORES, Guilherme Gontijo (org.). **Fragmentos completos de Safo**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

GREEB, Gabriela. **Hilda Hilst pede contato**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. [1974].

KAZANTZÁKIS, Níkos. **Carta a greco**. Lisboa: Editora Ulisseia Limitada, 1961.

ODE descontínua e remota para flauta e oboé - De Ariana para Dionísio. Compositor: Zeca Baleiro. Brasil: Saravá Discos, 2005. 1 CD (35 min).

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT. Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VIEIRA, Yuri. **O exorcista na Casa do Sol**: relatos do último pupilo de Hilda Hilst. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

O POETA E A CANTORA

Hilda dos Santos Silva

Resumo: Partindo da reflexão de Eucanãa Ferraz (2008) sobre a transitividade de Vinicius de Moraes, que conseguia aglutinar os mais variados tipos sociais, um importante elo entre o erudito e o popular. Com base nisso, apresentaremos a importância que o poeta teve na construção do imaginário coletivo sobre si e sua obra. E para contrapor a imagem viniciana mostraremos como Maria Bethânia se reapropria da linguagem do poeta e faz uma reescrita de Vinicius, a partir do trabalho feito em homenagem ao poeta no cd *Que falta você me faz* (2005). Analisaremos a forma pela qual a cantora elaborou o seu projeto e de como ela consegue encaixar uma multiplicidade de "vinicius". Há um condicionamento no fazer artístico, mesmo sendo ele poético (escrita), musical (voz) ou interpretativo (corpo). Tento como enfoque central mostrar as ligações existentes na obra de Vinicius de Moraes e como a compositora reconstrói uma nova narrativa poética. Maria Bethânia utiliza-se do corpo poético viniciano solar e feliz, em um corpo de mulher que tem outros atravessamentos, é noturno, sensual, triste. Possibilitando uma nova experiência da poética viniciana, que coloca ambos em espaços atemporal, tanto Maria Bethânia quanto Vinicius de Moraes se reinventam a todo o momento.
Palavras-chave: Maria Bethânia. Vinicius de Moraes. Voz. Reescrita.

Vinicius e Bethânia; texto e (en)canto

– Toca Maria Bethânia pra ela. Mostra que tu é intenso.

Clara, personagem do filme *Aquarius*[57]

A epígrafe acima faz referência a um trecho do filme *Aquarius* onde a personagem Clara, interpretada por Sonia Braga, mostra uma condição para ser considerado intenso, que é tocar Maria Bethânia. Existe um desejo de boa parte dos escritores, músicos, atores em encontrar um processo de construção artística diferente ou até inovador, e que transmita com integridade o seu objeto de criação. No sentido literal, a palavra "procedimento" significa modo de fazer (algo), técnica, processo, método. Cada artista vai elaborar o seu próprio jeito para criar algo, sendo que em alguns casos pode tornar-se modelo para um grupo determinado de pessoas. A palavra "processo" tem como uma definição: "Modo de fazer algo; método" (BECHARA, 2009, p. 728), há um condicionamento no fazer artístico, mesmo sendo ele poético (escrita), musical (voz) ou interpretativo (corpo).

Decerto esses três elementos estão presentes no modo como Maria Bethânia se apresenta. No palco vemos a cantora, a declamadora e a atriz de uma forma amalgamada que, na sua performance, abarca os três elementos citados acima. O objetivo deste trabalho é observar como essas atribuições encontram-se presentes no Cd em homenagem a Vinicius de Moraes que tem o título *Que falta você me faz* (2005), buscando as semelhanças e contrastes na construção do processo de escrita, no caso de Vinicius, e em Bethânia a reescrita da obra viniciana.

Júlio Diniz no seu texto "Sentimental demais: a voz como rasura" (2003) apresenta uma perspectiva de análise pela qual os aspectos físicos da voz são analisados concomitantemente com outros elementos tidos como assessórios, mas que estão intimamente ligados. Vamos verificar que Vinicius de Moraes retoma elementos que foram descartados como a leitura de seus poemas em seus shows, em Bethânia isso germina e toma força através de sua voz feminina e de sua interpretação.

[57] Clara é a personagem do filme Aquarius (2016), de Kleber Mendonça, interpretado por Sonia Braga.

> Não é somente a voz em seus aspectos sonoros, físicos e neurofisiológicos que me interessa, e sim, a voz como discurso travado no corpo da cultura, como todo o seu aparato simbólico e, pensando em alguns aspectos da cultura brasileira, em seu sentido alegórico. (DINIZ, 2003, p. 100)

Segundo Adriana Cavarero no seu livro *Vozes Plurais* (2011), apresenta algumas considerações interessantes sobre o silenciamento proposital do *logos* ao longo da história da filosofia. Podemos observar como isso nos direciona até o presente momento, onde há um aniquilamento das culturas orais, talvez pela "obrigatoriedade" moderna que não existe espaço para as tradições em que o ancião é esteja na centralidade, ou melhor, só vale é o que está escrita. O ponto negativo dessa narrativa eurocêntrica é que isso inferioriza as outras maneiras de ser sem a escrita.

Outro aspecto interessante abordado por Cavarero (2011) é como a escrita está voltada para o universo masculino e a voz ao feminino, porque se acredita no mito da tagarelice feminina, "mulher fala demais", "grita muito", a "histeria feminina" está relacionada diretamente ao falar, à voz. A questões pejorativa da voz da mulher acontece sempre, mas se agrava na velhice, a busca pelo direito de poder falar durante a sua existência transforma a mulher idosa naquela que não queremos mais ouvir, ela já "falou demais" e colocando-a no não-lugar, no silêncio: "Não a mulher que se abstém de falar, mas a que não tem voz" (CAVARERO, 2011, p. 143).

> O silêncio, que, segundo a ordem simbólica patriarcal, convém às mulheres, diz respeito à palavra, não ao canto. Como ensina o mito das Sereias, o canto é, aliás, percebido como naturalmente feminino, tanto quanto a palavra é naturalmente masculina. (CAVARERO, 2011, p. 144)

Partindo da perspectiva de Cavarero (2011) com relação à escrita e à voz, podemos fazer uma analogia entre Vinicius de Moraes e Maria Bethânia, ele antes de tudo poeta/escritor (escrita), ela canção (voz). Ambos utilizam um procedimento: o afeto. A escrita viniciana é encontro, com inúmeras possibilidades, o projeto de Vinicius é de desvencilhar-se de sua poesia inicial e tudo o que ela representa para ele. O desejo de aproximar-se da vida cotidiana das mais variadas pessoas com nichos sociais completamente diversos, e ele consegue essa proeza de levar o erudito as camadas mais populares, através de sua canção. Eucannã Ferraz (2008) descreve com precisão:

> Valeria a pena observar, porém, que a popularidade foi o resultado excelente de um projeto interno da obra de Vinicius, que refez o curso inicial de sua poesia – marcada por certo isolamento aristocrático de ordem intelectual e moral – em direção a uma abertura afetiva e estética, próxima de seu tempo e de sua verdadeira inclinação ao diálogo. (FERRAZ, 2008, p. 10)

Antes de inserirmos Maria Bethânia nessa comparação, é válido ressaltar o papel fundamental de Manuel Bandeira na transformação em Vinicius no homem do cotidiano O processo de afastamento da poética viniciana baseada no catolicismo exacerbado que está nos livros iniciais: *O caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935), portanto, a busca por encontrar o seu caminho poético Vinicius teve o apoio e estimulo de Bandeira. Há uma relação de aprendizagem entre os dois, à figura do mais velho que vai direcionando o caminho do mais jovem, que posteriormente vai ser a postura adotada por Vinicius. O poeta mais velho prevê o que vai ser futuramente a poesia de seu pupilo, quando ele sair dessa fase pueril e alcançar a maturidade: "Agora vejo que o poeta pode ultrapassar-se, quando chegar à idade da condensação, quando cansar um pouco da sua rica virtuosidade verbal, único perigo que discirno nessa abundância" (MORAES, 2003, p. 112). Ao olhar sensível sobre os rumos que tomaria a poesia de Vinicius, além do mais Bandeira foi quem colaborou efetivamente na elaboração da

1ª edição da *Antologia poética* (1954), onde foram excluídos todos os poemas da fase inicial do autor. Em entrevista à escritora Clarice Lispector:

> Você sabe que é um ídolo para a juventude? Será que agora que apareceu o Chico, as mocinhas trocaram de ídolo, as mocinhas e os mocinhos? Vinicius de Moraes – Acho que é diferente. A juventude procura em mim o pai amigo, que viveu e que tem uma experiência a transmitir. Chico não, é ídolo mesmo, trata-se de idolatria. (CLARICE, 2007)

A relação mestre e discípulo acompanha o modelo de Vinicius relacionar-se com os seus pares. O homem que deseja promover as mais diferentes fusões, tanto no que diz respeito à musica quanto à poesia, pois se para muitos são campos distintos – música e poesia – para ele não há diferenciação: "Não falo de mim como músico, mas como poeta. Não separo a poesia que está nos livros da que está nas canções" (CLARICE, 2007, p. ??), ele se enxerga mais como poeta do que músico, isso é relevante para introduzirmos Maria Bethânia nesse diálogo.

O Cd *Que falta você me faz* (2005) é composto de 15 (quinze) faixas, sendo que 14 (quatorze) são do poeta e a última *Nature boy,* de Eden Ahberz – eternizada na voz de Nat King Cole (1948) é uma canção americana muito cara a Vinicius. Dentro deste escopo tem o próprio poeta declamando o poema *Poética I*, três trechos da peça de teatro *Orfeu da Conceição* (1956). As canções selecionadas por Bethânia têm predileção pelas parceiras com Tom Jobim e Baden Powell, e também outros nomes importantes do cenário da música popular brasileira: Toquinho, Carlos Lyra e Chico Buarque. Sobre suas escolhas Bethânia esclarece:

> Mas foi um sofrimento ficar em 14 faixas. Começamos com 250 prioridades e acabo sobressaindo sua parceria com Tom Jobim e Baden Powell, mais adequada ao meu jeito de cantar. A maior parte do trabalho de Vinicius é Bossa Nova e eu sou o contrário disso, canto para fora, não sou contida. (BETHÂNIA, 2005)

O que podemos notar de interessante no escopo selecionado por Bethânia em primeiro lugar, ela preserva o lugar de poeta que Vinicius tanto reivindica, colocando uma regravação do próprio declamando *Poética I*, o desejo salvaguardar a identidade de poeta dele. Existe um respeito a tudo que ele significa para a literatura brasileira, uma reverência ao mais velho.

> Eu tive o privilégio conviver algumas épocas com ele muito proximamente e herdei mil ensinamentos. Eu queria que ficasse bem nítido no disco todos os jeitos de Vinícius: namorador, conquistador, maravilhoso, um charme puro! Vinícius menino, brincalhão, poeta com a mágoa do mundo, amador, um homem generosíssimo, nos ensinando que não tem graça viver sem generosidade e amor. Que um homem sozinho realmente é triste. (BETHÂNIA, 2005)

Outro aspecto válido para esta análise é que Bethânia monta um pouco de cada Vinicius: o poeta, o músico, o crítico, o diplomata, um homem que está atento às realidades dissonantes do seu país, e traz algumas parcerias marcantes, onde ele pode ir renovando-se camaleonicamente, plasmando-se cada vez mais a uma arte do encontro, do afeto. As escolhas feitas por Bethânia parte de dois polos, um é a preferência por canções que se encaixem melhor no seu timbre vocal, e a outra é a reformulação de parte da obra do Vinicius músico. Isto ocorre quando ela se propõe, assim como Bandeira, montar uma antologia hibrida do poeta, mesclando às formas mais variadas de escrita feita pelo seu homenageado, podemos pensar em uma rescrita viniciana partindo das experiências pessoas da cantora,

> Porque a canção já não é a mesma. Ela pode ter a mesma indicação melódica, ela pode ser até submetida ao mesmo regime harmônico, às mesmas indicações rítmicas, a letra não muda, mas a força interpretativa e a assinatura dessa voz vão dar a essa canção um sentido completamente diferente. (DINIZ, 2003, p. 101)

A reescrita de Bethânia atinge o corpo, pela força interpretativa da cantora quando está no placo, junto à voz possibilita uma compreensão da poética de Vinicius. Ela desvenda um poeta que só ela conhecia, o reencontro com um de seus formadores, contudo, no seu próprio corpo, como se fosse uma experiência de incorporação semelhante ao que acontece no candomblé "Sua leitura das composições, tradicionalmente concebidas em fórmulas de sucesso, arranjadas para especiais da Globo e frenéticas apresentações em ginásios, ganha um misterioso e inusitado efeito plástico sob a clave da interpretação" (DINIZ, 2003, p. 102), - Diniz se refere ao trabalho que Bethânia fez em homenagem a Roberto Carlos, porém cabe perfeitamente para esta análise-. O corpo também é um protagonista nesse espetáculo, mas é um corpo feminino. Se a escrita, segundo Cavarero (2011) é masculina, podemos pensar que a rescrita é feminina. Não há mais espaços para silenciamentos, para nenhum tipo domesticação corpórea. Continuando com o pensamento de Cavarero (2011):

> Modulando-se no canto, por sua vez, a voz das mulheres demonstra sua autêntica substância: os ritmos passionais o corpo de onde brota e as sonoras atrações com que vibra. Nesse sentido, a mulher que canta é sempre uma sereia, ou seja, uma criatura da ordem do prazer, estranha à ordem doméstica de filhas e esposas. Indomável, a voz feminina do canto abala o sistema da razão e nos arrasta *para outro lugar*. Potencialmente mortal e veículo para o "outro mundo", ela eleva o prazer ao limite suportável. (CAVARERO, 2011, p. 144)

Voltando um pouco à imagem construída por Vinicius sobre si e seu papel de mestre dos mais jovens, podemos pensar em um retorno, de certa maneira, à cultura dos mais velhos que tinham um papel fundamental na construção e na perpetuação dos costumes e tradições de um povo determinado. Clarice Lispector (2007) resume um pouco o que é o poeta: " Eis pois alguns segredos de uma figura humana grande e que vive a todo risco. Porque há grandeza em Vinicius de Moraes", existe uma grandeza nele que nos desconcerta como um diplomata, erudito, crítico de cinema, cronista, consegue essa ambivalência de ocupar tantos espaços distintos.

Vinicius toma para si esse lugar de propagador da cultura popular brasileira nos seus mais variados ritmos e cores de maneira mais efusiva quando se casa com Gesse Gessy, na Bahia, e na religião de sua esposa, no candomblé, 1970. Contudo, o poeta quase sempre, tirando sua fase intimista, foi um dos maiores colaboradores e críticos sobre o papel do samba e da significativa importância dos negros na formação da nossa cultura. Antes mesmo de sua parceria com Baden Powell, que teve ápice com os *Afrosambas,* o que houve nesse encontro fui uma experimentação sonora, rítmica que encantou a princípio Baden porque, segundo ele, existia uma aproximação entre o canto gregoriano e o candomblé A implementação do berimbau, agogô e outros instrumentos dentro deste trabalho foi inovadora

A imagem de um homem de santo dar-se-á a partir do seu casamento com a baiana Gesse, que foi apresentada ao poeta por Maria Bethânia que, em contrapartida, foi Vinicius de Moraes que apresentou à Mãe Menininha do Gantois a cantora. Deixando de lado essas coincidências, é valido observar que a figura do poeta como griô solidifica-se. Ele é filho de Oxalá, que é o Pai de todos, o criador de todas as coisas para o candomblé, é a imagem mística adotada pelo poeta. Encontramos no soneto "Luz e trevas" (2003) como a relação desse casal é baseada no misticismo dos terreiros "Ela é de capricórnio, eu de libra/Eu sou o Oxalá velho, ela Inhansã/ A mim me enerva o ardor com que ela vibra" (MORAES, 2003, p. 254). Observemos, pois, que a "Inhansã" de Vinicius está escrito de

maneira diferente, talvez por conta da métrica e da sonoridade, pois forma correta é "Iansã", mas é interessante notar o lugar do poeta: de velho. Não no sentido pejorativo como estamos acostumados, porém no sentido de transmissão de conhecimentos que, em Vinicius de Moraes, acontece tanto na escrita quanto na oralidade.

Maria Bethânia também é filha de Iansã, existe uma força que vibra: é menina, é a pantera, é a força da natureza, com seus mistérios e encantos "Ela tem uma graça de pantera/No andar bem-comportado de menina/No molejo em que vem sempre se espera/ Que de repente ela lhe salte em cima" (MORAES, 2003, p. 254). Essa experiência sensorial e sensual que transborda no palco quando ela se apresenta, conseguindo converter a criação de Vinicius, Oxalá, a um estado de comoção "A ópera com efeito não faz rir. Faz chorar, comove" (CAVARERO, 2011, p. 151). Cavarero escreve sobre o melodrama e o que importa nesse gênero é a potência do canto, e nem tanto o significado das palavras. Em Bethânia ocorre a força da palavra escrita que toma vida em sua voz e seu corpo, nos reconectando ao sublime, ao sagrado.

Maria Bethânia e Vinicius de Moraes usam estratégias de autoapresentação muito similares. O poeta, apesar de ser um diplomata, cargo que exigia uma postura mais formal, era um contraste com a vida boemia que ele tinha. Muitas vezes tido como irresponsável e inconsequente, porém ele tinha um desejo exacerbado pela liberdade, que não significa ser irresponsável. Certa vez Carlos Drummond referiu-se a ele da seguinte maneira "Vinicius é o único poeta que viveu como poeta"[62]. Fazendo uma busca na internet sobre a *pose* do poeta encontramos uma recorrência de fotos em que ele está com o cigarro à boca, com um copo ao seu lado, que possivelmente era uísque porque era sua bebida favorita, sempre com um ar boêmio, acompanhado de amigos e do violão.

Em Bethânia, a construção de sua auto apresentação tem outra maneira demonstra que não aprecia estar ou fazer parte de um determinado grupo ou movimento, diferente de Vinicius de Moraes. Existe na cantora uma discrição com relação a sua vida íntima, não é vista em ambientes badalados e só aparece na mídia quando está com algum trabalho para ser divulgado ou em raros momentos manifestando-se publicamente sobre política, que aconteceu em 2018, onde apareceu nas suas redes sociais com a camisa do candidato à presidência Fernando Haddad. Há em Bethânia um apreço aos ensinamentos de seus pais e irmãos, sem esquecer sua forte relação com sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação – BA. A sua ligação com a espiritualidade está marcada no seu jeito de se expressar corporalmente, na sua voz e nas canções que interpreta.

Uma das marcas da cantora são os cabelos, longos e volumosos, na maioria de suas fotos a encontramos de cabelos soltos, tornando-se um símbolo de Bethânia nos palcos e em entrevistas. Do cabelo preso, existem algumas imagens, mas em comparação as fotos com cabelos soltos são poucas, e quando isso aparece ela está nos estúdios ensaiando. Sobre a vestimenta, em seus shows, na maioria das vezes, ela está vestida de saias longas que lembram das mulheres de terreiro de candomblé, a dança e a referência constante aos Orixás. Existe uma predominância do uso das cores dourada, vermelho e branco que transforma a cantora em uma espécie de rainha ou deusa: "A musa mesma não é autora da história, mas sim aquela que narra porque estava presente no acontecer dos fatos dos quais a história resulta" (CAVARERO, 2011, p. 120). É que toma a narrativa da história e transmite, como as divas da era de ouro da rádio, torna-se a portadora de uma nova linguagem viniciana, que não se afasta da tradição mas busca retirar dela o que existe de substancial.

Existem outras características interessantes quando pensamos na relação entre a voz e o corpo. Para Cavarero (2011), o silenciamento do *logos* e também o das musas, o das sereias essas figuras da mitologia clássica, que com o passar do tempo se tornaram monstros. Voltamos à relação da mudez das

[62] Trecho retirado do site da Companhia das Letras que faz uma síntese sobre o poeta Vinicius de Moraes.

musas quando sua mensagem só podia ser ouvida pelo intermédio de outrem, que era o poeta, vejamos o que diz a filósofa:

> É a fonte da mensagem, origem da transmissão em voz, a nascente da mania fonética. Sua voz é, contudo, inaudível para os comuns mortais. Para estes a Musa é muda. O público tem acesso ao seu canto somente pela mediação da voz do poeta ou do rapsodo. O mudo canto divino torna-se sonoro em voz humana. Para o público da épica, o poeta é a forma audível do inaudível, é a voz sonora da Musa muda. (CAVARERO, 2011, p. 118)

A musa não é mais muda. A Musa é Bethânia fazendo a expansão da literatura para outro espaço, o do entretenimento. A cantora atende a interesses comerciais da indústria fonográfica, atualmente ela tem um público específico que foi moldando-se com o passar dos anos. Porém, mesmo assim, a referida artista tem um grande apelo popular que não se restringe a um grupo seleto, talvez isso se dê no quesito show propriamente dito, entretanto quando Bethânia vira enredo de escola de samba – *Menina dos olhos de Oyá* (2016) samba enredo da Estação Primeira de Mangueira –A Musa é cantada pelo que temos, talvez, de mais genuíno, que é o samba dos morros cariocas.

Maria Bethânia e Vinicius de Moraes não improvisam, tudo estudado com minúcia e atenção aos detalhes, para que haja uma apresentação mais límpida possível. E dentro desse exercício do perfeito, do correto temos um outro ponto interessante que eles nos oferecem, uma claridade que parece, a princípio, que já está desvendada, mas é um claro que não se deixa mostrar por completo. César Aira no *Pequeno Manual de procedimentos* (2007) fala um pouco sobre esse assunto, vejamos:

> Eu, ao estilo tenho chamado <mito pessoal> do escritor, porque acredito que termina por abarcar tudo, a vida e a obra num conjunto incessante. O último resultado da contemplação desse contínuo é a transparência. Todo escritor vai em direção à claridade prefeita, mas o caminho é um rodeio pelo incompreensível. [...] A claridade definitiva da obra triunfante volta a ser escura, mais escura quanto mais clara for, e isso assegura a eterna juventude da obra de arte". (AIRA, 2007, p. 40-41)

A dinâmica da claridade acontece à noite sob a luz da lua. O solar da obra de Vinicius se transforma em lunar, esses dois grandes astros que estão em tempos e lugares opostos. A lua substantivo feminino que vai direcionar a seleção escolhida por Bethânia onde temos "O astronauta" que a cantora faz um solo seguida de pandeiros; "A felicidade" que traz a dicotomia felicidade x tristeza e invoca elementos noturnos como o carnaval, sonhos, madrugada; e até mesmo em "tarde em Itapuã" ao final da canção é evocada a "luar de Itapuã"; nos três trechos de Orfeu da Conceição tudo acontece em um carnaval à noite. E mesmo quando não temos explicitamente a relação com essa lua, podemos perceber que existe um mistério, uma dor, um silêncio, uma melancolia própria da escuridão.

Bethânia traz a público vários "Vinicius" e dentro dessa variedade ela vai remodelando e vivificando a obra poética dele. Buscando algumas semelhanças existentes entre eles, podemos pensar que existe um comprometimento com o seu público, uma relação espiritual e transcendental com a música. Transformando-se no elo entre a poesia e o público. Ao tomar para si a voz e a condução da obra de Vinicius de Moraes, ela torna-se poeta também.

Referências

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Editora Arte & Letra, 2007.

BECHARA, Evanildo. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais**: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DINIZ, Júlio. Sentimental demais: a voz como rasura. *In*: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FERRAZ, Eucanaã**. Vinicius de Moraes**. São Paulo: Publifolha, 2008.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista com Vinicius de Moraes. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007 Disponível em: http://www.elfikurten.com.br/2016/04/vinicius-de-moraes-entrevistado-por.html. Acesso em: 19 jun. 2019.

MARIA Bethânia canta Vinicius. **Estadão**, São Paulo, 14 fev. 2005. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/musica/maria-bethania-canta-vinicius/. Acesso em: 25 jun. 2020.

MORAES, Vinicius. **Nova Antologia Poética**. Companhia das Letras. São Paulo, 2003.

VIVÊNCIAS DA DITADURA: UM ESTUDO SOBRE *NO CORPO E NA ALMA*

Janaína Buchweitz e Silva

Resumo: O presente trabalho analisa o testemunho de uma perseguida política do período ditatorial brasileiro que foi publicado por Derlei Catarina de Luca. A militante da Ação Popular relata as agruras que vivenciou enquanto participou do movimento de resistência ao regime militar brasileiro, nos revelando sua condição de *homo sacer*, aos moldes que nos denuncia Agambem (2010), já que teve usurpados os seus direitos, sendo tratada pelo estado brasileiro como vida nua e descartável, de acordo com seu valor político. Conforme afirmam Teles e Safatle (2010), a ditadura brasileira possui certas especificidades, quando comparada às demais ditaduras que ocorreram paralelamente na América Latina: no Brasil, a lei era suspensa a partir de uma aparente legalidade, em que o Estado embaralhava o direito e a ausência de direito. Partindo da ideia de testemunho enquanto lacuna proposta também por Agamben (2008), busca-se debater as vivências da ditadura de uma militante política a partir de seu testemunho possível, entendendo o referido testemunho como ato de resistência, já que a retomada do assunto na contemporaneidade contribui tanto para o combate ao silenciamento e ao esquecimento quanto para a reconstrução de nossa história, que no caso do testemunho de Derlei ocorre através do ato da escrita.
Palavras-chave: Ditadura. Testemunho. *Homo sacer*. Biopolítica. Vivências.

Derlei Catarina de Luca foi uma perseguida política do regime ditatorial brasileiro, e publicou seu testemunho em 2002 sob o título *No corpo e na alma*. Na obra, a autora narra suas experiências de militante na Ação Popular, descrevendo a luta e o trabalho interno dos grupos políticos pelos quais passou e relatando a vida na clandestinidade e exílios, tanto dentro quanto fora do país, bem como seus dramas pessoais, dentre eles o abandono de seu filho nascido durante o regime militar. Suas palavras evidenciam o estado de exceção que vigorou no Brasil durante o período da ditadura militar, pois em diversas passagens se percebe a suspensão da lei e do direito através da violência do Estado, que visava o controle da sociedade e a perpetuação do poder.

A autora informa que para a produção do livro foram utilizados registros de arquivos do DOPS (alguns deles inclusive reproduzidos ao longo do texto), bem como documentos internos da Ação Popular, além de cadernos e cartas pessoais, e apresenta sua obra da seguinte maneira:

> Este livro foi uma catarse. Também foi uma necessidade. Cada pessoa que me conhece pergunta como foi a clandestinidade, quer saber da prisão e da experiência da nossa luta. Uns questionam se valeu a pena... Se não foi em vão, tantos mortos e desaparecidos. Mas os heróis da Pátria não morrem. Desaparecem fisicamente, vivem, no entanto, na lembrança. Só morrem se nós permitirmos que a memória nacional não se crie ou se perca.
> Dentro de 10 ou 20 anos nós morreremos. Quem se lembrará destes fatos se nós não colocarmos no papel? Se não assumirmos nossa história pátria, nossos erros, nossos acertos, quem o fará?
> Nenhum partido político pode hoje assumir a tarefa de armazenar dados, ouvir depoimentos, escrever esses acontecimentos. Os historiadores fazem análises, as universidades preservam nossos arquivos, mas os relatos têm de ser nós os sobreviventes, a fazê-lo. (DE LUCA, 2002, p. 21)

Desde as palavras iniciais, Derlei manifesta a consciência que tem sobre a importância de seu testemunho, bem como a necessidade que sente em expressá-lo e dividi-lo com os demais, percebendo-se como uma sobrevivente que tem a necessidade e a obrigatoriedade em narrar o que experienciou: "Voltei para a pensão. Não posso desesperar agora. Vou sobreviver. Ódio também é uma razão de viver quando não existe mais nada. Vou sobreviver. Vou criar o meu filho, vou contar essa história" (DE LUCA, 2002, p. 293).

As dificuldades do testemunho são investigadas por Giorgio Agamben na publicação *O que resta de Auschwitz*, em que o autor reflete sobre a origem do termo *testemunha* partindo do latim e do grego, destacando que no latim existem dois termos para representar a testemunha: *testis* e *superstes*. O termo *testis* seria a origem do termo testemunha por nós comumente utilizado, e seu significado seria "o terceiro", aquele que se põe como o terceiro em um litígio entre outros dois. Já o termo *superstes* "indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso" (AGAMBEN, 2008, p. 27). Já no idioma grego, testemunha significa *martis* (mártir), que deriva de um verbo que equivale a "recordar", e de onde os primeiros padres derivaram o termo *martirium*, "a fim de indicar a morte dos cristãos perseguidos que, assim, davam testemunho de sua fé" (AGAMBEN, 2008, p. 35). O testemunho de Derlei opera como *superste*s, já que a autora dá testemunho daquilo que vivenciou: "Ainda tenho marcas da Operação Bandeirante. No corpo e na alma. Minhas pernas trazem a recordação do horror nas suas cicatrizes. A alma, o espanto por ter sobrevivido" (DE LUCA, 2002, p. 112). No entanto, para Agamben, o testemunho de um sobrevivente se dá a partir de uma lacuna, em forma de pseudotestemunho:

> A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As "verdadeiras" testemunhas, as "testemunhas integrais" são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que "tocaram o fundo", os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem tem instruções ou memórias a transmitir. Não tem "história", nem "rosto" e, menos ainda, "pensamento". Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista. (AGAMBEN, 2008, p. 43)

Percebe-se no testemunho analisado a intenção de verdade e justiça mencionada por Agamben, porém sabemos que o período da ditadura militar vitimou muitos brasileiros, que foram sequestrados e/ou assassinados, e assim não sobreviveram para narrar, cabendo assim aos sobreviventes a tarefa de denunciar as atrocidades cometidas pelo regime, como ocorre no testemunho de Derlei:

> A guerrilha urbana, a preparação da guerra popular, a guerrilha do Araguaia, o sequestro de diplomatas, as reuniões clandestinas, a publicação de jornais e folhetos, a solidariedade pura e simples aos combatentes, a campanha pela anistia, foram táticas diferentes empregadas por diferentes grupos e revelam o espírito aguçado do povo brasileiro, destroem o mito de povo pacífico e constituem uma formidável história de luta. [...] É importante revelar ao público nossa atividade. Para as gerações atuais e futuras e para evitar interpretações tendenciosas ou deliberadamente distorcidas ou falsas. Não se espere neste livro ações espetaculares. Não participei de nenhuma. Minhas tarefas eram bem específicas.
> Não tenho a pretensão de esgotar o tema. Foram 20 anos de muitas lutas e muitas histórias. Vou contar a parte que me cabe e apoio todos quantos abrirem o coração para falar e se expor. Cometemos erros, hoje considerados primários. É muito difícil abrir o coração, contar as nossas dores, fraquezas, erros e vontade de chorar; sujeitar-se a críticas, ironias e comentários. (DE LUCA, 2002, p. 22)

Muitos militantes que eram contra o governo, fossem do movimento estudantil, de partidos políticos ou da classe operária, passaram a ter que viver obrigatoriamente na clandestinidade, devido à imensa repressão que lhes foi imposta, e que se fez presente em um dos direitos mais elementares do cidadão, o direito à palavra e à expressão: "Depois da queda em São Paulo não me atrevo a escrever diário, com datas e nomes. Registro alguns acontecimentos sem datas, outros fatos sem nomes. A

possibilidade de ser presa a qualquer momento é sempre presente. Por isso não posso precisar todas as datas" (DE LUCA, 2002, p. 166). Jornais tinham de ser rodados e distribuídos ainda durante a madrugada, e sua circulação se dava praticamente às escondidas. Militantes passaram a trocar informações através de códigos, criando uma forma de comunicação paralela, para que pudessem se comunicar e se organizar com um mínimo de segurança, e muitos tiveram que trocar seus próprios nomes, como ocorreu com Derlei:

> Em 29 de junho de 1970, fui ao cartório de registro Civil de Feira de Santana. Paguei a taxa devida e saí com minha certidão de nascimento, novinha em folha.
> Maria Luisa Borges Vitalli, nascida em Dourados, Mato Grosso, filha de Elias Vitalli e Luisa Borges Vitalli.
> As testemunhas foram as de sempre, do próprio cartório. Não sabiam que os dados eram inventados. [...]
> Casamos sem comunicar às famílias. Depois escrevemos. Até hoje não entendo por que assinei aquele papel. Devem ser questões de costumes aprendidas na infância. Luta-se contra o governo, prepara-se a guerra para derrubar o sistema, no combate ao sistema se vive na clandestinidade, em função disto se usa documentação falsa. Para morar com um homem e fazer amor com ele é preciso assinar um papel. Na hora não penso nos desdobramentos futuros. Sou Maria Luisa, casada, feliz. (DE LUCA, 2002, p. 165)

Estabeleceu-se no país o que podemos entender, partindo de Agamben, como um "campo virtual", em que o direito foi suspenso e as pessoas passaram a ser perseguidas, presas, mutiladas, torturadas, sequestradas ou mortas:

> Se isto é verdadeiro, se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na consequente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja a sua denominação ou topografia específica. (AGAMBEN, 2010, p. 169)

Em publicação intitulada *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, os organizadores Edson Teles e Vladimir Safatle defendem que a ditadura militar brasileira encontrou maneiras de permanecer nas práticas e relações contemporâneas, já que a sociedade acabou por internalizar muitas das práticas autoritárias que vigoraram naquele período, muito provavelmente porque os delitos perpetrados pelo Estado não foram julgados. Para os pesquisadores, a ditadura brasileira deixou marcas que assombram nosso presente, insistindo em permanecer na estrutura jurídica, nas práticas políticas, na violência cotidiana e nos traumas sociais. Os autores apontam para as especificidades da ditadura que vigorou no Brasil:

> Neste ponto, vale a pena lembrar como falar de "exceção brasileira" também tem outro sentido. Pois uma das características mais decisivas da ditadura brasileira era sua legalidade aparente ou, para ser mais preciso, a sua capacidade de reduzir a legalidade à dimensão da aparência. Tínhamos eleições com direito a partido de oposição, editoras que publicavam livros de Marx, Lenin, Celso Furtado, músicas de protesto, governo que assinava tratados internacionais contra a tortura, mas, no fundo, sabíamos que tudo isto estava submetido à decisão arbitrária de um poder soberano que se colocava fora do ordenamento jurídico. Quando era conveniente, as regras eleitorais eram modificadas, os livros apreendidos, as músicas censuradas, alguém desaparecia. Em suma, a lei era suspensa. Uma ditadura que se servia da legalidade para transformar seu poder soberano de suspender a lei, de designar terroristas, de assassinar opositores em um arbítrio absolutamente traumático. Pois neste tipo de situação nunca se sabe quando se está fora da lei, já que o próprio poder faz questão de mostrar que pode embaralhar, a qualquer momento, direito e ausência de direito. (TELES; SAFATLE, 2010, p. 11)

Muitos inimigos políticos do regime foram mortos, e aqueles que cometeram os delitos até hoje não foram julgados, prevalecendo a impunidade. Para Agamben, mais importante e útil não é o questionamento sobre a ocorrência dos delitos a que foram submetidos os seres humanos, e sim a indagação sobre "quais dispositivos políticos permitiram que seres humanos fossem tão integralmente privados de seus direitos e de suas prerrogativas, até o ponto em que cometer contra eles qualquer ato não mais se apresentasse como delito" (AGAMBEN, 2010, p. 167). A suspensão da lei durante o período da ditadura militar brasileira é mencionada no testemunho de Derlei, que revela diversos momentos em que o Estado suspendeu os direitos do cidadão:

> A OPERAÇÃO BANDEIRANTE NÃO ERA UM PRESÍDIO. Era uma unidade de tortura, com grande mobilidade. Praticamente auto-suficiente. No início, ninguém ficava lá muito tempo. 3 ou 4 dias. Uma ou duas semanas no máximo. O roteiro era OBAN, DOPS, depois TIRADENTES.
> Não tiravam impressões digitais. Não havia burocracia. Não havia registro de identificação algum. Nenhum escrivão tomava nota de depoimento. Podiam matar à vontade. Não há como provar.
> Saindo dali não ficava nenhum registro do preso. Só as lembranças. (DE LUCA, 2002, p. 111)

A partir de uma figura do direito romano arcaico que se encontra conservada no tratado *Sobre o significado das palavras* de Festo, Agamben destaca o verbete *sacer mons*, em que se percebe pela primeira vez uma relação entre a vida humana e a ideia de sacralidade:

> Homem sacro é, portanto, aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio; na verdade, na primeira lei tribunícia se adverte que "se alguém matar aquele que por plebiscito é sacro, não será considerado homicida". Disso advém que um homem malvado ou impuro costuma ser chamado sacro. (FESTO apud AGAMBEN, 2010, p. 186)

O autor entende que a definição de Festo especifica o *homo sacer* como aquele para quem há "a impunidade de sua morte e o veto de sacrifício" (AGAMBEN, 2010, p. 76), entendendo a estrutura da *sacratio* a partir da junção de dois aspectos, "a impunidade da matança e a exclusão do sacrifício" (AGAMBEN, 2010, p. 83); porém no caso do *homo sacer*, o que ocorre é que "uma pessoa é simplesmente posta para fora da jurisdição humana sem ultrapassar para a divina" (AGAMBEN, 2010, p. 83), já que não se percebe que a morte, no caso dos homicídios, sirva como um ritual de purificação, como ocorria nos sacrifícios. Nesse sentido, Agamben entende a *sacratio* como uma dupla exceção, tanto do âmbito religioso quanto do profano: "o *homo sacer* pertence ao Deus na forma da insacrificabilidade e é incluído na comunidade na forma da matabilidade. *A vida insacrificável e, todavia, matável, é a vida sacra*" (AGAMBEN, 2010, p. 84), apontando assim a importância da compreensão da ação violenta a que o *homo sacer* está exposto, já que esta não deve ser entendida como sacrilégio,sacrifício, execução ou homicídio. Com isso, Agamben introduz uma dimensão política na discussão acerca do *homo sacer*, já que entende que tanto a exceção soberana quanto a *sacratio* delimitam "o primeiro espaço político em sentido próprio, distinto tanto do âmbito religioso quanto do profano, tanto da ordem natural quanto da ordem jurídica normal" (AGAMBEN, 2010, p. 86), defendendo que a proximidade entre soberania e *sacratio*, além de ser um resíduo do caráter religioso presente em todo poder político, seria a origem "da implicação da vida nua na ordem jurídico-política, e o sintagma *homo sacer* nomeia algo como a relação "política" originária, ou seja, a vida enquanto, na exclusão inclusiva, serve como referente à decisão soberana" (AGAMBEN, 2010, p. 86). Durante a ditadura militar brasileira, o Estado atuou enquanto poder soberano, conforme nos testemunha Derlei:

> Mandam colocar as mãos sobre a mesa, com as palmas para cima. Com uma madeira grossa, vão batendo. É a "palmatória". As mãos, depois de vermelhas, ficam roxas, incham, arrebentam. Dias depois escorre um líquido amarelo, gosmento, com cheiro fétido. As pernas são as que mais sofrem na cadeira do dragão. Por causa da quina da madeira. As feridas se reabrem. A dor é insuportável.
> Chamam um médico do Hospital Militar. Dá injeções. Sem maiores explicações, coloca na minha mão um monte de comprimidos.
> - É melhor morrer do que ficar nessa tortura.
> Durmo em seguida. Só depois tomo consciência concreta da possibilidade de suicídio. Há um armário na cela. Deixo-os ali. A gente nunca sabe se vai precisar. Mas não quero morrer. Os dias passam entre interrogatórios e torturas.
> É véspera de Natal e me permitiram tomar banho. O primeiro desde que fui presa. Para chegar ao banheiro, fui me segurando nas paredes. Paraíba, o carcereiro, me acompanha e traz absorvente. Abrem a cela ao lado. Várias mulheres presas. Não conheço ninguém. (DE LUCA, 2002, p. 96).

A violência a qual Derlei foi exposta, juntamente com muitos outros presos políticos, aponta para sua condição de *homo sacer* dentro do regime. Agamben trabalha com a ideia de *homo sacer* enquanto homem banido da comunidade, introduzindo assim o conceito de *bando*, apropriando-se da metáfora do lobo, que não é nem homem, nem fera, mas que é banido da comunidade, o que seria a origem de quem é banido, assim como o *homo sacer*, que é ao mesmo tempo excluído e incluído no mundo em que vive. Para Agamben "O que foi posto em *bando* é remetido à própria separação e, justamente, entregue à mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluso e incluso, dispensado e, simultaneamente, capturado" (AGAMBEN, 2010, p. 109), e é exatamente essa estrutura de bando que deve ser reconhecida nas relações políticas e nos espaços públicos em que convivemos. Atentando para a politização da vida, Agamben aponta para a mudança de paradigma do período antigo e medieval para o moderno, quando o *corpus* passa a ser o novo sujeito da política: "*habeas corpus ad subjiciendum*, deverás ter um corpo para mostrar" (AGAMBEN, 2010, p. 120).

Durante o período ditatorial brasileiro, os militantes políticos que não eram alinhados com a ideologia do governo foram banidos da sociedade, passando a viver na clandestinidade, como perseguidos e fugitivos. O Estado se autoproclamou o direito de punir quem não estivesse alinhado aos seus pensamentos e convicções, e o fez através primordialmente do controle dos corpos, que se dava através de prisões, sequestros e sessões de tortura. A autora nos relata como foi a primeira vez em que foi torturada:

> A primeira noite é indescritível. Arrancam minhas roupas. Sou pendurada no pau de arara, recebo choques elétricos nos dedos, vagina, ouvido, quebram meus dentes. A dor é lancinante. Tão intensa que nem dá para gritar. O sangue escorre pela cabeça, melando os cabelos e pescoço. Os braços, seios e maxilar recebem pancadas e coronhadas de revólver. São vários homens gritando. Ninguém pergunta objetivamente nada. Eles berram. (DE LUCA, 2002, p. 83)

O filho recém-nascido de Derlei contava com poucos meses de vida quando sua mãe teve a prisão preventiva decretada pelo Estado, juntamente com a de mais onze militantes da Ação Popular. Enquanto cuidava do bebê, Derlei acompanhava as notícias das prisões de seus companheiros, que passaram a entregar uns aos outros: "Márcio entrega os pontos de Curitiba, Maringá e Londrina. Começa o inferno" (DE LUCA, 2002, p. 219). Ao ser abordada por policiais, Derlei entrega o filho a uma desconhecida que encontra na rua, lhe dá algumas instruções e parte em fuga:

> Saio dali sangrando, física e moralmente. Toda a angústia se converte em sangue. Paro numa farmácia, compro absorvente e me troco ali mesmo no banheiro. Saio pela estrada sem a menor ideia de onde ir, sem rumo, sem documento, sem esperança. Não chorei. O coração estava paralisado. Caminho até a tarde. Qualquer recurso teria de buscar em Curitiba. Por segurança não me atrevo a tomar ônibus. Estremeço só de pensar no meu filho, com três meses de idade, nas mãos de pessoas desconhecidas. (DE LUCA, 2002, p. 222)

O abandono do próprio filho talvez tenha sido a maior de todas as punições a que Derlei teve que se submeter. Já excluída da sociedade, sem direito ao nome próprio e à vida própria, perdeu também o direito de ser mãe, tornando-se mais uma banida da sociedade pelo Estado. O filho de Derlei foi encaminhado por militantes para Santa Catarina, tendo ficado aos cuidados da mãe da autora até 1973, e posteriormente enviado ao Chile, onde reencontrou Derlei. No entanto, o sentimento de culpa pelo abandono do filho a acompanhou por toda sua vida:

> Argumentos racionais e lógicos importam muito pouco para uma mãe que teve de abandonar o próprio filho. Não consegui me perdoar nunca, mesmo os companheiros e o psiquiatra dizendo que foi a atitude mais razoável. Era o filho do meu coração, com apenas três meses e 9 dias de idade, frágil, magrinho, começando a tomar sopinha. (DE LUCA, 2002, p. 224)

Na situação limite vivenciada pela autora percebe-se a estrutura de bando destacada por Agamben, na medida em que testemunha e Estado permanecem interligados, em uma relação exclusiva e inclusiva. Sobre o controle da vida biológica da nação pelo Estado e a consequente dimensão política da vida, Agamben entende que: "Neste sentido, como o sabem os exilados e os banidos, nenhuma vida é mais "política" do que a sua" (AGAMBEN, 2010, p. 178). Para Agamben, na soberania do indivíduo sobre sua própria existência está implícita a ideia de politização da vida, em que a vida que deixa de ser politicamente relevante passa a ser uma vida sacra, e consequentemente matável, sendo que cada sociedade decide quem são e quem não são seus homens sacros.

No testemunho de Derlei encontramos ainda passagens em que a ideia de vida digna ou indigna de viver parte não somente daqueles que são favoráveis à repressão, mas também daqueles que buscavam combatê-la. Assim, podemos pensar que dentro de cada espaço, grupo, ou sociedade, trabalha-se com a ideia de que umas vidas valem mais ou menos do que as outras:

> Um dirigente me "anima" a ir para o Araguaia:
> - Você não tem alternativa. Não pode renegar sua militância, não tem mais futuro legalmente. Não pode ser presa agora. Mas pode morrer heroicamente no Araguaia.
> Mas eu não quero morrer no Araguaia. Quero criar o meu filho e vou lutar por isso. Também não podia me arriscar a ser presa. A repressão sabe que sou militante, sabe da minha tarefa, sabe que sei os códigos. Algumas pessoas nos traíram, falaram tudo o que sabiam e mais um pouco. (DE LUCA, 2002, p. 267)

Agamben destaca que o soberano, ao decidir sobre o estado de exceção, decide também sobre qual vida deve ser aniquilada sem que se cometa o suicídio, o que equivale a decidir sobre o momento em que uma vida perde o seu valor político:

> Na biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal. A vida, que, com as declarações dos direitos, tinha sido investida como tal do princípio de soberania, torna-se agora ela mesma o local de uma decisão soberana. (AGAMBEN, 2010, p. 138)

Derlei se apresenta ao público leitor desde as páginas iniciais de sua narrativa enquanto uma sobrevivente. A autora tem consciência da importância que é dividir a sua experiência com os demais, pois entende a história como um processo inacabado, que está sempre a se construir:

> A luta continua de mil maneiras. É importante participar das tarefas de hoje. Mas as tarefas de hoje não estão desligadas de ontem. Não existe um "parão" na história. Tudo é contínuo, um processo, porque nós somos ontem, hoje e amanhã. (DE LUCA, 2002, p. 23)

O testemunho de Derlei atesta sua condição de *homo sacer* dentro do regime militar, e seus relatos de clandestinidade, exílio e tortura evidenciam o estado de exceção vivenciado durante o período da ditadura militar brasileira, em que os perseguidos políticos do regime foram tratados enquanto vida nua e matável, de acordo com seu valor político, em uma situação de suspensão da lei e do direito que até a contemporaneidade não foi retratada ou corrigida pelo Estado, já que centenas de militantes continuam desaparecidos, e todos aqueles que praticaram os mais diversos delitos permanecem impunes. Nesse sentido, se entende o testemunho de Derlei como ato de resistência, na medida em que rompe com o silêncio que envolve um dos períodos mais violentos da história do Brasil. A retomada do assunto na contemporaneidade, passados mais de 40 anos do ocorrido, contribui tanto para o combate ao silenciamento e ao esquecimento quanto para a reconstrução de nossa história, que no caso do testemunho de Derlei ocorre através da potência do seu ato de escrita.

A autora, que vivenciou situações penosamente difíceis e injustas, busca justiça através da narração, e ao lembrar as tragédias por ela vivenciadas procura reconstituir a experiência traumática dos que viveram o período da ditadura militar brasileira, como forma de manutenção da memória e da história. Concluindo, Derlei Catarina de Luca nos presta um testemunho necessário, na medida em que sua narração nos impõe reflexões e indagações sobre as consequências do passado no tempo presente. Narrar é resistir.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução: Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

DE LUCA, Derlei Catarina. **No corpo e na alma**. Criciúma: Editora do autor, 2002.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

DO POEMA À VOCALIZAÇÃO: DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE A MILTON NASCIMENTO, TIBÉRIO AZUL, ZÉLIA DUNCAN E LEILA PINHEIRO

Joyce Nascimento Silva

Resumo: Milton Nascimento revisita o poema "Canção amiga", escrito por Carlos Drummond de Andrade na obra *Novos poemas* (1948). Nessa revisitação, o cancionista transforma o texto poético em canção para o disco *Clube da Esquina 2* (1978) e interpreta de modo fiel os versos, e, em sua voz e instrumentos escolhidos, a emoção aflora ao longo da canção. Décadas depois, Tibério Azul grava "Canção amiga" para homenagear Milton Nascimento no álbum *Mil Tom* (2015). Na proposta performática aparecem mudanças na letra, no ritmo e acréscimo de instrumentos musicais; a canção recebe sua assinatura e faz jus à honraria. Além dos dois cancionistas, a canção é ouvida novamente nas vozes de Zélia Duncan, no álbum *Invento* + (2017), e em Leila Pinheiro, no disco *Cenas de um amor* (2020). "Canção amiga" dá o ar da graça em vozes femininas. Ambas cancionistas propagam o ciclo iniciado por Drummond, que fora revisitado por Milton, e em Tibério se efetiva em canção. Desse modo, torna-se uma canção de muitas vozes.
Palavras-chave: Poema. Drummond. Cancionistas. Vocalizações.

O início do poema-canção

Ao declarar que vai compor uma canção, o sujeito lírico aproxima-se daquilo que também cabe ao poeta quando elabora o texto poético, o qual pode ser lido e cantado. Entretanto, a pergunta que surge a partir do processo de poema lido para o formato cantado é esta: o eu poético e sua mensagem estão presentes na interpretação do cancionista, isto é, ele consegue efetivamente representar na voz e no uso dos instrumentos escolhidos o que constava nos versos?

Antes de dar início à investigação sobre a pergunta anterior, é preciso fazer um breve regresso ao meio de propagação da poesia, pois nem sempre ela deteve-se apenas ao formato impresso. As primeiras poesias executadas no berço da civilização eram realizadas oralmente; a declamação era executada com algum instrumento de corda. Contudo, não há registros desse período em áudio ou vídeo. O pouco que se sabe sobre a forma como o poeta declamava é que unia voz e instrumento, fundindo o aparelho vocal com o que seria declamado, juntamente aos acordes do instrumento, formando, assim, uma ode, ou o que se conhece atualmente como canção. Em relação a alguns pormenores sobre a execução da ode, Trajano Vieira em sua obra *Lírica grega, hoje* (2017), detalha que:

> Desde Homero (século VIII a.C.) até o apogeu da sofística e da filosofia em Atenas (século V a.C.), a cultura grega foi predominantemente oral. Mais do que isso, durante pelo menos três séculos, a poesia ocupou lugar central na Grécia. Ocorre que boa parte da produção poética chegou até nós por intermédio dos alexandrinos (séculos IV-III a.C.), que já não possuíam conhecimento da música em que se fundamentava a poesia mélica (de *melos,* "melodia", "música"; "lírica" é designação tardia dos alexandrinos). Além da perda integral da música dos mélicos, outro ponto a ser considerado é que toda poesia grega foi transmitida oralmente e esteve relacionada a um acontecimento público ou privado específico. (VIEIRA, 2017, p. 14-15)

A poesia desse período propagava-se no formato oral, o gesto vocal era o responsável por sua difusão. Além disso, Vieira chama a atenção, aliás, para a *performance*, pois ela "indica o envolvimento do ouvinte com quem executa a poesia cantada" (VIEIRA, 2017, p. 14). Não era apenas cantar os versos para o público, mas também obter, por meio da execução, a participação dos que ali estavam presentes.

Avançando um pouco a linha do tempo, vê-se que não foi somente na Grécia Antiga que se apresentava poesia em forma de ode, uma vez que, no Brasil, ao longo do Barroco, os poetas também

realizavam. Os temas eram variados, podendo ser compostos para relatar um acontecimento local, ou espalhar uma notícia, ou ainda compartilhar segredos tanto das personalidades importantes da cidade quanto dos que não pertenciam ao alto escalão. Tudo isso era feito de forma oral, cantando e tocando o instrumento. Um dos nomes de destaque desse período é o bardo Gregório de Matos e Guerra, como assinala o pesquisador Fernando da Rocha Peres:

> O poeta nutria-se de mulheres, cultivava amores, e agora, na Bahia, com o sol, o sal, o açúcar, abundantes, o recôncavo [...], a cidade aberta às aventuras e festas, passeios e caçadas, não resistia aos apelos constantes da carne e do sexo e não fica ausente de expor o ridículo das situações [...]. Afina a sua viola, a sua lira, e devora tudo e todos, com a luminosidade infernal da sua poesia e de suas inclinações sempre esfogueadas. Gregório é de tal modo um debuxador da Bahia, também seu protagonista, com palavras e versos. (PERES, 2004, p. 93)

Cabe ressaltar que, assim como não existe arquivo para a audição das odes gregas, também não se tem acervo musical e/ou vídeo de como Gregório de Matos cantava suas poesias. O que há são apenas os poemas atribuídos ao poeta. Isso porque a imprensa demorou muito tempo para ser estabelecida no Brasil, além de outras implicações desfavoráveis da época, fazendo com que sua circulação fosse realizada, somente, de forma oral ou manuscrita.

O suporte oral no Brasil dividiu espaço com o formato em livro na chegada da tipografia, e no advento do Romantismo. A partir daí, o poderio, de certa maneira, concentrou-se no texto poético e na distribuição dele impresso para também outros estilos literários como padrão.

A mudança na poesia voltou a acontecer no formato poema-canção, de forma notória, a partir do Modernismo. Poetas como Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade são exemplos da poesia no papel, na cantoria e no ouvido do público. A realização da vocalização dos poemas para o formato de canção tornou-se um recurso utilizado pelos cancionistas da Música Popular Brasileira (MPB). Em suas canções, os artistas usavam pequenos trechos bem como a reprodução do poema na íntegra, como é o caso de "Canção amiga".

Esse poema de Drummond foi publicado na obra *Novos Poemas*, em 1948. Após trinta anos de sua publicação, foi gravado em formato de canção e interpretado por Milton Nascimento. Depois de um pouco mais de três décadas, Tibério Azul regravou; anos mais tarde, Zélia Duncan e, em seguida, Leila Pinheiro também gravaram.

Outras mudanças significativas ocorreram na poesia. Atualmente, ela não se restringe à modalidade oral, como se fazia inicialmente, ou ainda ao molde do papel cujos versos e estrofes permaneceriam presos em páginas de um livro. A poesia contemporânea é o que se pode denominar de "mutante", pois ela se transforma constantemente entre formas e *performances*. Com a rápida difusão das redes sociais, tornou-se comum observar postagens de poesias, discursos de alguns filósofos e publicações de curtos textos em prosa.

Os formatos são versáteis e circulam nas mensagens, áudios, vídeos e videopoemas tanto nas redes sociais como em outras mídias digitais. A poesia não circula somente nesses meios, uma vez que ainda há poetas que realizam a declamação nas ruas e nos saraus. Logo, esse gênero pode ser encontrado também nas vozes e nas interpretações dos cancionistas, cujas apresentações se aproximam do que era executado nos primórdios, como já foi mencionado.

Desde a sua primeira execução, a poesia vive em estado de mudança no seu modo de propagação e forma. O que começou via oral passou para a modalidade escrita e, posteriormente, para o canto; como resultado dessas transformações, ficou estabelecido como o que se conhece atualmente. Com isso, a poesia pode ser lida, ouvida e assistida tanto por um único indivíduo como por um elevado número de pessoas pelos meios digitais, nas *performances* e nas canções.

Milton Nascimento canta o preparo de uma canção

O poema "Canção amiga" é um dos integrantes do álbum *Clube da Esquina 2*, lançado em 1978, pelo cantor, compositor e multi-instrumentista Milton Nascimento. Sua voz e interpretação anunciam, por meio do gesto vocal, o texto poético que, de início, declara a intenção em preparar uma canção. O resultado do trabalho executado pelo cancionista mostra a qualidade empregada na canção, cuja transborda emoção. Sobre isso, Clara Cyrino Lugão Silva comenta em sua dissertação de mestrado *De tudo se faz canção:* Sobre as escolhas temáticas na música do *Clube da Esquina*, a potencialidade da voz de Milton Nascimento:

> [...], uma de suas características mais marcantes e que coleciona admiradores, é um elemento primordial para a compreensão dessa música. De grande potência e timbre incomum, usada muitas vezes em falsete e de maneira virtuosa, colocada à frente dos instrumentos nos discos analisados em alguns momentos, é considerada uma das mais bonitas e marcantes da música popular brasileira e traz às canções do Clube da Esquina uma carga dramática muito grande, dando mais força às letras. (SILVA, 2012, p. 78)

Na vocalização de Milton para "Canção amiga" há uma espécie de empatia e cumplicidade em relação aos versos que vão ao encontro do tom da voz no seu soar melódico, o qual transmite, por vezes, o ar melancólico da poesia. O sujeito poético que está no poema faz-se presente na canção por meio da voz de Milton, ao vocalizar de forma sentimental e transportar o ouvinte para dentro da canção. Isso é possível porque o cancionista elabora de modo que toque e/ou provoque sensações em quem a ouve, como comenta Luiz Tatit:

> O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. (TATIT, 2012, p. 10)

Com isso, o ouvinte é cativado pela forma melódica com que o cancionista canta os versos, interpretando-os rigorosamente. Esse procedimento é intitulado por Tatit de figurativização, ou seja, "o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução" (TATIT, 2012, p. 21). O eu poético que fala da preparação de uma canção, dentre outros acontecimentos, aparece no modo como a canção é entoada e interpretada por Milton e o convidado Kiko.

O poema de Drummond sugere a fraternidade, e Milton realiza-a na canção com o encontro das vozes. Na vocalização estão presentes as marcas do eu, do outro e do nós por meio das vozes de Milton e Kiko, juntamente aos instrumentos, efetivando o que o poema indica de uma composição de "Canção amiga". É a representação do eu poético bem como dos outros, como consta nos versos. Desse modo, deixa-se de lado o caso isolado do individual para tornar-se algo que abrange o universal.

> [...] um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. [...]. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p. 66)

No que tange ao conceito de lírico e daquilo que cabe na mensagem textual, o eu de "Canção amiga", como assinala Adorno, vai além do ato de representar a si mesmo como absoluto, uma vez que ele se permite fluir quando compartilha o que sente e o que espera que os outros sintam; declara o

entrelaçamento das ações em conjunto, isto é, ligado ao universal, e vice-versa. Ambos, o eu e os outros, presentes nos versos anunciam:

> Eu preparo uma canção
> em que minha mãe se reconheça,
> todas as mães se reconheçam,
> e que fale como dois olhos.
> Caminho por uma rua
> que passa em muitos países.
> Se não me veem, eu vejo
> e saúdo velhos amigos.
>
> Eu distribuo um segredo
> como quem ama ou sorri.
> No jeito mais natural
> dois carinhos se procuram.
>
> Minha vida, nossas vidas
> formam um só diamante.
> Aprendi novas palavras
> e tornei outras mais belas.
> Eu preparo uma canção
> que faça acordar os homens
> e adormecer as crianças.
> (ANDRADE, 1983. p. 230)

Verifica-se no poema a relação do eu com os outros, em especial, com a mãe, assim como com os amigos, entre outras circunstâncias, que ele descreve ao longo dos versos. Não há solidão, muito menos a totalidade dele e dos seus sentimentos. Os versos, inclusive, mostram as relações e os acontecimentos entre eles (familiares e amizades).

Ao ouvir a canção, percebe-se a serenidade e, ao mesmo tempo, a melancolia que consta no poema. O ouvinte é conduzido a experimentar os sentimentos provenientes das interações, de modo similar quando lê o poema. Ele em novo suporte emociona de igual maneira como no formato para leitura; quem ouve é logo atraído pelo que é dito, por intermédio do cancionista e dos acordes melódicos da canção.

Assim sendo, não existe uma verdade absoluta no que diz respeito à arte poética. Quando o momento da vocalização anula o poema, ou o poema exclui-se no formato de canção, o que se tem é uma metamorfose, ou seja, a transformação da poesia para canção. Logo, "todos os corpos podem se tornar meio para outra forma que existe fora de si na medida em que possam recebê-la sem lhe oferecer resistência" (COCCIA, 2010. p. 32).

Pode-se inferir que não se perdeu um poema nem seu poeta, e sim que se ganhou uma canção; canção esta de um intérprete que pôs sua sensibilidade e experiência musical para a vocalização do poema, assim como fez o poeta ao elaborar os versos. Uma arte contribuindo com a outra, como esclarece Adorno (1993) a arte legitima-se por aquilo que se tornou, pela modificação e pela metamorfose sofrida, e é a partir da separação daquilo que a formava que constituirá a sua própria e nova forma.

A interpretação do poema na forma de canção também não o deixa entrar no esquecimento, pois, cada vez que é tocado, cantado e gravado, Drummond é revisitado na criação de sua "Canção amiga". E Milton, Drummond, sujeito poético e ouvintes presentificam-se lado a lado na canção, nos versos que simbolizam a união, em que o próprio objeto estético é a representação de uma mistura da criação que se iniciou na escrita e se consagrou também como canção.

Tibério Azul revocaliza "Canção amiga"

O cantor, poeta e compositor Tibério Azul reinterpreta "Canção amiga". A canção faz parte do projeto *Mil tom* (2015), que reuniu trinta e dois artistas para entoarem as canções de vários álbuns de Milton Nascimento, rendendo tributo ao artista por seu legado musical.

Milton interpreta o poema para transformá-lo em canção; Tibério, por sua vez, revocaliza a canção, apresentando um novo gesto oral junto aos instrumentais. Sendo isso perceptível logo no primeiro momento em que se escuta, pois o ritmo cantado e os instrumentos escolhidos diferem, de certa maneira, da criação de seu homenageado.

Na interpretação de Milton, a passionalização está presente do início ao fim, tanto na voz como na melodia da canção. Pode-se destacar ainda que, na versão dele, são utilizados as vozes, o violão, a flauta e o violoncelo; já na reinterpretação de Tibério, são acrescentados alguns elementos à canção, o que permite deixar sua marca musical ao utilizar voz, baixo, bateria, violão e teclado, diferindo-se, sobremaneira, da versão de Milton Nascimento.

Cotejando-os ainda em outros aspectos, verifica-se a distinção também no modo de entonação e nas mudanças efetuadas por Tibério. Ele modificou a terceira estrofe da canção, que, na primeira versão, dizia "Eu distribuo um segredo", passando a ser cantada "Eu distribuo segredos". Além disso, o terceiro verso dessa estrofe, que era "No jeito mais natural", mudou para "De jeito mais natural". E o verso seguinte, que dizia "Dois carinhos se procuram", passou a ser entoado como "Dois caminhos se procuram". Camila Novais Maia, no artigo para o *blog Lendo canção*, de Leonardo Davino de Oliveira, evidencia outras características que aproximam e distanciam uma versão da outra:

> Na versão de Tibério, destacam-se os elementos de frevo na melodia. Um frevo – maracatu atômico – mais lento, remetendo-se a sua terra natal Pernambuco. Pode-se notar pelos instrumentos utilizados uma grande diferença da versão de Milton Nascimento: enquanto na versão deste a combinação do violão, flauta e violoncelo tornaram o canto mais melodioso, o uso de bateria, baixo, teclado e violão da versão de Tibério tornam o canto mais falado e com muitos ataques consonantais, tematizando a canção do título. Ainda assim, há a passionalização na interpretação de Tibério, mesmo que ela surja aos poucos, à medida que as estrofes vão sendo vocalizadas, até sua quase predominância no final.
>
> Os ataques consonantais durante a canção tematizam o preparo da canção, o seu fazer poético, materializando a própria ideia da "Canção amiga", o próprio fazer cancional. Enquanto na interpretação de Milton o destaque é o sujeito cancional poeta-cantor, cantando sobre o preparo íntimo e lírico de sua canção e sua meta, na interpretação de Tibério o destaque é a própria canção, o seu preparo, o embate entre cantor e meta, a "canção amiga" em si dizendo seu objetivo.
>
> Na primeira estrofe podemos sentir os ataques das consoantes **p**, **c**, **ç** (com som de s), **q**, **m** e **r** tematizando o trabalho da construção da "Canção amiga". Enquanto na interpretação de Milton, a ênfase na primeira estrofe era na palavra "minha" – no verso "em que minha mãe se reconheça", na interpretação de Tibério, a ênfase está na expressão "como dois olhos" – no verso "e que fale como dois olhos". (MAIA, 2017, n.p.)

Como bem explica Camila Novais Maia, Milton ensaiou o poema na voz, mesclando-o à melodia para vincular a mensagem contida no poema, o que o leva a diminuir o ritmo. Esse efeito é chamado por Tatit de "passionalização", ou seja, quando se investe "na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão" (TATIT, 2012, p. 22). Tatit explica também o procedimento adotado por Tibério ao acelerar consideravelmente a canção, colocando foco nas consoantes que Maia destacou:

> [...] Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*. (TATIT, 2012, p. 22)

Tibério usa da tematização para registrar a marca de regionalismo presente na revocalização da canção. Além disso, a justaposição da voz dele comparada com a do seu homenageado não possui o mesmo efeito e duração. O primeiro cancionista utiliza a sobreposição da sua própria voz em três versos e o solfejo, assim como Kiko duas vezes com Milton e outras duas vezes o convidado sozinho. Na interpretação do segundo cancionista, usa-se apenas o processo da sobreposição das vozes em nove versos. O espaço que, na versão de Tibério, é destinado ao intervalo das três últimas estrofes para apenas o som do instrumental, na versão de Milton é ocupado pelo solfejar na sua anunciação entre ele e o seu convidado, que estabilizam em suas vozes a melodia do texto de Drummond. Nisso aumenta a duração da canção, com a diferença de dezesseis segundos da versão de Milton para a de Tibério.

O primeiro cancionista trabalhou diretamente no poema, naquilo que constava ao longo dos versos. Como resultado dessa canção os sentimentos do sujeito lírico foram representados e interpretados na voz, saltando para além da existência dos versos no formato de canção, naquilo que a constituiu, isto é, no ato e no modo de criar a canção, bem como na representação do que estava contido no poema.

Em Tibério, o objeto a ser trabalhado é a canção, que nele se torna um material revocalizado. Na sua interpretação, gera novas sensações, contrapondo o que veio anteriormente e mostrando ineditismo em relação àquilo que é conhecido como um velho-novo, porém com suas particularidades. No processo de deixar registradas sua voz e interpretação, as alterações explicitadas confirmam que não houve uma vocalização (como a do primeiro cancionista), mas, sim, uma revocalização do objeto canção: Tibério recanta a canção, e não o poema. A meta foi trabalhar nela, o que também justifica as mudanças. Se o sujeito poético compartilha um segredo com o primeiro cancionista, a partir da alteração de Tibério, tal segredo se tornou vários, sendo, portanto, uma canção amiga de múltiplos cancionistas.

Na voz de Zélia Duncan, em seguida na de Leila Pinheiro a "Canção amiga"

Chegou a vez da canção ser ouvida nas vozes de duas renomadas mulheres da MPB. É importante frisar que, como continuidade do que propõem a canção, as artistas Zélia Duncan e Leila Pinheiro não serão analisadas de modo comparativo, e sim de forma que apresente a propagação de uma canção que parte de um texto, que agora também se apresenta no formato canção.

A cantora e compositora Zélia Duncan homenageou Milton Nascimento ao realizar releituras de algumas canções que ele gravou e musicou. Catorze canções foram selecionadas para compor o CD *Invento* +, lançado em 2017. Entre elas estão: "Cais", "Travessia", "Cravo e canela" e "Canção amiga", como parte das escolhidas para o repertório musical. Sob a produção e o arranjo de Jaques Morelenbaum, "Canção amiga" passou a ser cantada por uma voz feminina, acompanhada por um único instrumento, o violoncelo.

A versão dos demais intérpretes começa com voz e instrumentos; na de Zélia Duncan, por exemplo, os dezessete segundos iniciais da canção são dedicados ao som do violoncelo; só após esse tempo se ouve a voz da cancionista. Não há sobreposição das vozes, porém o solfejar foi executado por ela entre as três últimas estrofes. Embora pareça uma interpretação simples ao utilizar somente voz e violoncelo, o modo como canta e solfeja transporta o ouvinte para o estado de encantamento,

atraindo-o para aquilo que é declarado em cada nota, para o uso do tom da voz passionalizado e dos acordes emitidos pelo instrumento.

Nas músicas de gênero pop, é encontrado um refrão que se repete, ou a letra inteira, o que perdura no pensamento do ouvinte fazendo com que não se esqueça do conteúdo (letra e som). Na canção aqui analisada, esse mecanismo que prende a atenção está no modo como a voz mesclada ao violoncelo alcança as audições. E com isso, o conjunto melódico é o responsável pela atração entre canção e ouvinte.

Ao escutar uma música de ritmo dançante, prende-se momentaneamente a atenção de quem ouve e/ou dança. Todavia, quando se escuta uma canção o ouvinte fica atento a tudo que ela tem a dizer, desde o seu início ao fim. Além disso, da mesma maneira como Zélia Duncan induz o ouvinte ao deleite por meio da sua interpretação, Leila Pinheiro também o realiza.

No álbum *Cenas de um amor*, lançado em 2020, a cantora, compositora e pianista Leila Pinheiro, junto ao grupo instrumental Seis Com Casca, revisitou "Canção amiga", gravada por Milton Nascimento. O projeto reuniu canções eruditas e populares; nisso houve o resgate da canção, que na versão de Leila, os primeiros acordes anunciam o que será proferido pela cancionista na performatização da canção. Como resultado, o efeito é de um momento mágico, que faz com que o ouvinte pare o que está fazendo para adentrar-se na atmosfera criada pelo sujeito cancional.

Os versos de Drummond que agora são letra de canção, podem ser ouvidos nessa e na outra versão sob a voz feminina. Que como destaca o professor Leonardo Davino de Oliveira, "os cancionistas não apenas acionam a história da literatura, a origem da poesia (o amálgama entre letra e voz), como também propõem novos modos de ler poesia — não mais apenas com os olhos, mas com a voz e os ouvidos" (OLIVEIRA, 2019, n.p.).

Assim, as vozes e as *performances* dessas duas intérpretes, remetem ao canto das sereias, que usavam suas vozes para conquistar os ouvidos humanos. Como assinala Thomas Bulfinch ao narrar as aventuras de Ulisses:

> As sereias eram ninfas marinhas que tinham o poder de enfeitiçar com o seu canto todos quantos as ouvissem, de modo que os infortunados marinheiros se sentiam irresistivelmente impelidos a se atirar ao mar onde encontravam a morte. (BULFINCH, 1999, p. 289)

Ao ouvir o canto sirênico os marinheiros eram atraídos para perto do local que estavam as sereias, e essas cantavam o que os bravos homens desejavam ouvir. Ao contrário de Ulisses e de sua tripulação, que não podiam ouvir tal canto, que certamente levariam à morte, como relata a história grega; as intérpretes de "Canção amiga" geram nos ouvintes sensações distintas do passamento. Seu canto é de vida e união; logo, não há espaço para a angústia, já que o canto é "familiar", isto é, é um canto amigo.

Considerações finais

O contato inicial declarado pelo poema-canção, "eu preparo uma canção", cuja mensagem é o anseio da ação de executar o preparo de algo para além da forma que se apresenta, como versos de um poema para letra de canção, foi concretizado na interpretação de Milton Nascimento em *Canção Amiga*. Vê-se que o conteúdo que havia no poema consta no formato dele como canção, tanto no representar do acordar os homens e do adormecer as crianças ao cantar junto com Kiko, como na escolha dos instrumentos e melodia da canção que de início ao fim é passionalizada.

A interpretação do cancionista Tibério Azul é voltada para a canção que Milton gravou, e não para o poema em si. Com isso, a *performance* usa de passionalização e explora a tematização do objeto/produto canção, ao modificar letra e acrescentar instrumentos. Já Zélia Duncan e Leila Pinheiro propagam por meio de suas vozes, como o canto de sereias, e o canto de uma mãe, o que no primeiro momento atrai para em seguida envolver o ouvinte na atmosfera musical.

Percebe-se, portanto, que o canto dos cancionistas, assim como a das outras duas intérpretes, tocam, por meio da voz e dos instrumentos, aqueles que estão à escuta. "É como se os vocalizos do *infante* chamassem de volta o adulto, recuperando-o para o gozo da emissão fônica e do ouvido" (CAVARERO, 2011, p. 139). A canção direciona para a sensibilidade humana que não pode fenecer, que precisa adormecer para a maldade e tem de despertar o homem, como consta no poema-canção, para a vida e para o que há de melhor nas relações humanas.

Referências

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 65-89.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**: arte & comunicação. Lisboa: Edições 70, 1993. p. 13.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.

BULFINCH, Thomas. O regresso de Ulisses. *In*: BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias dos deuses e heróis. Tradução: David Jardim Júnior. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p. 281-293.

CAVARERO, Adriana. O destino das sereias. *In*: CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 127-142.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução: Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

MAIA, Camila Novaes. Canção amiga**.** *In*: OLIVEIRA, Leonardo Davino de**. Blog Lendo canção**. Rio de Janeiro, 4 maio 2017 Disponível em: http://lendocancao.blogspot.com/2017/05/cancao-amiga.html. Acesso em: 19 dez. 2020.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Esvoaça. *In***:** OLIVEIRA, Leonardo Davino de. **Blog Lendo Canção**. Rio de Janeiro,30 ago. 2019. Disponível em: http://lendocancao.blogspot.com/2019/09/esvoaca.html Acesso em: 05 set. 2020.

PERES, Fernando da Rocha. **Gregório de Mattos**: O poeta devorador. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

SILVA, Clara Cyrino Lugão. **De tudo se faz canção**: sobre as escolhas temáticas na música do Clube da Esquina. 2012. 115 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2012.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

VIEIRA, Trajano. **Lírica grega, hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

UMA LEITURA DE *MANUAL DE FLUTUAÇÃO PARA AMADORES*, DE MARCOS SISCAR

Juliana Gelmini

Resumo: O poeta-crítico Marcos Siscar (São Paulo, 1964), como sabemos, ocupa um lugar de destaque na poesia brasileira contemporânea. Segundo Anitta Costa Malufe, "Siscar é sobretudo um poeta no qual não seria possível separarmos pensamento e poesia, prática reflexiva e prática de escrita" (2012, p. 163). O objetivo desse ensaio é propor uma leitura da produção poética e ensaística de Siscar, articulada em torno do discurso de poesia e crise. Para tanto, analisa-se metapoemas selecionados de *Manual de flutuação para amadores* (2015) que tematizam a problemática da crise e se alimentam dela como potência criativa, além de encarnarem "o estado de crise em sua estruturação, suas configurações, seus ritmos" (MALUFE, 2012, p. 164). Em diálogo com a produção poética referida, tomaremos por base, principalmente, os pensares críticos de *Poesia e Crise* (2010) e *De volta ao fim: o "fim das vanguardas"* como questão da poesia contemporânea (2016). No que se refere à teoria crítica sobre sua poética, valemo-nos, em especial, dos pensares de Masé Lemos, em *Marcos Siscar por Masé Lemos* (2011) e de Anitta Costa Malufe, no artigo "A poesia-em-crise ou a indecisão da forma", publicado na Revista *FronteiraZ*, em 2012.

Palavras-chave: Marcos Siscar. Poeta-crítico. Poesia e crise. Poesia brasileira contemporânea.

O livro de poesia *Manual de flutuação para amadores* (2015), de Marcos Siscar, anuncia desde o título um estado de instabilidade, mobilidade, liquidez: o ato de flutuar. Em entrevista à Revista *Suplemento Pernambuco*, o poeta-crítico diz que "a inquietude e a fragilidade, em poesia, são modos de abertura para o mundo, evidências de uma relação com as coisas que é cuidadosa e, ao mesmo tempo, problematizante" (2016). E afirma: não há como ter o "pé no chão" (num sentido existencial ou político) sem considerar esse imponderável, isto é, aquilo que nos faz *flutuar*, que escapa do nosso controle, que nos priva de nossas certezas imediatas" (2016).

Esse estado de "flutuação" desloca os corpos (do poeta, dos poemas, dos leitores, por exemplo) em uma perspectiva de elevação, de altura, vertigem. E, por outro lado, nos revela a possibilidade iminente de naufrágio, afogamento ou asfixia. A poesia é colocada, aqui, como um ensaio de olhar, um modo de oferecer um ponto de vista. Como diz Marcos Siscar, "a poesia constrói uma perspectiva sobre o mundo", sendo "um discurso sobre o mundo" (2016). Trata-se de um tipo de perspectiva que, em um jogo com escalas, nos dá a ver paisagens em trânsito, como revelam os subtítulos das respectivas seções: "Leis do empuxo", "O peso e o chão", "História da gravidade", "O parapeito da vertigem" e "Cartografia mínima".

Paisagens em deslocamentos que nos movem em espaços de fronteira entre a altura e o chão, a vertigem e o afogamento, o teor lírico e o crítico. O que fica em suas paisagens poéticas é o fluxo, o efêmero, a metamorfose. Esse estado de poesia que oscila, em busca "não da palavra exata/ mas da palavra volátil/ que dê perspectiva ao vazio onde ainda/ caberia um mundo" (SISCAR, 2015, p. 14). Retomamos, assim, o discurso da crise lido como potência criativa, em uma poesia que flutua, movente, ou seja, aberta a "outra modalidade de começo" (SISCAR, 2015, p. 15), como vemos no poema a seguir:

GÊNESIS

não há e nunca houve
big-bang
apenas metamorfose
tudo sempre existiu ou melhor
a transformação de tudo em tudo
do fusional ao esfuziante
turbilhão de cortes e de costura

devastação luxuriante como
as formas novas ou melhor as formas
que se reconhecem como novas
recompostas como formas
não as da origem
nem as da cesura
outra modalidade de começo
urgências de começo luxúria de começos
como de manhã às vezes um sol no vidro
um corpo ao sol e a intumescência da sombra
apenas o desejo de que comece ainda
outra vez quem
dera
(SISCAR, 2015, p. 15)

O metapoema "Gênesis" gira em torno da metamorfose contínua. Nesse sentido, a ideia intertextual da gênesis bíblica "no princípio era verbo" é deslocada para a dimensão metalinguística. A busca pela "Gênesis" é experienciada no próprio fazer dessa poesia que se espia. E a figura do poeta, do artista é problematizada como "recriador". A busca pela recriação do mundo, portanto, é pesquisada a partir da composição do poema.

Em cenas panorâmicas, a paisagem poética é projetada a partir da perspectiva da altura, em jogo com a escala telescópica ou "via satélite".[63] Contudo, a perspectiva é móvel. No decorrer dos versos, também foca o plano do detalhe, em uma espécie de zoom, em: "como de manhã às vezes um sol no vidro/ um corpo ao sol e a intumescência da sombra". A imagem do "corpo ao sol" pode ser lida como metáfora do "nascer" do próprio poema, sendo um corpo feito com palavras. Iluminação solar que, atrelada ao ciclo da natureza, remete aqui aos valores de princípio da vida e da lembrança. Contudo, a luminosidade vívida torna mais perceptível a imagem de morte e de esquecimento figurada na "intumescência da sombra", no mesmo verso.

Há, assim, uma tensão entre o valor de vida inaugural ("corpo ao sol") e de morte ("intumescência da sombra") que nos revela um motivo central desse poema: a efemeridade da existência. Como vemos em:

a transformação de tudo em tudo
do fusional ao esfuziante
turbilhão de cortes e de costura
devastação luxuriante como
as formas novas ou melhor as formas
que se reconhecem como novas
recompostas como formas
(SISCAR, 2015, p. 15)

É subvertido em "metamorfose" o princípio absoluto do mito da criação, sustentado pelos discursos de cosmogonia bíblico (intertextualidade do título "Gênesis") e científico em "big-bang" (segundo verso). Consonante ao pensar crítico de Siscar, essa hipótese da metamorfose, sendo associada aos valores de efemeridade e deslocamento, problematiza a ideologia do discurso apocalíptico da crise. Como explica Siscar, no livro *De volta ao fim*, "o discurso sobre o fim da vanguarda (mas também sobre o fim da poesia, o fim da arte e, eventualmente, o fim do mundo) constitui-se como um deslocamento, isto é, como uma metamorfose do espírito crítico associado à tradição poética moderna" (2016, p. 15). E continua: "se não há um 'após' às vanguardas, à arte, ao mundo, é porque não há "fim" propriamente dito, independente da linguagem na qual esse fim é enunciado" (2016, p. 15).

[63] A expressão "via satélite" faz referência ao título do livro *Interior Via Satélite* (2010), de Marcos Siscar.

O que há é "apenas o desejo de que comece ainda/ outra vez quem/ dera", como vemos nos últimos versos. A expressão "quem dera", desdobrada pelo *enjambement,* revela a impossibilidade dessa "Gênesis" como princípio original, em uma negação da criação associada à hipótese de originalidade. O que há, portanto, é uma recriação construída, aqui, pela hipótese da metamorfose contínua, a partir da matéria que já existe, como vemos em: "as formas novas ou melhor as formas/ que se reconhecem como novas/ recompostas como formas". No plano semântico, o *enjambement* desloca as possibilidades de leitura do que reconhecemos como "formas". E, no sentido metalinguístico, problematiza o aspecto formal do que reconhecemos como um poema, questão lida pela ensaística de Marcos Siscar como potência da chamada "crise *de* verso".

Marcos Siscar, no ensaio "Poetas à beira de uma crise de versos", no livro *Poesia e Crise*, diz que a problemática em torno da "crise *de* verso", proposta no ensaio referido de Mallarmé, é mal colocada pela "pedagogia concretista" (SISCAR, 2010, p. 105) como "crise *do* verso", sendo lida como o fim do ciclo histórico do verso. Como escreve Siscar,

> a ideia de *retorno*, portanto, baseia-se na crença de que se tenha perdido a potência crítica da poesia contida na afirmação central dos manifestos concretistas, que dava "por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)" . Ora, o verso só pode ser concebido como um retorno (e, portanto, de certo modo, como um anacronismo crítico) se admitirmos, justamente com os poetas concretistas, que ele tenha sido substituído ou interrompido historicamente em algum momento. […] Só atribuindo ao visual o monopólio histórico da renovação poética é possível considerar o verso como espaço esvaziado de potência criativa. (SISCAR, 2010, p. 104)

Segundo Siscar, "a crise *de* verso não designa uma interrupção ou colapso histórico do verso; antes, uma irritação *do* verso, dentro do verso, e a propósito dele. Uma *crise de verso* […] é a situação na qual ele se manifesta irritado, enervado, em estado crítico" (SISCAR, 2010, p. 107-108). Assim, a figura do verso é colocada como centro do debate sobre o discurso da crise, compreendido como "modo de nomear um estado de poesia, um determinado tratamento dispensado ao poema que oscila entre o repouso da tradição e o interregno interessantíssimo do 'quase'" (SISCAR, 2010, p. 113).

Em outras palavras, o discurso da crise pode ser lido como modos de experimentação da forma, sendo o verso colocado como relevante recurso, como vemos na poesia atual a partir de mecanismos como cesura e *enjambement*, entre outras estratégias. Masé Lemos afirma que "o ritmo se dá pelo corte, imprimindo à língua um modo singular de falar, um estilo próprio. A crise não seria a proclamação do fim do verso, mas antes o questionamento de formas tradicionais e engessadas de cortar e, portanto, ritmar o poema" (2011, p. 23). Como diz Siscar:

> colocando a figura do verso como matriz da reflexão sobre a própria crise, é a operação delicada, meditada e crítica do corte (ou da cesura) que se define como elemento de interesse da reflexão sobre o presente da poesia, que não é apenas "técnica", mas também histórica e cultural. (SISCAR, 2010, p. 109)

Siscar nos lembra ainda que "aquilo que chamamos a forma de um poema não se qualifica simplesmente como estilo de um texto, estilo de um autor, mas como modo de relação com a crise, com o paradoxo da forma" (2010, p. 115). E mais adiante: "isso não exclui nem mesmo poemas escritos em métrica regular, que podem estar em tensão permanente com o problema de sua suposta singularidade e, mais ou menos explicitamente, com a questão da crise" (2010, p. 115). Como vemos na poesia de Paulo Henriques Britto, por exemplo. Portanto, "não há retorno ao verso. O verso (do latim

versus, retorno) já significa o retorno, já mobiliza o retorno: repetição da linha e deslocamento da linha. Do mesmo modo, não há nada *além* do verso em poesia". (SISCAR, 2010, p. 116).

Essa "indecisão da forma" (nos termos de Malufe), a variação no seu uso, atravessa a experimentação poética de Marcos Siscar como "potência que a poesia tem de encarnar o instável, o frágil, o corpo em estado – contínuo, ininterrupto – de mudança" (MALUFE, 2012, p. 170). Assim, a paisagem móvel é composta em formas móveis, em um "turbilhão de cortes e de costura", como lemos em "Gênesis". No plano estrutural, a temática da metamorfose é construída em versos variáveis que marcam o ritmo do poema, a partir de procedimentos específicos como cesura e *enjambement*, junto à ausência de pontuação e o uso de letras minúsculas. A insistência na repetição também marca o ritmo na estrutura do poema que, em sua única estrofe com 20 versos consecutivos, gira em torno das palavras "tudo", "formas" e "começo". A repetição é explorada também a partir de variantes semânticas, como vemos nas palavras "metamorfose" e "transformação", por exemplo.

Além disso, o recurso da repetição das palavras é utilizado como um mecanismo de recriação das palavras conhecidas, como explica Sant'anna, "repete-se para recriar-se" (2008, p. 237). Com isso, o movimento rítmico circular do poema é construído, a partir do uso de mecanismos como reiteração, como também cesura e *enjambement*. Segundo Annita Costa Malufe, as palavras repetidas "atuam quase como refrãos, ritmando e mesmo confundindo nossa leitura mais linear" (MALUFE, 2012, p. 165).[65] E o uso do *enjambement* generalizado: "faz com que os versos do poema se emendem e criem continuidades que seriam inesperadas em uma sintaxe mais comum. São fragmentos colocados em *loop*" (MALUFE, 2012, p. 165-166).

Em "Gênesis", também vemos a questão do silêncio que atravessa a poética de Siscar, com "um certo embaralhamento do 'dizer' ou daquilo que é dito, abrindo o poema para a possibilidade de dizer de outros modos, dizer até mesmo sem palavras, deixando o silêncio aparecer por detrás do excesso de palavras" (MALUFE, 2012, p. 166). Segundo Malufe, "uma espécie de palavrório vazio, em palavras que giram e giram em torno de si mesmas ou do nada – imagem que o poeta Michel Deguy utiliza em seu prefácio ao livro de Siscar, ao dizer que o poema usa de rodeios, gira em torno de algo (*tourner autour du pot*), daquilo que se esquiva" (MALUFE, 2012, p. 166). Como observamos, em "Gênesis", nos giros em torno das palavras referidas ("tudo", "formas" e "começo", por exemplo). O silêncio é construído "– por meio da frase, do dito, do enunciado – como espaço da alteridade, do enigma que, entretanto, possibilita a interlocução e sempre acaba por construir sentido" (LEMOS, 2011, p. 41). Afinal, "(silêncio) o silêncio diz" (SISCAR, 2010, p. 17).[66]

Portanto, na poética de Siscar, esse inespecífico "estado de poesia" (SISCAR, 2010, p. 113) é tomado como potência de experimentação, "em conjuntura de crise que nada finda", como também vemos no poema a seguir:

> DO INTERESSE DO LIXO
>
> muito do que mais gosto encontrei no lixo / ou prestes a ir para o lixo / coisas muito manuseadas ou pouco queridas / colocadas na calçada para o serviço público / atiradas em terrenos baldios perdidas / em caminhos de sítio artifícios / expostos em estado contingente
>
> coisas usadas não são apenas úteis novamente / elas pedem uma história de seu antigo emprego / uma teoria de suas marcas / (manchas de vinho ou de café por exemplo / nas

[65] Cabe dizer que a citação de Malufe diz respeito à análise do poema "não não devo ser o único a apertar o passo", do livro *Metade da arte* (2003), de Marcos Siscar. Contudo, em sua poética, nota-se a recorrência do uso de alguns recursos.
[66] Verso do poema "Ficção de início" do livro *Interior Via Satélite* (2010).

> páginas de um velho livro) / onde a coisa me compete / a competir para que seja minha
>
> nem tudo compete ao catador/ coisas velhas em exaustão de mundo / cores intensas de interesse improvável / nem tudo precisa ser renomeado / aparelhos sem libido desses / que quedos e mudos são espelhos / muito reluzentes para pobres trapeiros
>
> o que foi usado não precisa/ ser reciclado encadernado como novo/ o que vem do uso carece ser/ ocupado reescrito como o primeiro livro/ de um gênero curioso exposto à fratura/ em conjuntura de crise que nada finda/ ou apenas isso um desejo de mundo
>
> (SISCAR, 2015, p. 40)

O metapoema "Do interesse do lixo" nos instiga com sua forma híbrida, sendo composto em quatro estrofes que se assemelham a parágrafos. O que nos chama atenção é que a cesura dos versos é marcada pelo uso de barras, como se fossem citados em um texto em prosa. Como sabemos, é um recurso utilizado para indicar versos citados em uma mesma linha. Nota-se que as barras e os parênteses são os únicos sinais de pontuação do poema. E cadenciam o ritmo poético, junto aos procedimentos de extrapolação da cesura e do *enjambement*, como também do uso contínuo de letras minúsculas, por exemplo.

Em um contorno retangular, esse poema remete, em algum nível, à mancha gráfica da prosa. Segundo Siscar, em entrevista ao portal *Globo.com,* tanto "verso" quanto "prosa" são dispositivos possíveis de um poema,

> acho interessante o efeito que podemos criar fazendo prosa com recursos típicos do verso – o corte do verso não deixa de ser uma espécie de "pontuação", com uma respiração específica, que me interessa muito – e fazendo versos a partir de determinadas exigências de sentido que são comuns na prosa (SISCAR, 2015).

Vemos, aqui, uma aproximação entre poesia e prosa, verso e linha, "o passo de prosa da poesia contemporânea" (nos termos de Florencia Garramuño). Como explica Garramuño, "o *pôr em crise* essa identidade entre poema em verso e em prosa se torna um modo mais generalizado de questionar formas do pertencimento e do específico" (2014, p. 81). Vemos, portanto, uma variação no uso da forma, em torno de uma poesia inespecífica, em estado de mudança contínua. Masé Lemos nos lembra, em referência a Siscar, que a crise "não significa o 'abandono da linha interrompida a que chamamos verso', mas o 'investir de suas variações'" (LEMOS, 2011, p. 22-23).

Nesse poema, a pesquisa do verso também é experienciada a partir do procedimento de insistência na repetição. No caso, a reiteração gira em torno do campo semântico da palavra "lixo". Trata-se de um dos motivos centrais do poema, como já anuncia o título do poema "Do interesse do lixo". As sobras da sociedade capitalista são tomadas como matéria de interesse, como vemos em: "muito do que mais gosto encontrei no lixo / ou prestes a ir para/ o lixo". O poema é construído, assim, a partir de um estado de atenção aos restos, àquilo que é considerado como insignificante, como inútil, tomados como matéria de poesia.

Discurso poético que subverte a lógica utilitarista e consumista do sistema. E valoriza, assim, uma ordem subjetiva do afeto, da memória, como vemos no apreço pela "teoria das marcas" das coisas usadas: "(manchas de vinho ou de café por exemplo / nas páginas de um/ velho livro)". Observa-se que os marcas retratadas, aqui, se afastam da lógica funcional para responder a uma ordem afetiva de testemunho, lembrança, nostalgia. De algum modo, elas nos sobrevivem, sendo tomados como superfícies de memórias, como testemunhas que perduram nossa breve passagem no mundo.

Além disso, em uma leitura comparada com o poema "Gênesis", novamente, observamos a busca por "outra modalidade de começo". Mas, diferente da perspectiva da altura, as cenas são projetadas a partir da perspectiva do chão ("calçada", "terrenos baldios", "caminhos de sítios artifícios", por exemplo). E focalizam uma paisagem material, telúrica composta por pequenas coisas inespecíficas, o ínfimo, como: "aparelhos sem libido desses / que quedos/ e mudos são espelhos / muito reluzentes para pobres trapeiros".

O olhar subjetivo dos "pobres trapeiros" subverte "aparelhos sem libido" em "espelhos muito reluzentes". Assim, o olhar para as grandezas do ínfimo desloca a perspectiva do chão à altura, aproximando suas frágeis fronteiras em um estado que pode ser considerado como sublime. No sentido metalinguístico, o poeta pode ser comparado às figuras dos "pobres trapeiros" e do "catador".

Contudo, esse poeta do chão adverte, na terceira estrofe: "nem tudo compete ao catador", "nem tudo/ precisa ser renomeado". E na última estrofe: "o que foi usado não precisa/ ser reciclado encadernado como/ novo/ o que vem do uso carece ser/ ocupado reescrito como/ o primeiro livro". Como em "Gênesis", há a problematização da questão do "novo" como matéria de poesia. E mais uma vez o poema gira em torno da metamorfose, do deslocamento a partir do "que vem do uso", "em conjuntura de crise que nada finda/ ou apenas isso um desejo/ de mundo".

Nesses últimos versos, vemos "um desejo de mundo" recomposto pela materialidade da reescrita, a partir de um "lixo cuidadosamente escolhido" (SISCAR, 2015, p. 42).[67] Um desejo de construir o poema como espaço de habitação que é, paradoxalmente, posto em constante deslocamento.

Em ambos os poemas, a metamorfose contínua é feita a partir da matéria que já existe, em estado contingente, como as palavras que podem ser lidas como: "coisas velhas em exaustão de / mundo / cores intensas de interesse improvável". Matéria para a experimentação "de um gênero curioso exposto à fratura". O poema? Qual seria "o nome disso"?

NOME DISSO

poesia é o nome disso? é o que voltando a si se abandona?

tem outra graça ou vive de sua fama? acende-se ao ser chamada
[pelo nome?

melhor dizendo poesia é o nome ou é quando e onde se incendeia?

flutua em nossas mãos cansada enquanto brilha?

é o martelo que edifica ou o rascunho de seu erro?

pantera em noite escura? armário para os nomes mais vermelhos?

buraco de silêncio na parede dura? ódio da chuva fina?

qual é o nome da poesia?
(SISCAR, 2015, p. 76)

O metapoema "Nome disso" propõe um modo de investigar, a partir do fazer poético, o conceito de poesia, ou melhor, daquilo que chamamos de poesia. E gira em torno das palavras "poesia" e "nome". Os espaços em branco entre as estrofes (compostas por sete monósticos e um dístico) configuram o silêncio que, aberto em sua pluralidade de sentidos, pode ser lido como espaço de enigma e, ao mesmo tempo, de interlocução. Como elucida Steiner, "o silêncio funda um outro discurso que

[67] "Lixo cuidadosamente escolhido" é o título de um dos poemas de *Manual de flutuação para amadores*.

não o comum; entretanto, é linguagem de grande teor significativo" (1988, p. 73). O silêncio também compõe o ritmo do poema, junto ao uso de recursos recorrentes em sua poética, como cesura e enjambement, como vemos em: "tem outra graça ou vive de sua fama? acende-se ao ser chamada/ [pelo nome?".

Segundo Marcos Siscar, em entrevista à Revista Suplemento Pernambuco, "o uso desses recursos, que às vezes soam como *ruídos* para o leitor, é uma tentativa de criar estranhamento, de sensibilizar o leitor para o fato de que alguma coisa está acontecendo ali, naquele texto, da qual ele precisa participar" (2016). E mais adiante:

> o que tento fazer é criar uma sensação de artificialidade que obriga o leitor a fazer escolhas de leitura (se lê a frase até o final do verso, ou se conecta a frase com o verso seguinte, por exemplo). E assim ele acaba por perceber que a ambiguidade, em determinadas circunstâncias, não é uma perda de sentido, necessariamente. Ela é capaz de associar sentidos que se iluminam, uns aos outros (SISCAR, 2016).

Afinal, "poesia é o nome disso? é o que voltando a si se abandona?". Em um ritmo circular, o último verso volta ao primeiro: "qual o nome da poesia?". Como explica Siscar, na entrevista referida, "em muitas circunstâncias, as perguntas são muito mais decisivas do que as respostas" (2016). A proposta aqui não é ancorar certezas. Mas antes refletir sobre esse estado de poesia que, em fluxo de transformação contínua, nos faz flutuar.

Referências

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LEMOS, Masé. **Marcos Siscar por Masé Lemos**. Rio de Janeiro: EdUERJ;Ciranda da Poesia, 2011.

MALUFE, Annita Costa. A poesia-em-crise ou a indecisão da forma. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 8, p. 162-170, jul. 2012. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/849. Acesso em: 22 out. 2021.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond**: o gauche no tempo. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. **Manual de flutuação para amadores**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o 'fim das vanguardas' como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TAKETANI, Yasmin. Entrevista [Marcos Siscar]. **Suplemento Pernambuco**, Recife, 29 fev. 2016. Disponível em: https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1549-entrevista-marcos-siscar.html. Acesso em: 22 out. 2021.

TRIGO, Luciano. Marcos Siscar escreve poemas sobre a insustentável leveza do ser. **Globo.com**, 20 dez. 2015. Entrevista concedida a Luciano Trigo. Disponível em: http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/marcos-siscar-escreve-poemas-sobre-insustentavel-leveza-do-ser.html. Acesso em: 22 out. 2021.

O FANZINE COMO OBJETO DE ESTUDO NO BRASIL: MAPEAMENTO DE UM CAMPO DE PESQUISA EM ASCENSÃO

Juliana Gama de Brito Assumpção

Resumo: O objetivo deste trabalho é identificar de que formas o fanzine tem se inserido em pesquisas brasileiras de mestrado e doutorado, com foco na área de Letras e no campo amplamente conhecido como *Estudos Literários*; de modo a contribuir com uma reunião de referências relevantes a outras pesquisadoras e pesquisadores da área que se interessem pelas manifestações literárias contemporâneas difundidas em fanzines independentes, às margens do mercado editorial convencional. Com base em um mapeamento realizado em 2021, por meio de buscas eletrônicas sobre o termo "fanzine" nos dois maiores bancos digitais brasileiros de teses e dissertações, inicialmente apresento um panorama quantitativo de publicações acadêmicas brasileiras catalogadas, nesses bancos, acerca do termo consultado; entre as quais destaco as que se vinculam à área de Letras. Na sequência, comento sumariamente sobre as pesquisas de pós-graduação em Letras anteriormente destacadas, observando como o fanzine se insere em cada uma dessas publicações e identificando suas proximidades com os *Estudos Literários*. Com isso, percebe-se que o fanzine têm despertado cada vez mais interesse em investigações acadêmicas brasileiras, dentro e fora da área de Letras, configurando um campo de pesquisa em verdadeira ascensão no país — embora ainda pouco explorado no âmbito da *Literatura brasileira*.
Palavras-chave: Fanzine. Letras. Estudos literários. Literatura brasileira. Práticas artísticas contemporâneas.

Introdução

Desde a sua primeira inserção como objeto de estudo em uma pesquisa de pós-graduação no Brasil — a saber, a dissertação de mestrado em Comunicação de Henrique Magalhães, defendida em 1990 na Escola de Comunicação e Artes da USP —, temos definido o fanzine como uma publicação alternativa, efêmera e experimental, "absolutamente inconstante" em função de seu pequeno formato, da irregularidade no número de páginas e de exemplares por edição, da multiplicidade das linguagens de que se constitui e de sua circulação por sistemas de troca ou venda não registradas (MAGALHÃES, 1993). Tais características talvez justifiquem a quantidade relativamente pequena de pesquisas acadêmicas dedicadas ao tema no país até hoje, bem como a diversidade das áreas de estudo que têm demonstrado interesse em investigar o fanzine, como indicou Ruth Lerm (2016). Com isso em vista, o objetivo do presente trabalho é refletir sobre de que forma esse objeto "inconstante" tem se inserido em pesquisas de mestrado e doutorado desenvolvidas no país, particularmente na Grande Área denominada "Linguística, Letras e Artes", com ênfase na área de Letras e no campo amplamente conhecido como *Estudos Literários* ou *Estudos de Literatura*, entre outras denominações.

Para tanto, em primeiro lugar, apresentarei brevemente um panorama atualizado da quantidade de teses e dissertações brasileiras nas quais o fanzine se insere — como objeto de estudo principal ou secundário, parte do *corpus* de análise, ferramenta metodológica utilizada na pesquisa ou de outras maneiras —, com base em buscas eletrônicas sobre o termo "fanzine" realizadas no primeiro semestre de 2021 nos dois maiores bancos brasileiros de teses e dissertações com acesso virtual: 1) o Catálogo de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)[68]; e 2) a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)[69]. Entre as pesquisas localizadas nos resultados das buscas, destacarei, na Grande Área "Linguística, Letras e Artes", o número de trabalhos sobre o fanzine que se inscrevem formalmente na área de Letras. Feito esse destaque inicial, puramente quantitativo, passarei à segunda etapa de desenvolvimento do trabalho, em que observarei a forma como o objeto

[68] Disponível em: https://catalogodeteses.capes.gov.br/. Acesso em: 30 jun. 2021.
[69] Disponível em: https://bdtd.ibict.br/. Acesso em: 30 jun. 2021.

"fanzine" se insere, particularmente, nas pesquisas vinculadas à área de Letras, anteriormente destacadas, de modo a identificar suas eventuais proximidades ou afastamentos com relação aos *Estudos Literários*.

Fruto de um mapeamento realizado no primeiro semestre de 2021, como fase inicial da pesquisa de mestrado em *Literatura brasileira* sobre a poesia impressa em fanzines feministas do século XXI, que tenho desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ — sendo, eu mesma, uma escritora de fanzines e artista visual inserida no circuito fluminense de publicações independentes —, friso que não pretendo aqui reunir todas as investigações acadêmicas sobre o assunto desenvolvidas no Brasil até hoje; mas sim, como já foi posto, apresentar uma visão panorâmica dessas pesquisas, com base em buscas recentemente realizadas nos principais bancos brasileiros de teses e dissertações, a fim de refletir sobre de que formas o fanzine tem sido estudado no país, sobretudo no campo de conhecimento em que minha própria pesquisa se insere. Com isso, ao fim do trabalho, apresento uma reunião de referências relevantes a outras pesquisadoras e pesquisadores do Brasil que se interessem pelas manifestações literárias contemporâneas que circulam por diferentes regiões do país, às margens do cânone e do mercado editorial convencional, em nossos fanzines impressos.

Importante contribuição e motivação para este trabalho foi o texto de Ruth Lerm (2016), anteriormente citado. Trata-se de um artigo publicado por essa pesquisadora durante o desenvolvimento de sua tese de doutorado[70] na área de Educação, no qual Lerm apresentou o seu próprio levantamento de teses e dissertações defendidas no Brasil, até 2014, que utilizassem o fanzine como "objeto de estudo", "*corpus* de análise", "metodologia para obtenção de dados" ou como "objeto resultante da pesquisa" — independentemente das áreas de conhecimento a que se vinculassem as produções acadêmicas encontradas. Ao refletir sobre os resultados então obtidos, Lerm considerou "acanhado o total de duas teses de doutorado e onze dissertações de mestrado relacionadas com o tema [fanzine] para um período de 24 anos [de 1990 a 2014]" (LERM, 2016, p. 3024); ao passo que — meu destaque — apenas uma[71] das pesquisas levantadas por Lerm, no artigo citado, vincula-se formalmente à área de Letras.

"Um vasto campo a ser explorado", apontara-nos Lerm em 2016, quanto ao estudo acadêmico sobre fanzines no Brasil, ao concluir seu artigo (LERM, 2016, p. 3025). Com efeito, desde a produção de seu levantamento até o momento atual, houve um aumento significativo na quantidade de teses e dissertações sobre o tema defendidas em nosso país, relacionadas às mais diversificadas áreas de conhecimento — como demonstrarei a seguir. Antes disso, contudo, vale ressaltar os dois pontos que seguem, como resultados preliminares de meu próprio mapeamento feito em 2021. Em primeiro lugar, a constatação de que Ruth Lerm foi certeira em seus apontamentos sobre os estudos de fanzines no Brasil: trata-se de um campo de pesquisa em verdadeira ascensão no país, embora ainda pouco explorado no âmbito da *Literatura brasileira*. Em segundo lugar, pode-se constatar que as mais recentes pesquisas sobre o tema publicadas (até o momento em que escrevo o presente trabalho), especialmente as vinculadas à área de Letras que mais se aproximam do campo dos *Estudos Literários*, têm suscitado discussões relevantes acerca de materiais artísticos e literários contemporâneos que circulam em

[70] Sob o título "Leitura de textos sincréticos verbovisuais: relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros", a tese de doutorado em Educação, de Ruth Lerm, foi defendida em 2017 na UFRGS; e apresenta um estudo aprofundado das relações entre as linguagens envolvidas no objeto "fanzine", à luz da semiótica discursiva, com ênfase no *Ensino da Arte*. Ainda que a pesquisa de Lerm não seja diretamente abordada no presente trabalho, por não se inscrever formalmente na área de Letras, optei por incluí-la nas referências bibliográficas por acreditar que a tese pode contribuir com pesquisadores de Letras que se interessem pelo fanzine, especialmente devido à sua proximidade com os *Estudos Linguísticos*. Ver: LERM, 2017.

[71] Trata-se da tese de doutorado em Letras de Juçara Benvenuti (2011), sobre a qual comentarei mais à frente, ainda neste trabalho.

diferentes regiões do Brasil, em relação a seus contextos sociais — nos níveis de sua produção e circulação pelas margens da cultura hegemônica; e da expressão de subjetividades dissidentes em redes autônomas contraculturais.

Panorama quantitativo da inserção do fanzine em pesquisas brasileiras (1990-2020)

Ao passo que o levantamento produzido por Ruth Lerm (2016), em 2014, identificou apenas treze pesquisas de mestrado e doutorado brasileiras relacionadas ao objeto "fanzine" entre 1990 e 2014, como expus na introdução do presente trabalho, as consultas que realizei no primeiro semestre de 2021 acerca do termo "fanzine", nos já referidos sistemas de busca *on-line* dos bancos eletrônicos de teses e dissertações da CAPES e da BDTD, indicaram resultados bastante animadores a quem se interessa pelo universo dessas publicações independentes.

No primeiro banco consultado, o Catálogo de Teses da CAPES, a busca apresentou como resultado, em junho de 2021, um total de quarenta e duas teses e dissertações brasileiras, defendidas entre 1990 e 2020, relacionadas a múltiplas áreas de conhecimento — da Enfermagem à Antropologia, passando pelos estudos de Arte, Literatura, Educação, Comunicação, entre outros. Com a restrição[72] desse resultado às pesquisas inscritas na Grande Área denominada "Linguística, Letras e Artes", obtive uma lista com onze trabalhos, cinco dos quais associam-se efetivamente à área de Letras, pelo sistema de catalogação eletrônica do banco em questão: quatro dissertações de mestrado, defendidas entre 2015 e 2020; e uma tese de doutorado defendida em 2011 — esta, produzida por Juçara Benvenuti (2011), é a única que também consta no levantamento de Ruth Lerm (2016) ao qual tenho me referido.

Já na BDTD, segundo banco consultado, o aumento da quantidade de pesquisas sobre o fanzine em nosso país é ainda mais significativo: como resultado da busca, em junho de 2021, cheguei a um total de setenta e três teses e dissertações defendidas no Brasil, entre 2005 e 2020, igualmente relacionadas a múltiplas áreas de conhecimento. Ao submeter tal resultado à mesma restrição realizada na busca anterior, restaram dezessete trabalhos vinculados diretamente à Grande Área "Linguística, Letras e Artes", dos quais seis inserem-se na área de Letras, segundo o sistema de catalogação eletrônica da BDTD: cinco dissertações de mestrado, defendidas entre 2015 e 2020; e uma tese de doutorado defendida em 2011, a mesma encontrada na busca anterior.

Diante disso, a fim de identificar, em linhas largas, de que formas o fanzine têm sido pensado em pesquisas brasileiras de pós-graduação em Letras recentes, com a intenção de colaborar com outras (e futuras) pesquisadoras e pesquisadores da área que, como eu, desejem investigar a literatura impressa em fanzines contemporâneos, listarei e comentarei sumariamente a respeito de como esse objeto se insere em cada uma das seis diferentes pesquisas de mestrado e doutorado em Letras que encontrei em meu mapeamento, excluindo-se as publicações acadêmicas que se repetiram nos resultados de ambas as buscas acima discriminadas — e de modo a observar suas aproximações com os *Estudos literários*.

O fanzine em pesquisas da área de Letras (2011-2020)

A mais antiga pesquisa de pós-graduação *stricto sensu* em Letras presente nos resultados das buscas eletrônicas sobre o termo "fanzine", que realizei no primeiro semestre de 2021, é a tese de doutorado de Juçara Benvenuti, defendida em 2011 no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; a qual também consta no levantamento de publicações acadêmicas

[72] Para realizar tal restrição, foram utilizados os marcadores eletrônicos, popularmente conhecidos como "*tags*", das próprias plataformas digitais de cada banco de teses e dissertações consultado *on-line*.

sobre o fanzine feito em 2014 por Ruth Lerm (2016). Na tese, formalmente inscrita no campo da *Linguística Aplicada* e intitulada "Letramento, leitura e literatura no ensino médio da modalidade de educação de jovens e adultos: uma proposta curricular" (BENVENUTI, 2011), a pesquisadora desenvolve uma proposta curricular de Literatura para Ensino Médio na modalidade de Educação de Jovens e Adultos (EJA), com foco na leitura e no letramento dos alunos, sob o formato de um curso dividido em três unidades correspondentes a três semestres letivos.

Ao articular teorias e práticas dos campos *Educação*, *Linguística* e *Literatura*, Juçara Benvenuti pontua, na tese citada, o objetivo de "aproximar a escola e o ensino de literatura da realidade do aluno, de oferecer-lhe instrumentos para atuação consciente na sociedade letrada em que vive, sem esquecer de valorizar os saberes não escolarizados que possui" (BENVENUTI, 2011, p. 6) — fundamentando-se, sobretudo, no pensamento de Paulo Freire, com a noção de *educação popular*; e nas teorias de Wolfgang Iser sobre os efeitos estéticos da literatura; além de dialogar com trabalhos teóricos a respeito da construção e da crítica do *currículo*, das *práticas de letramento* e do *letramento literário*, produzidos por Regina Leite Garcia, Gimeno Sacristán, Shirley Brice Heath, Brian Street, Rildo Cosson, entre outros autores. Desse modo, o fanzine não se insere na tese em questão como objeto de estudo, mas como um exercício de produção textual a ser realizado pelos estudantes na terceira unidade da proposta curricular que a autora elabora, sob o "tema gerador" denominado "Comunidades" (BENVENUTI, 2011, p. 201). Assim, durante o último semestre do curso desenvolvido por Benvenuti em sua tese, um fanzine seria produzido coletivamente pelos alunos — responsáveis tanto pela seleção dos textos que integrariam o fanzine a ser construído, quanto pela diagramação e montagem de suas páginas — de modo articulado a discussões sobre diferentes conceitos de "comunidade" realizadas ao longo das aulas; a fim de que o material fosse impresso e distribuído à comunidade dos próprios alunos, no momento da formatura da turma (BENVENUTI, 2011, p. 231-236).

A segunda mais antiga pesquisa inscrita formalmente na área de Letras, que encontrei nos resultados de meu mapeamento, é a dissertação de mestrado de Fabíola Hauch, defendida em 2015 no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul. Sob o título "O fanzine e a leitura: formação do autor-leitor no zinar" (HAUCH, 2015), a dissertação tem o fanzine como principal objeto de estudo — investigado por Hauch com foco no processo de formação do leitor de fanzines, por meio da teoria do *autor-leitor*, de Roland Barthes; da noção de "leituras selvagens", com Roger Chartier; e dos quatro perfis de leitores definidos por Lucia Santaella.

Identificando-se no próprio estudo como uma leitora de fanzines — inserida, portanto, no que se reconhece como "cultura zineira" ou "universo dos (fan)zines" — Fabíola Hauch articula as principais definições de fanzine até então desenvolvidas por pesquisadores brasileiros, como Henrique Magalhães e Edgar Guimarães, ao pensamento do italiano Massimo Canevacci a respeito da "ligação dos fanzines com as culturas eXtremas" e ao conceito de "Zonas Autônomas Temporárias", do anarquista estadunidense Hakim Bey. Desse modo, Hauch apresenta o objeto fanzine, também chamado de *zine*, em sua dissertação, como um "veículo de expressões livres e um meio de autonomia e reflexão dos indivíduos e de suas culturas" (HAUCH, 2015, p. 11); e propõe a noção de "zinar", palavra utilizada em sua pesquisa para designar o processo dinâmico pelo qual os leitores de fanzines frequentemente se tornam "zineiros", ou seja, passam a produzir seus próprios fanzines, ao passo que produtores/escritores de fanzines, por sua vez, "passam a ser leitores" dos primeiros, "daqueles que foram e continuam sendo seus leitores" (HAUCH, 2015, p. 82-83), em diálogo com o *autor-leitor* teorizado por Barthes. Nesse sentido, de acordo com Fabíola Hauch, "é o zinar que sustenta a expressão da autonomia libertária dos sujeitos que compartilham dessa cultura [zineira]" (HAUCH, 2015, p. 83).

Ainda na dissertação de Fabíola Hauch (2015), outro importante elemento a se destacar é o modo como a pesquisadora analisa os processos de leitura no "zinar" do século XXI, levando em consideração a influência das transformações tecnológicas deste tempo sobre os processos de construção e distribuição de materiais impressos independentes — sem perder seu foco na questão da leitura e formação do leitor em fanzines impressos. Nesse prisma, ao concluir seu trabalho, a definição inicial do fanzine apresentada por Hauch em sua dissertação atualiza-se, de forma que o objeto passa a ser percebido pela pesquisadora como uma possível ferramenta para a formação de *autores-leitores* integrados em redes, comunidades ou "zonas" culturais autônomas, flexíveis e provisórias, demonstrando-se uma verdadeira "interface entre o toque real e o toque virtual" (HAUCH, 2015, p. 106).

Na terceira e na quinta pesquisas de pós-graduação em Letras que localizei em meu mapeamento — defendidas, respectivamente, em 2018 no município de São Gonçalo, no estado do Rio de Janeiro; e em 2019 na cidade de Fortaleza, no Ceará — retornamos à utilização do fanzine como instrumento para aplicação de propostas pedagógicas de letramento e/ou produção textual, já observada na tese de Juçara Benvenuti (2011). Trata-se da dissertação de Mestrado Profissional em Letras de Andrea Barbosa, intitulada "Fanzines: autoralidade e expressividade nas aulas de produção textual" (BARBOSA, 2018), defendida na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2018; e da dissertação de Mestrado Profissional em Letras de Amanda de Souza, "Fanzine na sala de aula: uma proposta com projetos de letramento para a produção textual de alunos na Educação de Jovens e Adultos" (SOUZA, 2019), defendida no Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, em 2019.

Na dissertação de Andrea Barbosa (2018), além de um estudo aprofundado a respeito da utilização fanzine como ferramenta pedagógica para exercícios de produção textual, em aulas de língua portuguesa do primeiro segmento do Ensino Fundamental, a pesquisadora ainda reflete sobre algumas das principais definições de fanzine desenvolvidas em outros campos de conhecimento, no âmbito da pós-graduação brasileira — recorrendo, inclusive, à já mencionada pesquisa pioneira de Henrique Magalhães, bem como aos trabalhos de Edgard Guimarães e Gazy Andraus — e elabora um histórico do desenvolvimento dos fanzines em função das tecnologias pelas quais essas publicações se produzem, das técnicas de montagem artesanal aos recursos digitais (BARBOSA, 2018, p. 16). Com isso, na dissertação de Barbosa (2018), antes da exploração do fanzine como instrumento pedagógico, o objeto é percebido, a princípio, como um "veículo de divulgação" de artistas independentes; veículo que, "com a chegada da internet, deixou de ter exclusivamente esse papel, passando a ser visto como uma plataforma para socializar trabalhos artísticos, com formatos e temas variados" (BARBOSA, 2018, p. 17).

Já na dissertação de Amanda de Souza (2019), o fanzine se insere tanto como ferramenta para o letramento de alunos jovens e adultos, a ser aplicada nas turmas da modalidade Educação de Jovens e Adultos (EJA) de uma escola pública municipal de Fortaleza, quanto como objeto a ser investigado no nível de seus processos de criação e leitura, com foco no impacto da produção de fanzines, como exercício didático, sobre a proficiência de leitura e escrita dos alunos da EJA, na escola referida. Nesse sentido, para Souza (2019), os processos de criação e troca de fanzines (ao qual a autora se refere como "prática zinesca") pelos estudantes, em sala de aula, contribuiria para seu letramento em função das próprias características do objeto fanzine — percebido, na dissertação, como propulsor de um *compartilhamento* de ideias importante para o "desenvolvimento do senso crítico e de noções de exercício de cidadania" entre os estudantes, além de possibilitar "a inserção dos alunos em práticas sociais de escrita" (SOUZA, 2019, p. 17).

Na quarta e na sexta pesquisas de pós-graduação em Letras que localizei com meu mapeamento — as duas últimas produções acadêmicas sobre as quais me propus a comentar no presente trabalho — percebe-se um vínculo nítido com o campo amplamente conhecido como *Estudos Literários*. Trata-se da dissertação de mestrado em Letras de Caroline Pinagé, defendida em 2018 no Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal do Amazonas, em Manaus; e da dissertação de mestrado em Letras de Juliana Pereira Andrade, defendida em 2020 no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Minas Gerais, em Belo Horizonte.

Sob o título "Leitura de poéticas em suportes alternativos: mercado nas margens e manifestações literárias" (PINAGÉ, 2018), a dissertação de Caroline Pinagé apresenta a proposta de investigar dois "suportes alternativos" que veiculam materiais literários contemporâneos: o fanzine e o *e-book*; bem como as criações poéticas materializadas em cada um desses suportes — percebidos pela pesquisadora como "novos meios de escoar manifestações literárias enquanto resultado de processos contemporâneos estabelecidos a partir da relação entre Arte e Novas Tecnologias" (PINAGÉ, 2018, p. 8).

Interessada, principalmente, nas dinâmicas de produção e circulação da literatura que se difunde nas ruas da cidade de Manaus, em fanzines impressos; e no ciberespaço, em livros digitais — ambos às margens do mercado editorial convencional —, Caroline Pinagé utiliza como *corpus* de análise, em sua dissertação, um *e-book* de Priscila Lira, escritora amazonense; e os fanzines de Adriano Furtado, escritor paulista que passou a maior parte de sua vida em Manaus, onde atuou intensamente como quadrinista, poeta e contista. Ao longo de toda a pesquisa, Pinagé ressalta a importância de se

> respeitar as características de cada manifestação cultural analisada [os fanzines e o *e-book*], desde as condições de produção até a leitura de poesia, a fim de que fosse possível realizar uma interpretação coerente sobre *outra* parte do cenário cultural contemporâneo de Manaus, a qual ainda recebe pouca visibilidade, visto que se mantém nas margens da tradição literária e do mercado livreiro. (PINAGÉ, 2018, p. 17, grifo da autora)

Nesse sentido, a pesquisadora dedica uma parte considerável da dissertação (todo seu primeiro capítulo) ao estudo da formação histórica dos sistemas literário e cultural brasileiros, com base, principalmente, em teorias de Antonio Candido e Alfredo Bosi, além das contribuições de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, entre outros pensadores e pensadoras, a fim de refletir sobre as funções histórica e social de diferentes suportes na consolidação de nossa Literatura, desde "uma perspectiva crítica sobre as Instituições (Coroa, Igreja e posteriormente a elite burguesa) que utilizaram da cultura letrada como meio de estabelecer certa hegemonia no campo cultural do Brasil" (PINAGÉ, 2018, p. 15). Com isso, Pinagé demonstra, ao fim de sua pesquisa, que as ferramentas teórico-metodológicas tradicionais dos *Estudos Literários* não são suficientes para a leitura dos textos poéticos contemporâneos que se materializam nos suportes analisados, o fanzine e o *e-book* — os quais, cada um a seu modo, apresentam cisões com a lógica do sistema literário e do mercado cultural/editorial hegemônico, configurando "mercados nas margens [...], como formas de escoar um tipo de produção [literária] mais autônoma e independente, mesmo que dispersa" (PINAGÉ, 2018, p. 106).

A respeito da inserção do fanzine como objeto de estudo, ainda na dissertação de Caroline Pinagé (2018), convém destacar a maneira como essa pesquisadora busca compreender a poética impressa nesse tipo de suporte alternativo, particularmente, tanto nos níveis de sua concepção criativa, por *fanzineiros* de Manaus; quanto no de sua circulação e distribuição na cidade, em espaços culturais alternativos — em geral, construídos pelos próprios escritores de fanzines. Atenta aos aspectos econômicos e tecnológicos das condições de produção e distribuição de materiais literários

independentes *situados* em seu tempo e território; às práticas de venda de fanzines por seus autores; e à dinâmica das trocas de materiais e conhecimentos artísticos que ocorre entre os próprios *fanzineiros*, como entre estes últimos e seus leitores, sobretudo no "mercado *fanzinesco*" manauara, Pinagé identifica a "cultura criadora" da literatura impressa em fanzines — cuja principal característica, na visão da autora, é a "liberdade de criação" (PINAGÉ, 2018, p. 77) — como "menos uniforme" e "mais experimental"; e propõe que:

> Como seus símbolos e bens culturais [dos fanzines] não seguem a rigidez da sistematização erudita, seus processos aproximam-se de uma expressão artística *mais livre* para expor as tensões internas desse sujeito contemporâneo um tanto fragmentado. (PINAGÉ, 2018, p. 78, grifo meu)

Tal associação entre fanzines literários e a "liberdade de criação" também é observada na dissertação intitulada "Fanzines na produção poética contemporânea: das Larvas à metamorfose social" (ANDRADE, 2020) — mais recente pesquisa brasileira de pós-graduação *stricto sensu* em Letras, que localizei nos dois bancos de teses e dissertações consultados em 2021 sobre o termo "fanzine", em meu mapeamento. Nesta pesquisa, Juliana Pereira Andrade investiga a literatura impressa em fanzines que circulam na região de Lavras, em Minas Gerais, no âmbito da *poesia brasileira contemporânea* produzida, particularmente, na segunda década do século XXI; e com foco nos processos de criação e recepção dos fanzines entre o público leitor, levando em consideração a inserção social desses materiais.

Com base em teorias e reflexões críticas desenvolvidas por pensadores como Antonio Candido, Gilberto Mendonça Teles e Wolfgang Iser, entre outros, Andrade (2020) produz uma análise dos fanzines literários produzidos, na região mencionada, por poetas que integram o grupo Larvas Poesia; e constata "a importância dos fanzines como um suporte alternativo, que pode alcançar um público não familiarizado com a literatura", demonstrando-se "capazes de aproximar a poesia do leitor não especialista" (ANDRADE, 2020, p. 8). No parágrafo em que define o objeto "fanzine" e estabelece os principais objetivos da dissertação, diz a pesquisadora:

> O fanzine consiste numa produção literária independente das editoras; todo o processo de produção, edição, impressão e venda fica a cargo do poeta. O resultado é um material mais simplificado, vendido a preços simbólicos, mas que garante ao poeta a liberdade de expressão, sem a censura editorial. Pode-se dizer que as possibilidades de pesquisa podem concentrar-se no processo de criação do fanzine, no público alvo, abordando a recepção, como também nas formas de circulação desse tipo de publicação. *O estudo aqui apresentado pretende abordar esse fenômeno cultural em todo o seu circuito: a criação, a recepção e a circulação, buscando compreender as relações sociais que se estabelecem nesse processo*. O objetivo geral dessa investigação é refletir sobre a produção poética no suporte zine como fenômeno cultural, dando relevância para sua inserção social contemporânea e a repercussão dessa produção entre o público leitor. (PINAGÉ, 2020, p. 11-12, grifo meu)

Com o trecho grifado na passagem acima, nota-se que, desde o princípio, Juliana Pereira Andrade (2020) se propõe a analisar os materiais poéticos que integram o *corpus* de sua dissertação de modo a considerar não apenas o texto literário "em si mesmo", mas todo o processo de criação/produção e circulação da literatura impressa no suporte fanzine, de forma semelhante ao que se observa nos trabalhos acadêmicos de Caroline Pinagé (2018) e de Fabíola Hauch (2015), sobre os quais comentei anteriormente. Ao concluir sua dissertação, Andrade (2020) confirma a eficácia de sua abordagem para a análise de fanzines literários, afirmando que o fanzine, ou *zine* — como "um suporte que foge à cultura dominante em todos os seus aspectos e contribui para a democratização do texto literário", aproximando-se do "popular" não apenas em "sua forma de ser produzido ou pela sua forma de

circular", mas no fato de que "própria escrita tem uma estreita relação com elementos populares e do cotidiano" (ANDRADE, 2020, p. 91) — aproxima-se "daquelas teorias que defendem a relação da literatura com a sociedade, e não ficam extremamente voltadas para o funcionamento exclusivo do texto" (ANDRADE, 2020, p. 91).

Considerações finais

Diante do que até aqui foi exposto a respeito da inserção do fanzine em pesquisas acadêmicas produzidas no Brasil e, particularmente, na área de Letras, localizadas neste breve mapeamento que produzi, algumas observações podem ser pontuadas.

Em primeiro lugar, com a apresentação do resultado quantitativo das buscas sobre o termo "fanzine" nos dois maiores bancos digitais brasileiros de teses e dissertações com acesso virtual, realizadas no primeiro semestre 2021, verifica-se que o objeto fanzine, de fato, tem despertado cada vez mais interesse em pesquisas acadêmicas produzidas no Brasil, vinculadas a múltiplas áreas de conhecimento. Ainda, ao compararmos tal resultado aos números obtidos por Ruth Lerm (2016) em seu próprio levantamento de teses e dissertações sobre o assunto, feito por essa pesquisadora em 2014, o aumento progressivo no interesse acadêmico pelo fanzine, em nosso país, torna-se ainda mais evidente.

Além disso, a breve análise da maneira como o fanzine se insere em cada uma das seis publicações acadêmicas vinculadas formalmente à área de Letras, localizadas no resultado das buscas feitas em 2021 referidas (aliás, todas produzidas por pesquisadoras mulheres), demonstrou que o objeto tem sido utilizado nas pesquisas da área, desde 2011, de duas formas distintas: 1) como instrumento metodológico ou ferramenta para aplicação das reflexões teóricas desenvolvidas pelas pesquisadoras — é o caso da tese de doutorado de Juçara Benvenuti (2011) e das respectivas dissertações de mestrado de Andrea Barbosa (2018) e de Amanda de Souza (2019), três trabalhos acadêmicos produzidos na área de Letras em diálogo com a Educação, compartilhando, entre si, o enfoque no ensino de Literatura, leitura e práticas de letramento em diferentes modalidades educacionais; e 2) como objeto de estudo ou parte do *corpus* de análise — caso das três dissertações de mestrado em Letras produzidas, respectivamente, por Fabíola Hauch (2015), Caroline Pinagé (2018) e Juliana Pereira de Andrade (2020), sendo que as duas últimas se encontram nitidamente vinculadas ao campo dos *Estudos Literários*, com ênfase na *Literatura brasileira contemporânea*.

Sob diferentes enfoques, nas seis pesquisas acadêmicas inscritas na área de Letras, enumeradas acima, chama atenção a maneira como o fanzine é percebido por todas as pesquisadoras — tanto pelas que o abordam como instrumento metodológico, pelo viés da Educação; quanto pelas que o utilizam como objeto de estudo principal ou parte de seu *corpus* de análise — como um objeto textual, ou um suporte literário que potencializa a *coletividade*, ou a criação de *comunidades* dinâmicas em torno de textos *escritos* e *lidos*, na medida em que o próprio suporte impulsiona o compartilhamento de ideias e a troca de conhecimentos entre quem escreve e quem lê o que se imprime em fanzines, propiciando uma espécie de *socialização* desses materiais textuais/literários que extrapola, em larga escala, os limites dos textos.

A essa característica "social" e "socializante", ou a potencialização da *coletividade* atribuída ao fanzine, relacionam-se: o uso do fanzine como instrumento didático em um exercício de produção textual coletiva, proposto por Benvenuti (2011), justamente, na unidade em que a pesquisadora discute diferentes conceitos de "comunidade" com os alunos da turma de EJA em que se desenvolve sua tese de doutorado; a concepção do fanzine, na dissertação de Barbosa (2018), como "plataforma para

socializar trabalhos artísticos com temas e formatos variados" (BARBOSA, 2018, p. 17); a utilização do fanzine como ferramenta metodológica para a inserção dos alunos da EJA em "práticas sociais de escrita", na pesquisa de Souza (2019); a visão do fanzine como propulsor da integração de "autores-leitores" em redes culturais autônomas, associada à noção de "cultura zineira" e à ideia de "zinar", na dissertação de Hauch (2015); e a percepção do fanzine como "suporte alternativo" para textos literários *situados* no tempo e no território, nos níveis de sua criação, distribuição e recepção — percepção tal que se observa na pesquisa de Pinagé (2018), com foco nas manifestações literárias que circulam no "mercado *fanzinesco*" da capital do Amazonas; e na dissertação de Andrade (2020), com foco nos *zines* de poesia que circulam na região de Lavras, em Minas Gerais.

Outro fator que se destaca nas pesquisas da área de Letras que reuni neste mapeamento, sobretudo nas dissertações que mais se aproximam do campo conhecido como *Estudos Literários*, diz respeito à associação entre fanzines literários e liberdade criativa. Vistos, os fanzines, como "meio de autonomia" e veículos de "expressões livres" por Fabíola Hauch (2015), numa perspectiva interdisciplinar; os comentários sumários que produzi anteriormente sobre as respectivas pesquisas de Caroline Pinagé (2018) e de Juliana Pereira Andrade (2020) evidenciam como essas autoras sublinham, em suas dissertações, a importância da *liberdade de criação* nos processos de escrita, produção, montagem, distribuição e recepção das manifestações literárias inseridas nos "circuitos zineiros" de diferentes territórios, respectivamente, das regiões Norte e Sudeste do Brasil, que cada uma investiga. Além disso, nas dissertações de Hauch (2015), Pinagé (2018) e Andrade (2020), o fanzine se destaca como objeto capaz de veicular práticas artísticas e literárias contemporâneas produzidas no Brasil de modo a viabilizar a expressão de subjetividades dissidentes em redes de autonomia e resistência contraculturais — às margens da cena hegemônica da Arte e da Literatura nacionais.

Com tais apontamentos em vista, torna-se nítido que o objeto fanzine, embora ainda pouco estudado no âmbito da *Literatura brasileira*, têm suscitado discussões relevantes no meio acadêmico brasileiro e na área de Letras, em particular, acerca de materiais artísticos e literários contemporâneos em relação a seus contextos sociais e a seus próprios processos de criação e circulação pelas margens da cultura dominante. Assim, espero que as referências que reuni com o mapeamento apresentado no presente trabalho contribuam com novas investigações acadêmicas dedicadas ao tema que venham a ser produzidas por outras pesquisadoras e pesquisadores do Brasil, cujos trabalhos se aproximem da área de Letras ou dialoguem com os *Estudos Literários* — para que esse vasto terreno da arte, literatura e (contra)cultura "zineiras" continue a ser cada vez mais explorado nas universidades de nosso país.

Referências

ANDRADE, Juliana Pereira. **Fanzines na produção poética contemporânea**: das Larvas à metamorfose social. Orientadora: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães. 2020. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), 2020. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9278476#. Acesso em: 21 ago. 2021.

BARBOSA, Andrea Gomes. **Fanzines**: autoralidade e expressividade nas aulas de produção textual. 2018. 149 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo (RJ), 2018. Disponível em: https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/14509. Acesso em: 21 ago. 2021.

BENVENUTI, Juçara. **Letramento, leitura e literatura no ensino médio da modalidade de educação de jovens e adultos**: uma proposta curricular. Orientadora: Luciene Juliano Simões. 2011. 248 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 2011. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/37807. Acesso em: 21 ago. 2021.

HAUCH, Fabíola. **O fanzine e a leitura: a formação do autor-leitor no zinar**. Orientadora: Fabiane Verardi Burlamaque. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo (RS), 2015. Disponível em: http://tede.upf.br/jspui/handle/tede/1032. Acesso em: 21 ago. 2021.

LERM, Ruth Rejane Perleberg. Fanzines em pesquisas acadêmicas no Brasil. *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, n. 25, 2016, Porto Alegre. **Anais eletrônicos** [...]. Porto Alegre: UFRGS, 2016. p. 3019-3027. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s6/ruth_rejane_perleberg_lerm.pdf. Acesso em: 21 ago. 2021.

LERM, Ruth Rejane Perleberg. **Leitura de textos sincréticos verbovisuais**: relações entre linguagens em (fan)zines brasileiros. Orientadora: Analice Dutra Pillar. 2017. 136 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 2017. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/157593. Acesso em: 21 ago. 2021.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PINAGÉ, Caroline de Assis Campos. **Leitura de poéticas em suportes alternativos**: mercado nas margens e manifestações literárias. 2018. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus (AM), 2018. Disponível em: https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/6932. Acesso em: 21 ago. 2021.

SOUZA, Amanda Almeida Alencar de. **Fanzine na sala de aula**: uma proposta com projetos de letramento para a produção textual de alunos na Educação de Jovens e Adultos. Orientador: Carlos Eduardo Ferreira da Cruz. 2019. 134 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza (CE), 2019. Disponível em: https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=92937. Acesso em: 21 ago. 2021.

PODE A MULHER OPERÁRIA FALAR?
PARQUE INDUSTRIAL E O CÂNONE MODERNISTA

Juliane Ramalho

Resumo: O presente artigo objetiva tecer algumas reflexões sobre a vida e obra de Patrícia Galvão e seu apagamento quanto ao cânone modernista. Percebemos que ao estudar o Modernismo, ainda que seu nome apareça eventualmente, Patrícia Galvão não participa deste, isto é, não permanece sendo tão discutida e estudada como outros autores deste movimento. Propomos, portanto, uma revisão deste cânone a partir de uma breve apresentação sobre quem foi Pagu, que, para muitos, ainda é apenas uma estrofe na canção de Rita Lee. Para esta investigação, o corpus utilizado é composto pelo romance *Parque Industrial* (2006) e a autobiografia *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005). À luz dos estudos pós-coloniais, amparados pela obra *Pode o subalterno falar?* (2010) de Gayatri Spivak, problematizamos o lugar do texto paguniano na Literatura Brasileira.
Palavras-chave: Parque Industrial. Pagu. Cânone modernista.

Invenção PAGU

Tema de uma canção de Rita Lee, tinha olhos moles que faziam doer aos poetas modernistas, intitulada por alguns como "A musa do Modernismo", comparada à Rosa de Luxemburgo, e considerada por muitos um misto de Tarsila do Amara com Maria Bonita, Pagu, Patrícia Redher Galvão (1910-1962), resgata a si própria em seus escritos, revelando-nos quem foi para além dos relacionamentos danosos de sua vida – sendo o primeiro com Oswald de Andrade e o segundo com o Partido Comunista Brasileiro.

Embora tanto a vida quanto a obra de Pagu sejam campos amplos para pesquisa, este artigo não pretende esgotar todas as faces dessa autora, tendo em vista o perigo de uma história única que, de acordo com a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019), pode limitar e subalternizar os indivíduos, bastando que seja contada repetidamente, sob uma mesma perspectiva, tornando-se, então, responsável por validar determinados estereótipos. Vale ressaltar que tal prática se configura como algo que ocorre desde o princípio dos registros escritos que legitimam determinadas histórias em detrimento de outras.

Desconstruir o mito é desabotoar as golas de Pagu. Sufocada por tantos pseudônimos, nossos registros literários pouco fazem menção a esta escritora, jornalista, tradutora e crítica que dedicou sua vida-obra ao direito de existir com dignidade e resistir aos golpes meteóricos da vida através da arte. Impressionava a lancinante trajetória de sua vida concomitante ao arrojo de seus poemas, a ponto de fascinar os grandes nomes do modernismo: Raul Bopp, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral. E, posteriormente, nos anos 70, encantando também ao poeta e crítico literário Augusto de Campos.

Em 1962, só após a morte de Patrícia Galvão, Augusto de Campos descobriu quem era, de fato, a autora com a qual ele dialogava em seu poema *O sol por natural* (CAMPOS, 2014). A desconhecida Solange Sohl era Pagu, outrora "estrela menor do anedotário modernista" (CAMPOS, 2014) que, naquele momento, pairava à sombra de Oswald e do desconhecimento. Surge então, a partir da iniciativa de Campos, um resgate do percurso literário, intelectual e político desta figura tão insurgente e instigante no cenário histórico-cultural brasileiro. O livro *Pagu Vida-Obra* (CAMPOS, 2014), lançado em 1982, converteu-se, portanto, na primeira obra basilar para quaisquer pesquisadores cujos interesses estejam nessa autora.

Seguido deste movimento importantíssimo em direção ao resgate da memória paguniana, em 1987 a pesquisadora Lúcia Maria Teixeira Furlani principia seus estudos sobre Pagu, publicando no ano

seguinte o resultado do material reunido por seus estudos na obra intitulada *Patrícia Galvão – livre na imaginação no espaço e no tempo* (1988). Posteriormente, Lúcia Maria fundou, em 2005, o Centro de Estudos Pagu Unisanta, no qual tem reunido, digitalizado e catalogado um acervo de mais de 3.000 documentos acerca da vida e obra de Patrícia Galvão no espaço de tempo que compreendem do seu nascimento até a sua morte.

Ademais, realizou também a recuperação de seus desenhos, fotografias, croquis e bilhetes, todos reunidos na obra *Viva Pagu – Fotobiografia de Patrícia Galvão* (2010) em coautoria com Geraldo Galvão Ferraz, filho de Pagu e de Geraldo Ferraz, seu último companheiro e amor. Dentre todos os estudiosos de Patrícia Galvão, destacamos Augusto de Campos e Lúcia Maria Teixeira Furlani, por terem sido os primeiros atrevidos a navegar pelo *canal PAGU* [73], a fim de totemizar mais um tabu [74] e desvendar os mistérios por trás de *todos os consentimentos*.

Não obstante as inúmeras definições, títulos e apelidos recebidos por Patrícia, nos interessa mais apresentar nosso objeto de estudo a partir das indefinições que ela apresenta de si enquanto escritora e mulher. Declara, em muitos trechos de *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005), que sua vida particular não tinha nenhuma importância, pois vivia para sua luta. Podemos dizer que as pulsões de sua vida a preenchiam de significado e imbricavam-se com o ímpeto literário e revolucionário. As injustiças do mundo apavoravam-na; logo, toda causa que apontasse um caminho, ora uma solução, assemelhava-se a um túnel que Pagu precisava atravessar.

> Se o Partido precisasse de mim, deixaria de lado qualquer experiência, qualquer aspiração. Havia momentos em que me indignavam minhas tentativas de acomodação. A minha vida não estava ali em minha casa. Eu já não me pertencia. Deixaria ainda meu filho. Por que me prendia então a ele, se sabia que estava predestinado a deixá-lo? Sabia que se o Partido me chamasse, eu iria. Não tinha nenhuma dúvida. E quando o Partido me chamou, eu fui. (GALVÃO, 2005, p. 114)

Quiçá pela inquietude de seu espírito e a urgência por desvendar o mundo, desde a mais tenra idade, já nas brincadeiras infantis, seus modos são censurados como condutas impróprias pelas mães de suas amigas. Observamos, assim, que os atributos da irreverência a acompanharão na adolescência e vida adulta. Destaca-se nas aulas da Escola Normal por ser considerada muito avançada em comportamentos e ideias. Frequentava também o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no qual foi aluna de Mário de Andrade. Em 1925, aos 15 anos, morava em uma vila operária do Brás e já colaborava com o *Brás Jornal*, publicando poemas e ilustrações sob seu primeiro pseudônimo: "Patsy". Ressaltamos ainda que, enquanto morou no Brás, era vizinha da indústria de tecelagem ítalo-brasileira, ou seja, acompanha desde cedo a vida dos operários.

Ao passo que a modernização tomava conta dos centros urbanos, a velocidade das mudanças e expansão da industrialização traziam consigo transformações sociais marcadas pelo crescimento das desigualdades. À vista disso, nota-se a marginalização dos antigos escravizados e a subdivisão das classes em classe burguesa e classe operária. É envolta pela metrópole caótica, na *Paulicéia Desvairada*, onde – ainda adolescente – começa a participar da vida cultural da cidade.

Nos estudos literários, a primeira metade do século XX pode ser considerada como o berço do florescimento do movimento artístico-cultural nomeado Modernismo, cujas manifestações abarcaram diversos campos da arte, tais como a pintura, escultura, arquitetura, pintura, dança, música e, sobretudo, a literatura. Esta última, consolidada com a Semana de Arte Moderna de 1922 que aconteceu no Teatro

[73] Poema de Patrícia Galvão publicado no jornal *A tribuna* em 27 de novembro de 1980.
[74] Referência ao poema de Augusto de Campos *Pagu: totem e tabu* (2014).

Municipal de São Paulo, contando com a participação de representantes de todas estas áreas. Apesar de não participar da semana, patrícia Galvão foi apresentada aos intelectuais modernistas por intermédio de Raul Bopp.

Faz-se necessário mencionar que o apelido de Pagu foi cunhado por Bopp, ao dedicar-lhe um poema, acreditando ser seu nome Patrícia Goulart. Décio Pignatari, por sua vez, referia-se à Pagu como a "musa-mártir modernista", e é exatamente esta imagem de musa que desejamos desmitificar. Observamos, assim, que a Pagu retratada pela iconografia, recebe muito mais o enfoque de "musa sedutora" do que participante do movimento, o que não faz jus a todas suas realizações tanto no movimento antropofágico quanto na militância pelo partido. Essa imagem construída sobre ela, a incomodava, e tal insatisfação foi narrada pela própria autora em *Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005). Nesta obra Patrícia Galvão narra diversos fatos ocorridos na segunda metade dos anos 1920 e ao longo do decênio de 1930, incluindo seu tempo de militância partidária. Sobre tais desconfortos, escreve em um dos trechos:

> Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim. Repelindo por absoluta incapacidade, quase justificava as insinuações que me acompanhavam. Por toda a parte. Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, o incômodo nas horas em que queria estar só. Houve momentos em que eu maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas. (GALVÃO, 2005, p. 139)

Assim, a partir de uma escrita de gênero autorreferencial, a autora empenha-se em contrastar determinadas representações construídas e disseminadas por outros, não desejava que tais juízos se impusessem por considerá-los simplificadores. Patrícia em sua autobiografia corrigiu certas identidades discordantes como as de "musa", "mulher rebelde", "subversiva", "perigosa", "degenerada sexual", "sedutora", que eram algumas das representações recorrentes em documentos do PCB (Partido Comunista do Brasil). Em contrapartida, ela as refutou todas, definindo-se como a "revolucionária comunista sincera" capaz de todos os tipos de sacrifícios, até mesmo o de mãe em prol de projeto político que visasse à libertação da coletividade explorada. Contudo, dentre todas as invenções construídas sobre a figura de Patrícia Galvão, rejeitaremos assim como ela o título "musa-mártir". Primeiro - a de musa, por estar a musa sempre em silêncio, intocável, visto que na tradição greco-romana a musa é aquela de quem se fala, a quem se atribui cânticos de adoração, a que inspira os poetas a falarem, mas jamais fala por si só. Segundo - a de mártir, pois a colocam em um lugar desumanizador, ela deixa de ser mulher para ser a mensageira do partido, a que sofre para provar que é digna de participação na causa comunista, a imagem de que qualquer sacrifício é válido (inclusive o de abandonar o próprio filho) por um bem maior, no seu caso, a viajar pelo partido. Pagu além de falar por si, em *Parque Industrial* (2006), lança mão também da tentativa de falar por e para as mulheres operárias da década de 30.

Parque industrial e o cânone modernista

Gayatri Spivak, em sua obra *Pode o subalterno falar?* (2010), declara que "no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade" (SPIVAK, 2010, p. 85). Tal assertiva reverbera o quanto a produção literária feminina sofre uma exaustão e desgaste até chegar ao público. Portanto, a literatura escrita por mulheres, é, antes de tudo, uma literatura de ruptura, de grito a plenos pulmões. Se analisarmos o mercado editorial, observaremos a baixa representação da mulher na literatura brasileira contemporânea, é possível perceber que autoras mulheres são menos publicadas, seus livros ganham

menos prêmios, sua presença em eventos literários é menor, entre outros fatores que evidenciam que suas obras são menos valorizadas que as masculinas. Não obstante todo o espaço que as escritoras mulheres conquistaram, inclusive dentro do meio literário, sua representação ainda é limitada.

Em sua pesquisa "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", a professora Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília, apresenta dados que comprovam a disparidade entre obras escritas por homens e obras escritas por mulheres, baseada numa análise de romances contemporâneos de 1990 até 2004, das editoras Companhia da Letras, Record e Rocco. De acordo com os dados analisados por Dalcastagnè, dos 165 autores publicados, 120 são homens, em porcentagem 72,7%, ou seja, muito mais da metade dos romances produzidos neste recorte temporal são de autoria masculina. Além disso, dos 130 romances brasileiros lançados em 2004, apenas 31 títulos (23,8%) eram escritos por mulheres. Embora a condição feminina tenha evoluído de muitas formas, na Literatura, especialmente no romance, a predominância ainda é masculina. O apagamento da literatura escrita por mulheres é notável nos movimentos literários nacionais, e o Modernismo não é uma exceção.

Ainda no contexto do movimento modernista, seus escritores dedicavam-se à ruptura com os modelos literários vigentes, propondo uma inovação tanto no conteúdo quanto na forma do texto. Transgredir, provocar, criticar e refletir acerca da nacionalidade brasileira, das identidades regionais e, principalmente, das mazelas sociais, foram alguns dos motes desse movimento. Por essa razão, os intelectuais da época preocupavam-se em contestar questões como: "O que compõe a matéria formadora do Brasil?", "Qual seria a verdadeira essência do brasileiro?", "Como povo e território se estruturam?", uma vez que os conflitos do início do século XX se deram em face da realidade de um Brasil plural, manifestado por níveis de consciência e ritmos distintos.

Sendo assim, as obras literárias deste período foram repletas de sincretismo estético, e prenunciavam tanto o estilo quanto a proposta temática que seriam extremamente explorados pela geração modernista de 30. Contudo, com a crise econômica de 1929 e as mudanças estruturais econômicas, políticas e socioculturais ocorridas ao longo da década de 30, a produção romanesca caracterizou-se pela denúncia social, cujo caráter era documentar a realidade brasileira.

Por conseguinte, os autores do romance de 30, comprometiam-se com a denúncia de desigualdades e injustiças sociais no território nacional. As obras de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Jorge Amado são – em síntese – romances que abordam a relação entre senhores e seus subordinados. Ao cotejar esses autores, reconhecemos que seus motes temáticos giram em torno de seca, das intervenções do poder político, das desigualdades sociais, da exploração de mão de obra barata, da migração, da miséria, da fome. Vale apontar que neste momento estes autores já recebem bastante visibilidade vindo, futuramente, a compor o cânone modernista. Em contrapartida, *Parque Industrial* (2006) cujo mote é semelhante e trata das mesmas questões, divergindo, porém, apenas no espaço, que é o urbano (retratava o dia a dia nas fábricas), não recebe a mesma visibilidade. Logo, cabe aqui o questionamento se isto ocorreu por questões relacionadas ao Partido Comunista, ou à distribuição dos exemplares, ou ainda pelo fato de Patrícia não estar inserida neste conjunto de autores de naturalidade nordestina.

Consideramos, assim, neste artigo, que Patrícia Galvão, sob o pseudônimo de Mara Lobo por exigência do Partido Comunista Brasileiro, renova este romance de 30 quando publica *Parque Industrial* (2006), o primeiro romance proletário, em 1933. Acreditamos que tal renovação decorre do fato de que, em primeiro lugar, trata-se de uma narrativa urbana e não rural, cujo cenário é o centro de São Paulo. E, além disso, o destaque da obra está nas personagens femininas, em sua maioria, mulheres operárias. Temos a periferia paulista e o próprio espaço da indústria como personagens, "novamente as ruas se enchem de cores proletárias. É a saída da fábrica" (GALVÃO, 2006, p.22)

Para além de uma obra literária, *Parque Industrial* (2006) consiste também numa recriação ficcional das ideias disseminadas por Marx e Engels no *Manifesto Comunista*. Contudo, a obra passou praticamente despercebida pela crítica e, num primeiro momento, foi rechaçada e repudiada pelo Partido Comunista Brasileiro, que teria solicitado a escrita da obra. Todavia, após a escrita do romance, os integrantes do partido o categorizaram como feminista e de cunho pornográfico. Além disso, a publicação com o pseudônimo Mara Lobo foi uma das exigências do partido.

Com base na tendência realista acerca do romance dos anos 30, segundo a pesquisa de Kenneth David Jackson, *Parque Industrial* cruza as barreiras entre duas fases do modernismo, uma vez que se coloca na confluência do estilo e tratamento de romances dos anos 20 e o contexto da conscientização política e engajamento social realista dos anos 30 (JACKSON, 1982, p. 288). Isto é dizer que o romance abarca uma classe desprestigiada e vitimada pelo capitalismo de forma violenta. Quando registra o ambiente opressivo da metrópole em ascensão, sob uma perspectiva feminista, Patrícia Galvão consubstancia os confrontos individuais no enredo da obra lançando mão do uso linguístico arrojado e popular.

Vale acrescentar que, principalmente, por não pertencer diretamente à elite burguesa paulista, o olhar de Patrícia enxergou e sentiu as disparidades que o capitalismo desenfreado trazia às classes trabalhadoras. Julgamos, portanto, sua perspectiva do progresso nacional mais aprofundada que a dos modernistas, posto que, à medida que a euforia destes enaltecia a cidade, a ficção de Pagu revelava a miséria e degradação da periferia paulista. Neste detalhe incide a renovação do romance de 30 a partir da publicação de *Parque Industrial* (2006).

A essência do romance de 30 estava no compromisso com a realidade e preocupação com o social e, precisamente, por trazer o sujeito subalterno, marginalizado ao primeiro plano da narrativa demonstra essa renovação. Pagu apresenta protagonistas mulheres e proletárias e todo abuso e degradação que sofrem nos âmbitos econômicos e sexuais. Inegavelmente, trata-se de um texto passional endossado pelo engajamento político. A obra é um convite à revolução comunista. Os dados partidários e políticos compõem a própria matéria do romance, como no trecho a seguir:

> Os quatro se dirigem para um botequim. Sentam. As mesas estão ocupadas por trabalhadores.
> - Esta merda nunca foi revolução!
> - Enquanto não vier o Luís Carlos Prestes...
> Alexandre intervém na conversa.
> - Seria a mesma coisa...
> - Como? - A mesma coisa! Ele faria de novo essa comédia suja que está aí!
> - Então quem é que endireita?
> - Quem?
> - Nós, os trabalhadores! Os explorados é que precisam fazer a revolução.
> (GALVÃO, 2006, p. 100)

Há em *Parque Industrial* (2006) uma marcação temporal de sua história, o que faz com que o enredo seja marcado por dramas acarretados pela greve: deportações, assassinatos, torturas e prisões. A autora e o narrador participam, então, do processo ficcional e real da transformação política e social brasileira, visto que o romance aponta para os acontecimentos históricos que o atravessam, como a citação do nome de Luís Carlos Prestes.

A escrita de Patrícia Galvão se assemelha às imagens de uma polaroide que registra a cena urbana, isto é, narra de um modo tal qual uma câmera cujas fotos saem instantaneamente, descrevendo o ambiente com objetividade e detalhes, apresentando uma profunda experimentação na linguagem, na elaboração do enredo, no emprego das figuras de linguagem e na construção frasal que remete às técnicas cinematográficas de construção imagética de uma narrativa. Tudo isso se dá por intermédio de

um narrador-testemunha que, ao mesmo tempo em que narra, participa ativamente da narrativa - projetado por uma dimensão emocional.

Notamos que as figuras de linguagem mais recorrentes no texto são a metáfora e a personificação. O retrato do homem coisificado a partir da industrialização das cidades aparece em vários trechos da narrativa. Além disso, a descrição da cidade é repleta de emoções e ações humanas: "A Rua Sampson se move inteira na direção das fábricas. [...] Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda-feira. [...] As máquinas se movimentam com desespero. A rua está triste e deserta. [...] Os teares marcham esgoelando" (GALVÃO, 2006, p. 17-18).

Logo, na composição de toda narrativa a metrópole, além de compor o cenário das personagens, é também, uma personagem. O texto gira em torno do processo pelo qual os trabalhadores passam a ter consciência de sua condição enquanto proletários. Alguns personagens, todavia, permanecem indiferentes aos esclarecimentos transmitidos por seus companheiros. Estes têm sua liberdade retirada tal qual numa penitenciária e vivem enjaulados, acorrentados pela ignorância: "um rapazinho se espanta. Ninguém nunca lhe disse que era um explorado" (GALVÃO, 2006, p. 21). A luta de classes é exemplificada no episódio da greve na fábrica no capítulo "Habitação", demonstrando a urgência e necessidade de adesão à causa proletária, uma vez que a revolução do trabalhador seria a único modo de libertar-se da opressão do sistema capitalista.

É interessante observar a recorrência em toda obra da menção as bocas maltratadas, os dentes cariados, trabalhadores que nunca foram ao dentista, bocas sem dentes, como se a boca desprovida de cuidados fosse uma metáfora para aqueles cujas vozes e falas são desabilitadas por um sistema excludente, doentio e cruel. Por outro lado, os privilegiados, patrões, burgueses e ricos são descritos por Pagu como "dos dentes bons e bonitos", das "gargantas bem tratadas".

> Bruna está com sono. [...] Abre *a boca cariada*, boceja. [...] O chefe da oficina se aproxima, vagaroso, carrancudo.
> –Eu já falei que não quero prosa aqui! [...]
> Bruna desperta. A moça abaixa a cabeça revoltada. É preciso calar a boca! [...] (p. 19)
> Corina, *com dentes que nunca viram dentista*, sorri lindo, satisfeita. (p. 25)
> Os jornais burgueses gritam pela *boca maltratada* dos garotos rasgados os últimos escândalos. (p. 26)
> Uma criança lambuzada de açúcar esfrega um doce *na boca sem dentes*. (p. 27)
> O *caftén* morde a seda vermelha da gravata. Sorri para o espelho embaçado admirando a pastinha engomada e os *dentes bons*. (p. 59
> As ostras escorregam *pelas gargantas bem tratadas* das líderes que querem emancipar a mulher com pinga esquisita e moralidade. (p. 77)
> (GALVÃO, 2006)

É perceptível a disparidade na higiene bucal entre um indivíduo da classe menos favorecida e de um indivíduo da classe dominante, e sabemos o quanto uma "boca de dentes bons e bonitos" é detentora de prestígio social, além de funcionar também como um signo de distinção. Observa-se ainda a relação da incidência de cárie conta com fatores como a ocupação dos pais, local de moradia, presença de água encanada, origem étnica e grau de instrução dos pais. Sendo assim, tanto a condição precária de vida do pobre como o difícil acesso ao atendimento de qualidade deixam sua marca na dentição da população, a pobreza feito cicatriz. É para esta questão que Pagu nos leva e faz refletir quando propositadamente adjetiva seus personagens com ênfase na dentição destes. É como se a autora sublinhasse que nem fisicamente nem ideologicamente o subalterno consegue falar, posto que a dentição saudável reflete a capacidade e oportunidade que o indivíduo tem ou não em superar suas dificuldades sociais e ocupar um lugar de destaque.

O romance pode ser considerado, portanto, de caráter revolucionário, principalmente, por ser protagonizado por personagens que ocupam a margem: trabalhadores, operários, mulheres, apresentando outro olhar quanto ao Modernismo. Revela-se no romance a opressão e os abusos sofridos pelas mulheres tais qual a degradação das trabalhadoras nas grandes fábricas, onde estas são duplamente exploradas e marginalizadas. Trata-se de uma obra marcada pelo período no qual foi escrito, como se fora um convite ao proletário para participar da revolução popular. Somado a isso, destacamos também seu caráter inovador na medida em que apresenta uma pequena parcela de mulheres que romperam com o *óikos* e saíram às ruas reivindicando seus direitos mesmo que fossem penalizadas pelas consequências de seus atos revolucionários.

Por esta razão e tantas outras mencionadas ao longo deste artigo, *Parque Industrial* (2006) não deveria estar distante do cânone literário brasileiro. Sendo a narrativa de Patrícia Galvão, antes de tudo, arrebatadora, é capaz de fazer-nos revirar as entranhas, depararmo-nos com múltiplas sensações, deixando-nos estarrecidos ora pela crueza das cenas ora pelo envolvimento com as personagens que parecem tornar o leitor um co-militante do partido. Para não mencionar a própria vida da autora que conjuga militância, literatura, mulher esclarecida em uma só pessoa.

Considerações finais

Pagu era uma mulher militante, poeta, jornalista, mãe, modernista, escritora, diretora e crítica de teatro, que se envolveu fortemente como o mundo da política nacional num período conturbado socialmente, visto que o país passava por mudanças e havia um descompasso entre transformações tecnológicas, interpretações políticas e estéticas, assim como a disposição em incorporar as mulheres nos mais variados espaços para além do *óikos*.

Enquanto atuava como correspondente do *Diário de Notícias* e *Correio da Manhã,* não apenas teve acesso à coroação do Imperador Pu Yi, mas também desenvolveu uma amizade com ele. Por conseguinte, obteve liberdade para atravessar os muros do palácio, recebendo do imperador como presente sementes de soja, as quais foram enviadas ao Brasil aos cuidados do diplomata Raul Bopp. Hoje, o Brasil está alocado na tabela mundial em primeiro lugar como o maior exportador de soja, e poucos sabem que o passo inicial para tal feito se deu através das habilidades profissionais de Patrícia enquanto jornalista.

Ainda em relação à sua trajetória, em 1931, no mesmo ano em que entra para o Partido Comunista Brasileiro, assina a coluna *Mulher do Povo*, no jornal *O Homem do Povo*, que editava juntamente com Oswald de Andrade. O jornal, de caráter panfletário, foi palco para criatividade de Pagu, pois, além da seção na qual criticava as feministas da época, também não poupava ironias e impropérios à classe burguesa de São Paulo. Colaborava ainda com ilustrações, charges e até histórias em quadrinho. No entanto, estas publicações eram feitas sob inúmeros pseudônimos: "Irmã Paula", "K. B. Luda", G. Léa. De 1931 em diante, a escritora, jornalista e militante do Partido Comunista ainda enfrentaria mais de 20 prisões.

Não seria surpreendente constatar que muito de sua produção literária foi realizada dentro do cárcere, e durante as viagens ora de fuga, ora de retorno ao Brasil. Todo seu fôlego desembocava em alguma forma de arte. Mesmo definhando às custas das imposições do partido, só consegue romper com ele em 1940, após 10 anos de colaboração, quando exigem dela mais provas de lealdade. Já com Oswald foi necessário romper 5 anos antes, porque dele não recebia lealdade no amor, apenas na amizade. O tema da lealdade era tão caro à Patrícia que, em *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*

(2005), ela descreve a pungência do seu anulamento enquanto mãe e mulher, em função de sua luta pela causa comunista.

Não obstante as frustações com o Partido no Brasil, após o regresso da URSS e a decepção com o comunismo, a autora questiona-se sobre a falta de êxito deste, um projeto baseado em ideias tão dignas, valores tão importantes. Sob a ótica da ficção, podemos comparar o espanto de Pagu ao espanto experimentado pelas criaturas na distopia *A Revolução dos Bichos* (2007), do escritor George Orwell. Estas, ao espiarem um dissenso entre seus superiores, não conseguem mais identificar quem são os porcos e quem são os humanos. Observa-se, pois, que após assumirem o poder, os porcos mimetizaram o ser humano – incluindo as imperfeições que outrora julgaram inadmissíveis.

À guisa de conclusão, observamos que Pagu não saiu ilesa da fogueira na qual a lançaram, porque seu desejo maternal não figurava maior que outras aspirações e, por isso mesmo, por estar tão à frente do seu tempo, deveria constar nos compêndios literários com mais destaque em relação à sua obra que à sua beleza e papel de "musa-mártir- modernista". Ela, com sua existência e escolhas, alertava que caberia especialmente às mulheres a alteração da realidade a qual eram submetidas, e por esta razão deveriam inconformar-se com a mediocridade e conquistar tantos papéis quantos lugares mais ativos socialmente, que transcendessem à maternidade, ao cuidado com o lar e ao casamento. Por conseguinte, questionou o lugar subalterno conferido à mulher à medida que propôs outras possibilidades de ação, defendendo que suas semelhantes tivessem um envolvimento maior com a política, no seu sentido mais convencional: a partidária, tornando inapropriada e descabida a famigerada máxima de que "política não é assunto para mulheres". Sabemos que os custos das escolhas de Pagu não foram poucos e tampouco leves, e assim nosso objetivo é contribuir para que sua obra seja alçada à dimensão de sua pessoa e feitos.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CAMPOS, Augusto de. **Pagu**: vida e obra**.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

FERRAZ, Geraldo Galvão (org.). **Paixão Pagu:** uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira; FERRAZ, Geraldo Galvão. **VIVA PAGU**. Fotobiografia dePatrícia Galvão Ferraz. Santos: Editora UNISANTA; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006.

JACKSON, Kenneth David. Patrícia Galvão e o Realismo Social brasileiro dos anos 30. *In*: JESUS, Carolina Maria de; MEIHY José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert M. (org.). **Meu Estranho Diário**. São Paulo: Xamã, 1996.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**: um conto de fadas. Tradução: Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAGU. Intérpretes: Rita Lee e Zélia Duncan. *In*: 3001. Intérprete: Rita Lee. [S. *l.*]: Universal Music Group, 2000. 1 CD, faixas 7-8.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

LITERATURA, LÓGICA E EMOÇÃO:O VERBAL E O NÃO VERBAL NO PROCESSO COMUNICATIVO EM LIVROS INFANTIS ILUSTRADOS

Karina Seferian Ventura

Resumo: No presente artigo, busca-se analisar a importância da conjunção entre a linguagem verbal e a linguagem não verbal em livros ilustrados para crianças, uma vez que ambas exercem considerável influência no processo comunicativo. Para tanto, primeiramente, será abordada a Teoria da Comunicação de Roman Jakobson (2010), bem como as considerações sobre a linguagem verbal e a linguagem não verbal de Vera Teixeira de Aguiar (2004), no intuito de estudar teoricamente como os dois tipos de linguagem se situam no processo comunicativo. Em seguida, será realizada uma análise do verbal e do não verbal presentes em passagens dos livros infantis ilustrados *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque (1979), *Um avião e uma viola*, de Ana Maria Machado (1996) e *Benjamin. Poema com desenhos e músicas*, de Biagio D'Angelo (2011), a partir dos estudos de Vera Maria Tietzmann Silva (2020), com o intuito de evidenciar, na prática, como tal relação ocorre na produção de sentido na literatura infantil.
Palavras-chave: Processo comunicativo. Linguagem verbal. Linguagem não verbal. Livros infantis ilustrados.

Introdução

As palavras compõem diversos códigos usados entre seres humanos ao longo da história. A importância da linguagem verbal, ressaltada em diversas teorias, possibilitou a compreensão de como os sistemas formados por palavras se situam no processo comunicativo. Uma dessas teorias é a do linguista russo Roman Jakobson (2010), que, ao traçar considerações acerca das funções da linguagem, analisa como o processo comunicativo se estrutura. De acordo com o autor,

> Para se ter uma ideia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo linguístico, de todo ato de comunicação verbal. O *remetente* envia uma *mensagem* ao *destinatário*. Para ser eficaz, a mensagem requer um *contexto* a que se refere (ou "referente", em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um *código* total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um *contato*, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que capacite ambos a entrar e permanecer em comunicação. Todos esses fatores inalienavelmente envolvidos na comunicação verbal podem ser esquematizados. (JAKOBSON, 2010, p. 156, grifos do autor)

A Teoria da Comunicação de Jakobson demonstra como há diversos fatores, para além das palavras, que influenciam o processo comunicativo – desde as pessoas envolvidas no ato até o canal utilizado para tal feito. Apesar disso, não há uma alusão direta a outro tipo de linguagem, presente na comunicação humana antes mesmo dos códigos verbais: a linguagem não verbal.

Vera Teixeira de Aguiar (2004), em *O verbal e o não verbal*, atenta para a importância da linguagem não verbal e a relaciona com a verbal. Para isso, ela, primeiro, identifica as duas linguagens e distingue-as, tal como segue:

> Levando em conta tais aspectos, percebemos que, na verdade, estamos diante de duas linguagens. Uma é objetiva, definidora, cerebral, lógica e analítica, voltada para a razão, a ciência, a interpretação e a explicação. A outra é muito mais difícil de definir, porque é a linguagem das imagens, das metáforas e dos símbolos, expressa sempre em totalidades que não se decompõem analiticamente. No primeiro caso, estão as palavras escritas ou faladas; no segundo, os gestos, a música, as cores, as formas, que se dão de modo global. (AGUIAR, 2004, p. 28)

Em seguida, ela observa que os dois hemisférios cerebrais estão em constante contato, uma vez que estão interligados pelo corpo caloso. Assim, "a linguagem verbal pode influenciar os estados de ânimo, as emoções e, por conseguinte, todos os comportamentos humanos" (AGUIAR, 2004, p. 29). Isso significa que a área da lógica – responsável pela linguagem verbal – está conectada com a área da emoção – responsável pela linguagem não verbal. Logo, assim como os hemisférios cerebrais estão conectados, os dois tipos de linguagens, embora diferentes, também estão interligados.

Nesse sentido, não se pode negar a influência do não verbal na aquisição de sentido, uma vez que tanto o verbal quanto o não verbal fazem parte do processamento e da comunicação humana. Em textos nos quais ambas as linguagens aparecem – como em livros infantis ilustrados, enfoque do presente artigo –, é importante, portanto, analisar tanto as palavras quanto as imagens.

Processo comunicativo mediato

Como abordado na Teoria de Comunicação de Jakobson, diversos fatores influenciam o processo comunicativo. Um deles trata da distância entre remetente e destinatário – ou emissor e receptor. Conforme comentado por Vera Teixeira de Aguiar (2004), quando as pessoas envolvidas em um processo comunicativo estão próximas,

> elas estabelecem um diálogo e os papéis de comunicador e receptor são constantemente trocados, o que é mais difícil de acontecer se estiverem afastadas. [...] A comunicação a distância pode ser de dois tipos: ou o emissor possui um interlocutor definido, com o qual mantém uma troca de mensagens por telefone, e-mail, carta, de modo bastante dinâmico, principalmente nos dois primeiros exemplos; ou seu receptor não é marcado, diluindo-se no tempo e no espaço como um público possível cujo retorno o autor muitas vezes não chega a conhecer ou percebe vagamente, sem um diálogo direto. O processo comunicativo estrutura-se, pois, de modo imediato ou mediato. (AGUIAR, 2004, p. 14)

Com base nas considerações da autora, é possível perceber que, no caso da análise em livros infantis ilustrados, o processo comunicativo estrutura-se de forma *mediata* – afinal, um livro atinge diversos receptores, de diversas épocas e locais e, portanto, estão diluídos no espaço e no tempo. Tal tipo de comunicação requer uma mensagem de caráter mais geral, que possa ser compreendida por um número maior de indivíduos, e não com idiossincrasias que somente um receptor específico entenderia. Levando em consideração que, no presente artigo, o material analisado é composto por livros brasileiros para crianças, os elementos presentes – tanto verbais como não verbais – podem se relacionar com conhecimentos comuns às crianças e à cultura brasileira. Tais aspectos também serão levados em consideração nas análises a seguir.

Chapeuzinho Amarelo

Livro redigido por Chico Buarque, *Chapeuzinho Amarelo* fez sua estreia em 1979, sendo lançado primeiramente pela Berlendis & Vertecchia e tendo como ilustradora a própria Donatella Berlendis, ítalo-brasileira criadora da editora (SILVA, 2020, p. 107). Posteriormente, a partir da sétima edição, o livro passou a ser ilustrado por Ziraldo (2020, p. 107); porém, no presente artigo, centrar-nos-emos na análise das ilustrações de Donatella Berlendis, observando como elas se relacionam com o componente verbal.

O livro, cujo título faz alusão à conhecida história da *Chapeuzinho Vermelho* (na qual também há uma menina e um lobo), narra o percurso da protagonista na superação do seu maior medo: o lobo. É

importante ressaltar que a cor *amarela*, na cultura brasileira, pode fazer alusão ao medo quando se diz que alguém *amarelou*, tendo o ato de *amarelar* o significado, basicamente, de "sentir medo, acovardar-se" (CALDAS AULETE, 2022). Tal uso figurado do amarelo evidencia-se desde a capa do livro, mas essa intenção apenas se torna apreensível pela conjunção entre linguagem verbal e não verbal: enquanto o título menciona a presença de uma menina de chapéu amarelo (menina, pois, de acordo com nossa bagagem sociocultural, é possível identificar a semelhança com a Chapeuzinho Vermelho, que, conforme se sabe, é uma menina), é a imagem que faz tal representação. Na ilustração de Berlendis, a cabeça da Chapeuzinho ocupa quase toda a capa, mas só é possível ver parte do seu rosto: há um chapéu com uma aba amarela na cabeça da criança, cobrindo sua testa e cabelos (SILVA, 2020, p. 108), e seu olhar está dirigido para cima, para algo maior do que ela. O restante do rosto não aparece, e estaria localizado abaixo da capa, dando a impressão de que a menina está escondida – afinal, apenas seus olhos e franja são visíveis.

A ideia de uma criança intimidada, com medo, se confirma quando a leitura do livro é iniciada. Chapeuzinho Amarelo é descrita, inicialmente, como uma menina "amarelada de medo" (BUARQUE, 1979), e tal afirmativa vem acompanhada de uma imagem de seu rosto, dessa vez totalmente visível. Essa imagem, assim como a da capa, não é colorida, exceto pelo amarelo; porém, enquanto, na capa, apenas o chapéu é amarelo, nessa imagem dentro do livro, somente as bochechas da menina são tingidas de amarelo. Silva (2020, p. 108) considera que, enquanto na capa a expressão da menina denota timidez, "agora, devido à cor, é de medo, confirmando o que diz o texto".

Outras imagens no início do livro confirmam tal sentimento da protagonista. Junto à descrição dos seus medos, por exemplo, "Tinha medo de trovão. Minhoca, para ela, era cobra. E nunca apanhava sol porque tinha medo da sombra" (BUARQUE, 1979), há uma imagem que se estende por duas páginas: na página da esquerda, há diversas meninas brincando de roda, desenhadas somente com traços de contorno – isto é, sem identidade –, enquanto, no canto inferior da página direita, a protagonista (desenhada em tamanho menor em relação às outras meninas) se encontra encolhida e agachada, com o chapéu amarelo escondendo seu rosto (SILVA, 2020, p. 110) e, novamente, além do traço preto usado para desenhar sobre o fundo branco (e da própria cor branca), o amarelo é a única cor usada.

Repare-se, inclusive, que o amarelo se encontra na cabeça da protagonista, em seu chapéu, e que, embora tal localização seja a que explicitamente o título sugere, é importante destacar o simbolismo dessa posição. Afinal, conforme descrito no livro *o Dicionário de símbolos*, "a cabeça geralmente simboliza o ardor do princípio ativo. Abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 151); então, se algo está *sobre* a cabeça de alguém, está, na realidade, sobre a autoridade da pessoa, controlando-a.

A ilustração de Berlendis fortalece tal simbolismo, uma vez que o amarelo se destaca, sempre sobre a cabeça da protagonista no começo do livro; mas, quando a menina encontra e enfrenta o maior de seus medos – o lobo –, ela é ilustrada com o chapéu amarelo em sua mão. Simbolicamente, a imagem representa que o medo não governa mais a protagonista, e sim o oposto, isto é, "ela o tem bem seguro na mão" (SILVA, 2020, p. 113). Tal representação é reforçada pelo fato de que, nessa mesma imagem, ela está brincando de amarelinha, um jogo de equilíbrio e autocontrole, e que faz justamente alusão à cor amarela.

Em uma das últimas imagens do livro, há uma única ilustração colorida, que ocupa duas páginas. Essa imagem mostra uma árvore que se localiza atrás de um muro. Um dos galhos se estende para além do muro e contém uma maçã, que está sendo recolhida pela mão da menina. De acordo com Silva (2020, p. 113-114), a imagem perfaz "uma clara alusão ao jardim cercado do paraíso e sua árvore com o

fruto proibido", sugerindo que a protagonista, que agora domina o próprio medo e está adquirindo confiança, está apta a ingressar no mundo adulto, o que envolve a sexualidade, representada metaforicamente pela maçã vermelha e madura (2020, p. 114).

Nesse sentido, a ilustração de Berlendis acompanha a narrativa em *Chapeuzinho Amarelo*, trazendo significados para a história. Inicialmente, o amarelo – medo – domina a vida da menina, e, após sua superação, um novo mundo – de outras cores – se abre.

Um avião e uma viola

Vera Maria Tietzmann Silva (2020, p. 69), no livro *Ler imagens, um aprendizado: a ilustração de livros infantis*, pontua que, "Em relação ao texto escrito, a ilustração pode ser meramente repetitiva, dizendo o mesmo que ele [...]. Mas ela também pode ser diferente do texto de diversas maneiras, dizendo mais ou menos que ele. Ou dizendo diferente".

Na análise anterior, percebe-se o esforço da linguagem não verbal em refletir aquilo que é contado verbalmente, mas de forma diferente; às vezes dizendo mais, às vezes dizendo menos, as ilustrações de Berlendis acompanharam o fluxo narrativo de Chapeuzinho Amarelo, e fizeram parte da formação de sentido do texto.

Porém, um caso diferente ocorre em *Um avião e uma viola* (1996), obra de Ana Maria Machado ilustrada por Mariângela Haddad. No livro, há 16 pares de combinações aparentemente sem sentido entre elas, cuja única semelhança reside nas aproximações fonéticas. Há, por exemplo, "um mamão e uma mão", "um arco-da-velha e uma corda velha" e "um astro voador e umas trovoadas", pares que, se lidos rapidamente, soam iguais ou quase iguais, perfazendo uma brincadeira sonora típica infantil. É a ilustração de cada par de combinação que dá sentido ao que está escrito, que transforma as duplas aleatórias em uma cena (SILVA, 2020, p. 70).

Cada ilustração ocupa duas páginas e é independente das outras; isto é, as cenas não se unem em uma única história. Porém, cada uma parece um recorte de uma narrativa própria, uma cena sobre a qual poderia ser criada uma história inteira. A página par da ilustração de "Um mamão e uma mão", por exemplo, mostra um mamão com rosto e braços. Ele faz uma expressão assustada, compreendida pela boca aberta em "o" e pelos olhos arregalados, e complementada pelos braços que estão erguidos, sugerindo uma posição de quem está rendido. Na página ao lado (página ímpar), uma mão com unhas curtas pintadas de azul aproxima-se do mamão. Ela está fechada, exceto pelo dedo indicador, que está em riste na direção do mamão, e pelo dedo polegar, que se inclina para cima, sugerindo que a mão representa um revólver. Na ponta do dedo indicador, há um garfo vermelho que se encontra entre as duas páginas, sendo movido na direção do mamão. Tal narrativa não poderia ser compreendida apenas com a descrição "um mamão e uma mão", que, em termos semânticos, apenas indica a presença de dois elementos no cenário. Porém, com a ilustração, é possível compreender que a integridade do mamão – então personagem personificado dessa história – está ameaçada pela mão com dono desconhecido, que se aproxima em forma de arma em sua direção.

Vale observar que, mesmo que não houvesse o texto verbal, a ilustração ainda assim manteria sua autonomia em relação ao sentido. Nesse caso, a linguagem verbal basicamente retrata os elementos que formarão a cena, e não o significado em si. Tal fato evidencia a importância da linguagem não verbal no processo comunicativo do livro de Ana Maria Machado.

Benjamin. Poema com desenhos e música

Nos livros ilustrados anteriores, foi possível identificar, entre a linguagem verbal e a não verbal, qual parecia mais conduzir o texto: em *Chapeuzinho Amarelo*, o não verbal buscava refletir o verbal, por vezes trazendo novos elementos para a narrativa; em *Um avião e uma viola*, o não verbal era o responsável por trazer sentido ao texto. Em *Benjamin. Poema com desenhos e música* (2011), porém, tal reflexão é mais complexa, como será demonstrado a seguir.

> *Benjamin* teve uma estreia duplamente auspiciosa, pois, além de ter recebido o mais cobiçado prêmio literário brasileiro, também conseguiu atingir o que é mais desejável num livro infantil: uma sintonia afinadíssima, praticamente uma coautoria, entre escritor e ilustrador, de que resultou um produto estético onde palavras e imagens se completam e se reforçam, como uma execução de virtuoses, ficando às vezes difícil distinguir quem é o solista, quem é o acompanhante. (SILVA, 2020, p. 151, grifo da autora).

Nas palavras de Vera Maria Tietzmann Silva, em *Benjamin. Poema com desenhos e música*, escrito por Biagio D'Angelo e ilustrado por Thaís Beltrame, não há um condutor a ser definido entre o verbal ou o não verbal – ambas contam sobre o mesmo, de formas muito diferentes. A sintonia entre as duas linguagens, por sua vez, é perceptível desde a capa: tanto o título quanto a ilustração são intrigantes, levantam perguntas. A imagem da capa – um menino de costas em um balanço, orientando-se para a direita em um movimento que sugere fuga (SILVA, 2020, p. 152) – fica mais intrigante à medida que se observam os demais elementos que a compõem: o balanço está preso a uma grande alga, que se torna bem evidente se o livro for aberto de modo a se observar a quarta capa e as orelhas; há peixes movimentando-se para a mesma direção que o menino, e há, também, alguns pontos vermelhos. Deduz-se que o menino está submerso na água, "com os cabelos ondulando e mudo como um peixe, poderíamos dizer" (SILVA, 2020, p. 152). Porém, apesar da imagem do menino causar a ideia do silêncio, Silva (2020, p. 152) também observa que o subtítulo faz alusão à música, que, por princípio, ocorre por meio de sons. De fato, o avesso da capa é composto por meninos tocando os mais distintos instrumentos musicais, e todos parecem representar o Benjamin. O interior do livro, igualmente, mostra Benjamin tocando outros instrumentos, como piano, flauta e tambor; na narrativa, por sua vez, o menino ganha um violoncelo – e conta ao leitor que aprende a tocá-lo.

Outro aspecto a se mencionar diz respeito aos ocasionais pontos vermelhos que aparecem nas ilustrações desde a capa. Eles são, aparentemente, uma alusão à presença do irmão mais novo de Benjamin, que derruba geleia de morango nos desenhos do protagonista. Tal relação provoca um efeito um tanto metalinguístico, afinal, ao analisar por esse aspecto, os desenhos representados seriam como os desenhos do próprio Benjamin, tingidos com o tom avermelhado da geleia de morango.

Mais um fator instigante a ser abordado é o fato de que, embora a capa anuncie que o livro é um poema, este é construído em prosa. Tal questão nunca chega a ser esclarecida; contudo, em um sentido figurado, *poema* significa "Coisa ou assunto digno de ser cantado em versos" (CALDAS AULETE, 2022) – em suma, algo belo e artístico. Nesse sentido, os desenhos e as músicas, por fazerem parte do espectro contemplado pela arte, contribuem para tal definição da obra como algo belo, isto é, digno de ser cantado em versos.

O livro, porém, em um sentido literal, é uma narrativa. Contada sob o ponto de vista de uma criança, a história é sobre um menino com uma característica específica: Benjamin (cujo nome, tal como ele conta, não é realmente Benjamin) tem asma. Paralelamente, as ilustrações também apresentam um traço em comum – assim como a capa, todas têm a temática de fundo do mar. A obra é permeada de elementos marinhos, como peixes, algas e estrelas-do-mar. Embora o mar só tenha sido

mencionado verbalmente em um momento do livro – quando Benjamin conta que, durante o verão, dormia bem, pois o ar entrava melhor nele, "com as janelas entreabertas e o som do mar e do vento nas conchas marinhas" (D'ANGELO, 2011, p. 9)–, é importante notar que a água em si – assim como a asma – impede a entrada do ar, provoca a sensação de sufocamento, algo sentido constantemente pelo menino. Além disso, vale trazer as observações de Silva (2020, p. 155), que considera que as ilustrações do fundo do mar captam o perfil psicológico do protagonista, representando "imagens de um mundo profundo e silencioso. Um mundo de naufrágios e de tesouros".

Em relação à narrativa, o médico, ao diagnosticar a asma no menino, menciona que "quando começar a desenhar, tudo vai passar" (D'ANGELO, 2011, p. 8). Na realidade, ele quis dizer que, quando o protagonista crescesse, a asma melhoraria, mas Benjamin, por ser criança, assumiu a frase em seu sentido literal.

Assim, ele começa a desenhar, e a história centra-se nas professoras de desenho que ele teve na escola. A primeira, Doroteia, somente criticava o menino: "– Benjamin! – gritava, ah meu Deus, e quanto! – Benjamin, querido – esse 'querido' parecia dito por uma atriz que faz o papel de vilã –, outra vez desenhou a mesma cara, a mesma paisagem, a mesma chuva! Como pode? Você tem poucas ideias! Que estrago!" (D'ANGELO, 2011, p. 13). Na mesma página em que há a crítica de Doroteia, há uma ilustração de Benjamin sentado encolhido no chão, abraçando os joelhos e olhando para baixo, com uma rede de pesca o envolvendo, junto a uma estrela-do-mar vermelha e a um pequeno peixe. O aspecto não verbal passa a sensação de uma criança presa e sem perspectiva de mudanças, sentimentos condizentes com a crítica que Benjamin recebe.

Tal sensação muda quando Rosália toma o lugar de Doroteia. Ao contrário de sua antecessora, a nova professora de Benjamin ensinava para as crianças como desenhar. Esse ponto de virada dos acontecimentos ocorre também nas ilustrações: se, antes, Benjamin aparecia debaixo de uma rede de pesca, agora, é possível vê-lo tocando uma flauta da onde saem peixinhos, equilibrando-se de um pé só em um amontoado de pedrinhas; posteriormente, ele aparece no alto de uma torre de observação, com uma luneta, olhando para a direita, para os peixinhos que se movem para a direita – movimento que, conforme elucidado por Silva (2020, p. 30), sugere ida para algum lugar. Os elementos indicam uma fluidez de ideias, que se movem para lugares distantes, em uma construção e busca por amplitude (representada pela torre, construída, e pelo Benjamin no topo da torre segurando a luneta, objeto que garante um alcance amplo da visão) – em suma, uma evolução.

A história prossegue, e, ao final do ano, Rosália precisa ir embora. A ilustração que acompanha essa notícia é emblemática: há uma ponte; Benjamin dirige-se para a esquerda (movimento de volta), enquanto os peixes se movem para a direita (movimento de ida) em uma separação evidente (SILVA, 2020, p. 159). Vale observar que Benjamin, nesse momento, está desenhado com um bolso vermelho localizado na altura do coração, o que representa o luto e a dor da separação (SILVA, 2020, p. 159-160).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2019, p. 729) comentam sobre a representação simbólica da ponte, uma das mais difundidas universalmente. De acordo com os autores, a ponte simboliza a passagem, e tal passagem é a "da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência à imortalidade [...] Notam-se, portanto, dois elementos: o simbolismo da passagem, e o caráter freqüentemente perigoso dessa passagem, que é o de toda *viagem* iniciatória" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2019, p. 729, grifo dos autores). Em *Benjamin*, Silva (2020, p. 158) chama a atenção para os diversos elementos não verbais na obra que simbolizam a passagem: "o teor dinâmico das imagens sugerindo um percurso em andamento, a travessia de uma ponte, o equilíbrio na corda bamba, a abertura de gaiolas e porões reforçam indiretamente o tema da passagem". Ainda de acordo com Silva

(2020, p. 158), a passagem representa as provas presentes na trajetória de Benjamin rumo à maturidade, que, no caso do menino, são a asma, a vontade de aprender a desenhar, as críticas negativas de Doroteia e a perda de Rosália.

Ao final, Benjamin corre atrás do seu amigo Fábio para pegar o trem (já mais velho, pois afirma que já faz quase dez anos que toca o violoncelo), e, somente nesse momento, é revelado seu verdadeiro nome: Bonifácio. O trem simboliza evolução (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 897), o que indica, afinal, que a maturidade mostra uma evolução, assim como Benjamin evoluiu após vivenciar as diversas passagens em sua vida. A própria revelação do verdadeiro nome em relação ao primeiro que conhecemos – que permeia todo o livro – parece simbolizar essa evolução, uma vez que Benjamin significa "filho da felicidade", enquanto Bonifácio significa "benfeitor", "o que faz o bem" (DICIONÁRIO DE NOMES, 2022). O menino, então, sai de sua posição somente de filho e de um ser passivo, para efetivamente atuar, difundir, ampliar – no caso dele, fazer o bem.

Nesse livro, tanto os acontecimentos narrados como as imagens ilustradas são potentes, e, ao combinados, passam uma mensagem forte ao leitor: os desafios de crescer, de passar para a idade madura, envolvem mudanças, perdas e muito aprendizado para que, no fim, seja possível se descobrir, assumir uma verdadeira identidade.

Considerações finais

A relação entre a linguagem verbal e a não verbal pode ocorrer de diversas formas, tal como mostrado no presente artigo. Evidencia-se, porém, que as diferentes dinâmicas entre verbal e não verbal têm algo em comum: formam o sentido do texto, a mensagem que se quer passar. Tal verificação, feita de modo prático em livros infantis ilustrados, mostra que a linguagem não verbal tem sua parcela significativa, e não se limita apenas a espelhar a linguagem verbal, sendo sua importância fundamental para o processo comunicativo.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não verbal**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

AMARELAR. *In*: DICIONÁRIO Online Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital. Disponível em: http://www.aulete.com.br/amarelar. Acesso em: 20 jan. 2022.

BENJAMIN. *In*: DICIONÁRIO de Nomes Próprios. Matosinhos: 7Graus. Disponível em: https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/benjamin/. Acesso em: 24 jan. 2022.

BONIFÁCIO. *In*: DICIONÁRIO de Nomes Próprios. Matosinhos: 7Graus. Disponível em: https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/bonifacio/. Acesso em: 24 jan. 2022.

BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho Amarelo**. Ilustrações de Donatella Berlendis. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1979.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

D'ANGELO, Biagio. **Benjamin**. Poema com desenhos e músicas. Ilustrações de Thaís Beltrame. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22. ed. Tradução: Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

MACHADO, Ana Maria de. **Um avião e uma viola**. Ilustrações de Mariângela Haddad. Belo Horizonte: Formato, 1996.

POEMA. *In*: DICIONÁRIO Online Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital. Disponível em: http://www.aulete.com.br/poema. Acesso em: 24 jan. 2022.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Ler imagens, um aprendizado**: a ilustração de livros infantis. 1. ed. Goiânia: Cânone Editorial, 2020.

FRAGMENTOS DA MEMÓRIA: O MOSAICO DE OLHARES EM *NAS TUAS MÃOS* E *A CIDADE DE ULISSES*

Keuryn Stéfane Barbosa de Araújo

Resumo: Este trabalho tem a intenção de analisar as narrativas *Nas tuas mãos* (2005), de Inês Pedrosa, e *A cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão, no que diz respeito à ação da memória e do tempo como elementos de importância para ambas as obras. Em *Nas tuas mãos* será analisado "O álbum fotográfico de Camila", como segunda parte do romance, que consiste em uma sequência de relatos tomados a partir de fotografias tiradas pela personagem Camila ao longo de sua vida, sendo importante analisar como o tempo modificou determinadas lembranças e os efeitos que estas causaram e ainda causam no âmago da personagem. Já em *A cidade de Ulisses* importará analisar a construção de uma narrativa voltada ao presente e ao passado histórico português, a partir do relato de Paulo Vaz. Acompanharemos Paulo num processo de (re)leitura do mito de criação e fundação de Lisboa, e o seu flanar nessa cidade labiríntica fragmentada, que é personagem e pano de fundo para o enlaçamento amoroso entre Paulo e Cecília Branco, protagonistas dessa narrativa.
Palavras-chave: *Nas tuas mãos*. *A cidade de Ulisses*. Memória. História. Narrativa contemporânea portuguesa.

Neste trabalho, há uma busca por explicações para a interpretação de parte do romance *Nas tuas mãos,* de Inês Pedrosa*,* e do romance *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, frente à questão temporal, histórica e memorialística. Escolher o tempo, a história e a memória como enfoques poéticos para essas narrativas é uma forma de definir esses próprios conceitos como matéria a ser narrada e analisada. Em ambas as obras, a narração em primeira pessoa permite que a visão ali retratada seja mais intensa e possivelmente mais explorada intimamente, em relação a uma narração em terceira pessoa. Entretanto, o foco em primeira pessoa se faz mais unilateralmente, pois estamos em contato com a visão que as personagens tem de si e das ações ou fatos que lhes ocorreram, contrariamente a uma onisciência representativa de um discurso em terceira pessoa.

Ao tratar da memória, o homem recorre à escrita como forma de acesso a esse tempo de outrora, e, através dela, e da lembrança do que ocorreu, faz com que, ilusoriamente, esse passado se torne presente outra vez. Entretanto, acaba por perceber que essa visão do passado é fragmentada, sendo preenchida pela imaginação; além de unilateral, pois toma pra si apenas uma versão dos fatos. Assim a recuperação desse tempo passado se torna presente de novo por meio desse exercício de reminiscência, que acaba por mostrar-se imperfeito e subjetivo.

Em um primeiro momento, discorreremos sobre o romance *Nas tuas mãos*, em que importará analisar, especificamente, a segunda parte da narrativa: "O álbum fotográfico de Camila". Este conjunto de capítulos da obra consiste em uma sequência de relatos tomados a partir de fotografias tiradas pela personagem ao longo de sua vida – fotografias essas que se transformaram para além de forma de expressão da sua arte, e de sua profissão, também forma de expressão de sua memória e vida, e daqueles que a compuseram – sendo importante analisar como o tempo modificou determinadas lembranças e os efeitos que estas causaram e ainda causam no âmago da personagem. Em seus relatos, acompanhados pelas fotos, é possível notar a influência da passagem do tempo nas experiências vividas pela personagem, que são fruto de uma época de grandes transformações sociais em Portugal, como a guerra colonial, a ditadura Salazarista e, depois, a maior liberdade – ou, pelo menos, menos restrições – para a vida amorosa e sexual feminina.

A segunda parte deste trabalho consistirá em analisar, a partir de fragmentos de história e memória, a construção de uma narrativa voltada ao presente e ao passado histórico português, a partir do relato de Paulo Vaz, personagem do romance *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão. Acompanharemos Paulo num processo de (re)leitura do mito de criação e fundação de Lisboa, e o seu

flanar nessa cidade labiríntica fragmentada, que é personagem e pano de fundo para o enlaçamento amoroso entre Paulo e Cecília Branco, protagonistas dessa narrativa.

O relato memorialístico de Camila em *Nas tuas mãos*

Publicado em 1997, *Nas tuas mãos* é o terceiro livro de Inês Pedrosa. Nele, a autora se utiliza da escrita feminina memorialística para construir uma narrativa que espelha o subjetivismo fragmentado do indivíduo contemporâneo. Pedrosa questiona as transformações sociais ocorridas – através da significação do papel da História – ao mesmo tempo em que evidencia as escolhas, os encontros e desencontros, enlaçando as questões do feminino, do amor, da intimidade e dos relacionamentos em geral.

Sem prejuízo de lidar com as questões próprias do romance, a obra também deve ser compreendida a partir do entendimento de uma conjuntura de renovação e decorrente redescoberta da Literatura Portuguesa, que se dá a partir dos acontecimentos marcantes que definiram a história recente de Portugal. Tais acontecimentos históricos repercutiram naquela sociedade e no conteúdo ideológico do romance português dos finais do século XX até hoje: a redemocratização do país, em 1974, com o fim da ditadura salazarista, a perda das colônias africanas, e o desenvolvimento econômico, catalisado com o ingresso na Comunidade Europeia, em 1985, e assim por diante.

Nesse sentido, a identidade nacional em Portugal passa por profundas transformações quando a obra é escrita, sendo constantemente impactada por um contexto político e histórico de mudanças drásticas em relação a sua imagem passada de império colonial. A identidade de nação imperialista, antes largamente difundida e consolidada pelos séculos, agora passa por uma revisão, sendo necessária a reconstrução de uma nova identidade, pois a anterior já não reflete mais diretamente o seu povo – agora sujeitos descentrados e fragmentados – como define Eduardo Lourenço: "nós pensamos saber quem somos por termos sido largamente quem fomos" (LOURENÇO, 1988, p. 10).

Fotógrafa-jornalista, Camila possui uma profunda relação com a fotografia, já que se utiliza dos retratos para narrar sua história de vida e, a partir daí, passa a construir um álbum fotográfico: "Tratava-se, antes de mais, de uma questão de estética. As fotografias provavam-me que a verdade se podia fixar para sempre. Depois o acto de fotografar tornou-se-me uma obsessão, quando a verdade deixou de existir para além da imobilidade das imagens" (PEDROSA, 2005, p. 98).

Nos dez capítulos que seguem à sua narração, Camila discorre sobre uma fotografia, descrevendo seus detalhes, as pessoas ali fotografadas, os lugares em que se encontram e o contexto da foto. As imagens não estão presentes no livro, fazendo com que só possamos acreditar na descrição da própria personagem sobre as nuances das fotos. Além dos detalhes sobre a imagem em si, Camila faz um relato do que ocorreu naquela situação, fazendo uso de sua memória para comentar as situações de cada fotografia, além de diversas inferências à sua vida e ao seu passado.

Camila demonstra ser uma pessoa prática, marcada pela objetividade da fotografia, passa por uma drástica mudança de pensamento após a leitura do diário de Jenny, sua mãe adotiva – a descoberta de um novo olhar diante dos fatos vai influenciar o próprio presente da personagem:

> Mas quando li o diário de Jenny compreendi que o meu pai não tinha sido o sedutor invertebrado que, com grande tristeza, o julgava. Passei a vida inteira a mantê-lo delicadamente à distância, para não ter de enfrentar aquilo que me parecia ser a sua falta de amor por mim, e, antes de mim, pela minha mãe, e antes da minha mãe, por qualquer ser humano. A sua veemência parecia-me uma afectação de salão, e a sua dedicação extrema ao António uma subserviente cobardia. Querida Natália, o diário de Jenny perturbou-me muito porque me obrigou a ver, pela primeira vez, para além da confortável proteção das imagens feitas, das

> descrições científicas da personalidade. Pela mão dela, o teu avô Pedro tornou-se finalmente o meu pai. E só a mim mesma posso julgar severamente, por não ter sabido avançar para além da letra visível das palavras, até á voz surdamente uníssona daqueles três corações [...]. (PEDROSA, 2005, p. 135)

Camila passa a entender melhor a sua história, e consequentemente a relação que teve com o pai, quando da leitura do diário de Jenny, podendo enfim, por meio de uma compreensão do passado, resgatar sua história e passar a entender a si mesma.

É uma mulher determinada, ao seguir com sua vida apesar das incongruências do destino – marcada por uma geração que experimenta o horror da ditadura; seu perfil emocional é um reflexo da conturbada vida política em que se insere, é também marcada por grandes amores que não deram certo, pelas relações rápidas que experimentou, pelos valores de um período em que as mulheres precisavam disputar o seu espaço.

Segundo ela, o motivo pelo qual se tornara fotógrafa foi para guardar os principais momentos da sua história; é por meio de seu álbum que Camila busca acessar o passado, como se pudesse apoderar-se dos instantes que descreve através do retrato:

> Pensei que as imagens me poderiam curar, que poderia colar os instantâneos do mundo sobre o sangue do meu coração e fazê-lo parar. Pensei que o amor podia ser domesticado e o lado negro do instinto maternal racionalizado. Pensei demais. Tudo está escrito nos espaços brancos que ficam entre uma palavra e a seguinte. O resto não importa. (PEDROSA, 2005, p. 141)

Percebemos que a imagem, para ela, funciona como um dado concreto em relação a uma história que lhe escapa. As imagens de Camila estão inteiramente conectadas a um tempo dramático da história do século XX – num momento em que as imagens fotográficas começavam a se popularizar definitivamente – de forma geral, com as características da pós-modernidade e também à história de Portugal, especificamente.

Começando pela Segunda Guerra Mundial, a primeira fotografia que guarda é o retrato de sua mãe biológica, Danielle, que não chegou a conhecer (a foto é tirada por seu pai biológico, antes de Camila nascer):

> A minha mãe sorri e os seus olhos são dois riscos de luz, há um excesso de sol que a torna demasiado física, quase evanescente. [...] Tem os braços gordos muito abertos, como se fosse abraçar alguém. Ou como se dançasse, sozinha, no meio da rua. Usa o colar de pérolas e os brincos que me deixou em herança. Nesta fotografia eu ainda não existia. Ou talvez estivesse acabado de nascer dentro dela. (PEDROSA, 2005, p. 97)

As demais fotografias retratam pessoas e momentos que marcaram profundamente sua vida. Há a foto de seu primeiro amor – Eduardo – morto precocemente pela queda de um raio; há uma foto de Xavier, pai de sua filha Natália; além de uma foto de sua família inconvencional: Jenny, Antônio e Pedro; há também fotos de pessoas famosas e até uma foto de Salazar chorando no Terreiro do Paço, em Lisboa, na celebração do 10 de junho:

> E quando um menino de dois anos, ao colo da viúva sua mãe desfeita em lágrimas, recebe a condecoração do pai que já não tem, dois finos sulcos de água descem pelo rosto de Salazar. "Fotografa agora! É o Salazar a chorar, não vês?" Vejo o movimento da luz nas lágrimas e foco a mentira que nasce dessa ampliação da verdade. (PEDROSA, 2005, p. 113)

Seus retratos são constituídos de forma fragmentada, já que temos uma visão unilateral dos acontecimentos – e não sua totalidade – o que também faz com que seus narradores busquem a completude de suas experiências pela reflexão. Nas descrições das fotos, Camila faz ver o leitor aquilo

que está na imagem e também o que não se pode ver, mas está. O contexto da foto muitas vezes desmente o que se passava, como se à fotografia – tão exata em sua técnica – fosse de fato impossível uma ação objetiva. A imagem é sobretudo um engano, uma ilusão, um golpe de vista:

> A verdade é abstracta, não se vê. E um repórter é um concreto servidor da realidade. Na realidade, Salazar chorou no dia 10 de junho de 1966, e só eu fiz a fotografia dessa realidade. Mas como impor esse pormenor real à muito mais ampla realidade das fotografias inexistentes dos mortos portugueses e africanos?
> Está é uma das minhas mais belas fotografias. Não se trata de Salazar, trata-se da imagem de uma solidão magoada. A beleza de um instantâneo íntimo, portanto intemporal, portanto suspenso acima de todos os julgamentos éticos. Um símbolo aberto. (PEDROSA, 2005, p. 114)

Assim, o álbum de Camila parte de fotos que ela selecionou para montar a narrativa de sua vida. São retratos daqueles que ama, dos que não ama, dos que lhe são próximos, retratos de personagens históricas portuguesas das quais foi contemporânea. Fotografias são instantâneos capturados de uma grande narrativa que está aquém e além da imagem que se registrou. Como um desfile de imagens instigantes e provocativas, sobre as quais acionamos o imaginário, mil possibilidades narrativas se inscrevem, nenhuma delas objetiva, descritiva, todas elas realisticamente inverossímeis e sedutoras.

Camila é parte de uma geração marcada pelos horrores da ditadura Salazarista, refletida inteiramente em seu perfil emocional, como um reflexo da conturbada vida política em que está inserida.

> Sorriram-me demasiado, durante os interrogatórios.
> [...]
> Descobri mais tarde que aqueles dias de tortura tinham sido muito úteis para aferir a minha percepção de fotógrafa. Deixei de me fascinar por transparências, sobreposições, pela imediata beleza que comove a frio.
> [...]
> Quando o Eduardo morreu, senti que me abriam o peito e me chupavam o sangue do coração, e as pessoas diziam: "Faz-te crescer". Quando a minha melhor amiga me traiu, levando com ela o hábito de confiar que eu trazia da infância, as pessoas diziam "Faz-te crescer." Quando fiquei sem trabalho e sem amigos, lado de lá da linha diziam "Faz-te crescer." Hoje sei que estou crescida: não tenho fé nem alegria nem confiança em nada do mundo. Só na melancolia destas imagens onde a dor volta sempre a arder como no primeiro momento sinto o meu coração em sangue e saboreio o desmantelado gosto da vida.
> (PEDROSA, 2005, p. 97-125)

Por fim, o álbum fotográfico de Camila está marcado pela sua inusitada história particular, pela história do século XX, especialmente pelos meados desse século, época em que a vida da mulher ganhava contornos inimagináveis, com a liberdade sexual, a autonomia financeira, a independência de opiniões, o redimensionamento do amor e dos relacionamentos amorosos. O último retrato do álbum fotográfico de Camila é um autorretrato, quando mostra ao leitor que a personagem, por fim, aceitou a si e à sua história:

> Gosto muito desta mulher que olha para mim com serenidade, com uma câmara fotográfica na mão. Sou eu. Tenho cinquenta e dois anos. [...] Decidi então fazer esse auto-retrato, memória do instante em que realmente comecei a gosta de mim. [...] Esta mulher imprimiu-se inteira na sua vida e sabe que vai morrer. Ninguém pode já fazer-lhe mal, ninguém pode sequer já fazer mossa sobre o seu corpo excessivamente leve. (PEDROSA, 2005, p. 143-145)

A cidade de Ulisses pelo olhar de Paulo Vaz

A cidade de Ulisses, publicado em 2011, é um romance de autoria da escritora portuguesa Teolinda Gersão. Conta-se em primeira pessoa a história de Paulo Vaz, artista plástico nascido em Lisboa, com foco em seu relacionamento amoroso com Cecília Branco, também artista plástica.

A narrativa se inicia com o convite para que Paulo realize uma exposição cujo tema fosse Lisboa, ou, melhor dizendo, o olhar de Paulo sobre essa cidade. Em face desta proposta, Paulo começa a organizar as suas memórias fragmentadas, em busca de elementos que pudessem representar o seu olhar pessoal sobre Lisboa, mesmo que, para isso, precise fazer um resgate das memórias relativas ao seu enlace amoroso com Cecília.

Lisboa foi a cidade em que Paulo e Cecília se conheceram e viveram o seu relacionamento, ainda nos anos 1980. Assim, Lisboa para o casal, nas palavras do narrador, representava tão somente um "pano de fundo, em geral desfocado porque a nossa atenção se dirigia para outras coisas, só por vezes se centrava na cidade" (GERSÃO, 2017, p. 42). Como a maioria de nós, habitantes de grandes metrópoles contemporâneas, Paulo Vaz e Cecília Branco também viviam com o passo corrido, pouco se dando conta das particularidades do cenário que os envolviam: a cidade de Lisboa.

A Lisboa que "envolvia" o amor de Paulo Vaz e Cecília Branco, assim, é uma (re)construção a partir da memória. Como diz o narrador: "[...] Mas sei que esse tempo nunca existiu assim, é agora que o invento reunindo fragmentos soltos, de modo a formarem um só bloco na memória" (GERSÃO, 2017, p. 42). No decorrer do romance, a cidade em pedaços, os labirintos e monumentos de Lisboa acabam por revelar que a cidade seria a principal protagonista da narrativa em si.

A cidade de Ulisses não se restringe apenas àquela de Paulo e Cecília em relação ao cotidiano. O narrador lança mão também da memória, em sentido mais amplo, da história mítica da cidade lisboeta. Resgata a origem lendária da cidade, rememorando uma antiga lenda de que teria sido fundada por Ulisses, passando pela época da Lisboa muçulmana, em que a cidade se chamava "Al-Lixbuna", o tempo das grandes navegações portuguesas, do colonialismo e da exploração além-mar, e assim em diante.

Essas duas espécies de memórias lisboetas, uma de curto prazo, que envolvia a história de Paulo e Cecília, e outra de longa duração, que dizia respeito à toda a história da cidade em si, se entrelaçam frequentemente na narrativa. Por exemplo, em determinado trecho, o narrador questiona quais marcas do mito da fundação da cidade, por Ulisses, ainda se encontram em Lisboa, respondendo logo em seguida algumas: como no Castelo de São Jorge a Torre de Ulisses, que já foi Torre do Tombo, onde escreveram Fernão Lopes e Damião de Góis; na Rua do Carmo a Luvaria Ulisses, sofisticada e pequeníssima, do tamanho de uma caixa de lenços; no Largo da Misericórdia a livraria Olisipo, dentre outros locais. Obviamente, são exemplos que não atribuem qualquer veracidade à lenda, mas, por outro lado, visam expor a relação de Ulisses com a memória coletiva da Cidade.

Por outro lado, apesar dos romanos haverem estado em Lisboa, a memória coletiva pouco parecia se importar com a relação histórica de Júlio César com a cidade. Paulo explica a relação da atual Lisboa com a memória do período romano da seguinte forma:

> Lisboa esqueceu Júlio César e esses nomes de Felicitas Júlia, mas não esqueceu Ulisses. Que obviamente nunca aqui esteve, desde logo porque nunca existiu. A sua inexistência era aliás tão forte que parecia até contaminar o autor do livro que, segundo alguns, também nunca existira, tinha sido outro ou outros a escrever a história. (GERSÃO, 2017, p. 44).

O mito da fundação de Lisboa, por Ulisses, no entanto, resistiu por séculos a fio, sendo que o narrador relata que os romanos já teriam interesse em espalhar o mito se aproveitando de vestígios da chegada da civilização helénica na cidade. De igual modo tiveram interesse em renovar o mito os renascentistas, mas não se tratava de uma invenção destes, segundo o narrador.

Paulo entrelaça as memórias da história de Lisboa com as memórias do casal a todo tempo. Em um trecho, rememora a viagem que fizeram à Tróia, pequena e estreita península portuguesa onde passaram um dia agradável. Diz o narrador: "claro que fora também Ulisses a chamar-lhe assim, ironizamos, sabendo que muitos outros tinham pensado isso antes de nós. Troia, em memória da outra, de cuja guerra voltava" (GERSÃO, 2017, p. 46) e "Mais feliz que Ulisses, eu vivi essa hora de amor em Tróia. Porque também eras Helena, eras todas as mulheres, Cecília. Se as pintasse, terias também a figura de Circe e das sereias" (GERSÃO, 2017, p. 53).

É curioso notar, ademais, que Paulo, em uma certa passagem, alude à Lisboa como uma cidade fragmentada: "Uma cidade de linhas partidas, de perspectivas quebradas. Tudo era fragmentado em Lisboa, era preciso juntar pacientemente os pedaços para formar uma figura. Mas faltariam sempre alguns, encontravam-se a cada passo lacunas, interrupções, rupturas" (GERSÃO, 2017, p. 72). Assim como a memória da "cidade que envolvia" Paulo e Cecília tinha de ser (re)construída pela memória, entender Lisboa também demandava esforço para ser bem compreendida, e – por que não – bem apreciada. Essa ideia da junção de muitas partes pequenas, de fragmentos, para formar um todo é frequente na narrativa, em outro trecho, ao falar sobre Cecília o narrador destaca:

> Gostavas dessa ideia: uma cidade feita de pedaços, que eram pontos fulcrais de uma estrutura. [...] a construção a partir de fios ou segmentos, até que, da junção de muitos, os motivos se tornam visíveis: um desenho, geométrico ou não, uma figura, uma cena, ou toda uma narrativa, uma história, enquadrada por uma cercadura, e destacando-se sobre um fundo neutro, ou vazio. (GERSÃO, 2017, p. 74).

Considerações finais

O tempo e a memória são dois elementos basilares em *Nas tuas Mãos* e *A cidade de Ulisses*. No caso da primeira, não seria possível conceber a construção da narrativa, com distintos jeitos de contar, registrar, perceber e sentir de Camila. Em *A cidade de Ulisses*, a memória é fundamental na construção da Lisboa de Paulo e Cecília, a partir do olhar imaginativo de Paulo, que tenta recuperar e juntar, muitos anos depois, os muitos fragmentos, um tanto quanto caóticos, do cenário desfocado que era pano de fundo de sua história de amor com Cecília.

Em *Nas Tuas Mãos*, o álbum de fotografias, por si só, é uma forma de registro associado ao armazenamento fidedigno de memórias. Não é tão evidente se os comentários que Camila tece às fotografias são próximos no tempo das fotos em si, mas é possível perceber que é um relato objetivo e trata-se de uma expressão autobiográfica marcada pelos principais eventos da vida da narradora. Entretanto, apesar de ser bastante objetivo, decerto há certa transgressão do esperado do gênero neste caso também. A objetividade não chega a ser a ponto de reduzir a escrita de Camila a meras legendas explicativas que seriam parte de um álbum de fotografias. Primeiro, porque não há imagens efetivamente, e, depois, porque em alguns excertos sequer há referências ao que foi efetivamente fotografado.

Vejamos, tempo e memória são os dois elementos mais marcantes de *Nas tuas mãos*, mas não se tratam apenas de uma temática, mas sim de elementos abstratos da narrativa. Do ponto de vista concreto ou "temático", trata-se, pois, de uma obra sobre relações de afeto e – por que não? – sobre o amor, assim como, em parte, também o é *A cidade de Ulisses*.

Em *A cidade de Ulisses* a memória também é fundamental na construção da narrativa. A Lisboa fruto do olhar de Paulo é uma cidade reconstruída por um homem que viveu por muitos anos expatriado e que não é mais jovem. Quando Paulo viveu seu romance com Cecília, Lisboa nada mais era do que um belo pano de fundo, mas toda a magnificência e importância deste cenário é atribuída tão somente anos depois, quando o narrador começa a juntar as partes de uma cidade fragmentada, tanto arquitetonicamente, quanto historicamente. A Lisboa de Paulo também vive entre o real e o imaginado. Por vezes, é apenas um racional resultado de eventos históricos como as navegações portuguesas ou o colonialismo e, por outras, de elementos mitológicos como a fundação da cidade por Ulisses.

O próprio mito da fundação de Lisboa é uma construção memorialística, tanto para Paulo, que se lembra com carinho dos chistes que trocava com Cecília a esse respeito, quanto para a coletividade que vive em Lisboa. Pouco importa, como Paulo destaca algumas vezes na narrativa, se o mito de Ulisses é imaginado. O extraordinário é que o mito foi significativo o suficiente para sobreviver à passagem dos séculos. O mito da fundação por Ulisses é tão *real* que é incentivado pelos romanos, sobrevive aos árabes e aos cruzados, aos renascentistas, e assim sucessivamente, até que, na contemporaneidade, muitos elementos da cidade de Lisboa da década de 1980 ainda rememoravam ou celebravam a fundação da cidade por Ulisses. Portanto, é acurado dizer que o mito, por um lado, é uma representação *real* da memória coletiva da cidade de Lisboa resgatada por Paulo a partir de seu olhar e, por outro, parte da memória de Paulo sobre o seu relacionamento afetivo com Cecília.

O tempo em si também é chave na construção do romance *A cidade de Ulisses*. O tempo, do ponto de vista de Paulo, possibilita o distanciamento necessário para que passe a olhar mais cuidadosa e afetivamente para o papel da cidade de Lisboa no seu relacionamento com Cecília. Por outro lado, a atratividade da cidade lisboeta como tema da exposição que Paulo deve realizar, se dá, em grande medida, por conta da importância histórica de Lisboa. Caso não houvesse tantos acontecimentos históricos marcantes, tantas reviravoltas e povos a habitar essa cidade, quiçá ela não despertasse o mesmo interesse para uma exposição. Paulo também usa esses acontecimentos históricos a todo tempo para analisar diversos acontecimentos de sua vida, especialmente no que se refere a sua relação com Cecília.

Referências

GERSÃO, Teolinda. **A cidade de Ulisses.** Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico** - de Rousseau à internet. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PEDROSA, Inês. **Nas tuas mãos**. São Paulo: Planeta, 2005.

O SUBJETIVISMO PESSIMISTA DO NARRADOR: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES ENTRE *LADRÃO DE CADÁVERES* E A NARRATIVA *NOIR*

Leonardo Freitas de Carvalho

Resumo: A veiculação do pessimismo nos textos literários ocorre há bastante tempo, na maior parte das vezes tendo a figura do narrador no cerne da articulação desses sentimentos negativos. Para que citemos dois exemplos clássicos, Giovanni Verga e John Steinbeck veicularam o pessimismo nas suas mais canônicas narrativas, sempre com o narrador cristalizando visões ou previsões negativistas, por meio de adjetivações e de outros artifícios estilísticos, sobre determinados acontecimentos ou situações. Um dos grupos literários que mais bem exploraram a disposição pessimista foi o da literatura *noir*, uma vertente da literatura policial violenta e isenta de conformismo. O grupo ressaltado colocou em diálogo o pessimismo dos seus narradores e personagens com a violência gráfica, com a atmosfera corrupta e com outros artifícios narrativos-estilísticos, os quais, seja dito de passagem, sintetizam bem o que é o romance *noir*. Tomando como objeto de estudo o ainda pouco debatido *Ladrão de Cadáveres* (2010), da autora brasileira Patrícia Melo, propomos analisá-lo diante dos principais traços enfatizados há pouco, elegendo como norte da nossa análise a maneira como o *pessimismo* está esteticamente disposto na obra, o que nos permite, entre outras coisas, aproximar o texto de Melo às narrativas *noir*.
Palavras-chave: Patrícia Melo. Pessimismo. Literatura Policial. Narrativa *Noir*.

Introdução

A estética do romance *noir* sem dúvidas influenciou uma série de estilísticas e uma série de nichos narrativos que seriam lançados e consolidados ao longo das décadas do século XX e do século XXI, estilísticas e nichos que, a propósito, podem ser encontrados, frequentemente, em diferentes mídias, seja na literatura, seja no cinema, nas histórias em quadrinhos ou até mesmo na televisão. Um dos exemplos mais fiéis à ideia destacada aqui por nós é o estouro do cinema *noir* na década de 1940, um nicho cinematográfico que abrigava como elemento central "o tema do crime, entendido pelos comentadores como campo simbólico para a problematização do *mal-estar* americano do pós-guerra" (MASCARELLO, 2006, p. 181, grifo meu), sendo composto, também, pela

> complexidade das tramas e [pelo] uso do *flashback* (concorrendo para desorientar o espectador), além da narração em *over* do protagonista masculino. Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras de perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência). (MASCARELLO, 2006, p. 181)

É necessário destacar que a literatura e o cinema *noir* têm em comum o tema do crime embasado em um mundo corrupto, a transgressão do arquétipo de herói, a presença da figura da *femme fatale*, que metaforiza a "independetização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra" (MASCARELLO, 2006, p. 182), entre outros tantos elementos. Para que ilustremos de modo muito breve o que está sendo debatido, sobre alguns desses aspectos aqui elencados, vistos primeiramente no romance e mais tarde carregados ao terreno cinematográfico, resumamos *Pacto de Sangue* (1944), dirigido por Billy Wilder. O filme conta a história de Walter Neff (Fred MacMurray), um vendedor de seguros seduzido por uma mulher (uma *femme fatale*) que o leva a cometer um crime (o elemento-chave da trama) contra o marido dela mesma, um crime que simula um acidente, na verdade, tudo isso para que ambos, depois da morte do sujeito-alvo, conseguissem herdar uma grande quantia de dinheiro devido às questões que envolvem o seguro de vida da vítima (exemplo de um mundo corrompido e de um personagem protagonista que rompe com o arquétipo de herói).

Pacto de Sangue sintetiza bem as principais características das narrativas *noir*, e é importante destacar que, depois da solidificação dessa corrente estética, a forma de se contar histórias de investigação, não apenas no cinema, mas, também, em outras mídias, mudaria para sempre. Se antes desse nicho narrativo, com autores como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, existia o romance, ou escola, de enigma, o primeiro momento das narrativas policiais modernas, tendo *Os assassinatos da Rua Morgue* (1841), conto do citado Poe, como o precursor dessa estilística, um novo molde de histórias de detetives passaria a ser impresso com o advento do romance negro[75], que se inspirou, indubitavelmente, nesse primeiro grande período da literatura de crime, mas que trouxe rupturas drásticas em relação ao seu precursor. Na escola de enigma, por exemplo, o detetive é uma máquina de pensar, ele é o *positivismo* de Auguste Comte encarnado, ao passo que na escola *noir* e nos nichos narrativos influenciados por ela observaríamos, em muitos casos, o *pessimismo* e a figura de um detetive falho e não necessariamente concentrado de modo integral no caso a ser solucionado, pois às vezes, por exemplo, o narrador passa a enlaçar os dramas pessoais do investigador ao seu papel de inspetor na polícia.

Como ressaltamos há pouco, muitos grupos de narrativas policiais apoiar-se-iam nas quebras conferidas pelo romance negro. Para que ilustremos rapidamente outra situação, diferentemente daquela do cinema *noir*, podemos destacar uma parcela da literatura policial escandinava, a exemplo de *Roseanna* (1965), escrito pela dupla Per Wahlöo e Maj Sjöwall. O livro citado por nós, responsável por lançar um famoso detetive, Martin Beck, se concentra na busca do seu protagonista por solucionar um mistério, se concentra em um *whodunit* (quem matou), elemento clássico da escola de enigma, mas, diferentemente das personagens detetivescas que são máquinas de raciocínio e que se concentram puramente na solução de um caso, Beck comete os seus erros, tem as suas falhas ressaltadas e o seu drama destacado pontualmente, além de ser, outrossim, isento de imunidade. Beck, sobre esse último elemento, corre risco de vida em *O homem que virou fumaça* (1966), por exemplo, mais um artifício, dentre tantos outros, que afasta o inspetor em destaque e as obras há pouco citadas da tradição de Dupin (investigador dos textos de Edgar Allan Poe), de Hercule Poirot (inspetor dos romances de Agatha Christie) e de Sherlock Holmes (detetive imortalizado na obra de Arthur Conan Doyle).

Décadas depois, em um ambiente completamente distinto, no Brasil de 2010, Patrícia Melo, uma das maiores autoras de romances de suspense da literatura brasileira, tendo como sua principal referência Rubem Fonseca, o maior nome das narrativas de crime em território nacional, lança *Ladrão de Cadáveres*, um romance que, de um modo geral, se afasta das regras clássicas da literatura policial de enigma, colocando o criminoso, em vez de o detetive, no papel principal, fator que, aliás, vai ao encontro do que prega o citado e descrito *Pacto de Sangue*. Não apenas quanto a esse tipo de ruptura, o livro da autora brasileira respira constantemente o ar de uma atmosfera corrupta, de uma atmosfera guiada praticamente pela descrença, descrença em relação à vida, à religião e a outros diversos elementos, uma premissa que se assemelha, em maiores ou menores graus, às narrativas em geral do romance negro.

À frente do que expomos e debatemos ao longo deste tópico introdutório, arriscamos a hipótese de que *Ladrão de Cadáveres* toma a narrativa *noir*, de um modo geral, como uma base de inspiração, embora tal obra possua comportamentos estéticos mais ou menos diferenciados do nicho literário destacado. Neste trabalho, doravante, analisaremos o texto literário enfatizado, de Patrícia Melo, à luz de alguns aspectos estilísticos mais basilares do tão citado romance negro, buscando entender, por

[75] Embora o termo "romance negro" possa estar relacionado também à literatura gótica, ele também pode ser utilizado como uma tradução literal de "romance *noir*", um termo, inclusive, utilizado por Tzvetan Todorov (2006) no seu debate sobre a literatura *noir*. Neste trabalho, "romance negro", portanto, será trabalhado como sinônimo de "romance *noir*".

conseguinte, uma possível relação entre ambos. Antes, contudo, faremos um debate um pouco mais bem detalhado sobre a estilística daquele tipo de narrativa que, no início do século XX, havia sido imortalizado por Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

A estilística do romance *noir*

A partir de agora, nesta seção, elencaremos alguns dos artifícios mais relevantes do romance *noir*, um momento importante para que a nossa hipótese, ligada ao *Ladrão de Cadáveres*, seja mais bem compreendida no segmento em que será realizada a análise. Pontualmente, também nesta seção, traremos algumas breves observações de *Maldição em Família*[76] (1928), um dos mais conhecidos romances de Dashiell Hammett, com o objetivo de que determinados traços, que serão apontados pela teoria mais abaixo, sejam ilustrados, aproximando, portanto, a discussão teórica, que será esboçada neste tópico, da ficção.

Antes que entremos na discussão propriamente dita sobre o romance negro, é necessário destacarmos uma importante passagem de "Tipologia do romance policial", o primeiro capítulo do segundo bloco de ensaios de *As estruturas narrativas* (1970), livro teórico do búlgaro Tzvetan Todorov, um segmento que rejeita a ideia de que os melhores textos da escola *noir* são aqueles que obedecem a regras muito rígidas. Longe disso, o que buscaremos neste tópico, inspirados no que Todorov diz nas suas reflexões, é acolher uma espécie de cenário em que certas narrativas trabalham traços estilísticos *mais ou menos* semelhantes. Segue o trecho do autor, para que tudo isso fique mais claro:

> Existe uma convenção tácita segundo a qual enquadrar várias obras num gênero é desvalorizá-las. Essa atitude tem uma boa explicação histórica: a reflexão literária da época clássica, que tratava mais dos gêneros do que as obras, manifestava também uma lamentável tendência: a obra era considerada má se não obedecia suficientemente as regras do gênero. Essa crítica procurava, pois, não só descrever os gêneros, mas prescrevê-los; o quadro dos gêneros precedia à criação literária ao invés de segui-la. (TODOROV, 2006, p. 93)

Há muito tempo, desde o período da Antiguidade clássica, essa questão está presente, de que uma obra, para ser considerada competente, precisa seguir as regras de um determinado gênero, basta nos lembrarmos de que, antigamente, "a *Poética* [de Aristóteles] não se [restringia] ao que ela [continha] de reflexão teórica, mas [constituía] um *conjunto de regras* que [deviam] *orientar* a prática do dramaturgo" (CHAVES, 2006, p. 17, grifos meus). Entende-se, por outro lado, que o que importa no nosso trabalho, e o que importa também para Todorov, é a análise do texto em si, a análise de certos elementos textuais que, é verdade, dialogam com diferentes aspectos de outras obras com propostas semelhantes, mas que são importantes, sobretudo, pela *forma* como estão dispostos no interior da narrativa, de uma narrativa autossuficiente. Como o próprio Todorov (2006, p. 93) comentaria mais à frente no capítulo que foi citado anteriormente, "a grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas", uma linha de raciocínio que coincide com aquilo que T. S. Eliot (1989, p. 38), oportuno enfatizar aqui, pensou sobre a ideia de tradição:

[76] Sinopse retirada da quarta capa da edição de *Maldição em Família* utilizada neste artigo: "As pessoas próximas à jovem Gabrielle Leggett têm o hábito de desagradável de morrer violentamente. Parentes, amigos e interesses amorosos hora ou outra são assassinados, vítimas do que parece ser uma maldição que persegue a garota, descendente da família Dain. Mas enquanto todos se preocupam em responsabilizar o sangue dos Dain por esses infortúnios, o detetive da agência Continental parte a campo para encontrar motivos concretos para os crimes. Em meio a ladrões de diamantes, cultos religiosos, damas viciadas em morfina e até lances sobrenaturais, o investigador se vê enredado numa trama de vingança mais antiga – e real – do que poderia imaginar".

> se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a "tradição" deve ser positivamente desestimulada.

Tendo em mente as considerações feitas por Eliot e principalmente por Todorov, podemos nos concentrar nos dizeres do pensador búlgaro e penetrar na sua reflexão teórica acerca do romance negro. No texto de Todorov evidenciado mais acima, depois que explanações e ilustrações sobre o romance de enigma são feitas, como a ideia de que o detetive possui imunidade, isto é, de que não se pode imaginá-lo sendo gravemente ferido ou correndo riscos de vida, além da noção de o detetive ser uma máquina de pensar, o filósofo abre as suas reflexões sobre o romance *noir* quando expõe um dos fatores que mais o diferenciam da estilística da escola de enigma, ao dizer que a primeira, avessa

> a toda e qualquer ênfase sobre os processos literários, não reserva suas surpresas para as últimas linhas do capítulo; enquanto o romance de enigma [...] terminará frequentemente o capítulo por uma revelação particularmente surpreendente. (TODOROV, 2006, p. 101)

Em *Maldição em família*, vemos que são raros os ganchos mais escandalosos, digamos assim, pois são muitas vezes terminados em diálogos pouco ou nada exclamativos, a exemplo deste, do segundo capítulo:

> Pat Reddy entrou. Era um garotão grande, alegre, com uma cabeça boa quase o bastante para compensar a falta de experiência. Contei a ele e a O'Gar o que eu tinha apurado até então em meu trabalho.
> – O Nariz Comprido e esse palhaço se revezavam para vigiar a casa dos Leggett? – Sugeriu Reddy.
> – Pode ser – respondi –, mas também tem gente da casa envolvida. Quantos envelopes você tem aí, O'Gar?
> – Sete.
> – Então está faltando o envelope do diamante deixado no jardim.
> – E a tal garota mulata? – perguntou Reddy.
> – Vou dar uma checada no homem que mora com ela esta noite – respondi. – Vocês vão ver se conseguem alguma informação lá em Nova York sobre este Upton?
> – Ahn-hã – respondeu O'Gar. (HAMMETT, 2007, p. 23-24)

Além do rápido comentário sobre os ganchos[77] dos capítulos das respectivas escolas da narrativa policial, Todorov discutiria outros aspectos da literatura *noir*, aspectos como os impulsos dramáticos, como o tempo narrativo e como a figura do narrador, na maior parte das vezes comparando-os aos artifícios mais presentes nos textos do romance de enigma:

> Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospecção. (TODOROV, 2006, p. 97-98)

A iniciação de *Maldição em família*, por exemplo, busca conectar o espectador a uma ação que parece já em andamento, não há um mergulho memorialístico, "a narrativa coincide com a ação", embora a memória, em alguns casos, esteja presente para alimentar o suspense. Vejamos a abertura do livro:

[77] Como os antigos folhetins cujos capítulos chegavam junto com o jornal diário à casa de nossas tataravós, como os seriados de cinema que nossos avós acompanhavam com sofreguidão, hoje as novelas de TV usam o gancho, no final de um capítulo ou bloco de cenas de um capítulo. *Sua função* é fazer com que o espectador siga assistindo, após o intervalo comercial ou no dia seguinte, para saber da *continuidade* da estória que o gancho interrompeu (CAMPOS, 2009, p. 241, grifos meus).

> Era mesmo um diamante, brilhando no meio da grama a uns três metros e meio da parede azul de tijolos. Era pequeno, não mais do que um quarto de quilate de peso, e fora do engaste. Pus no bolso e comecei a procurar pelo gramado, me abaixando o mais que podia, sem ficar de quatro.
> Eu tinha vasculhado uns dois metros quadrados de relva quando a porta da frente da casa dos Leggett se abriu. (HAMMETT, 2007, p. 9)

Para que deixemos ainda mais claro o que está sendo dito, citemos um extenso parágrafo desse mesmo romance, em que o detetive acompanhado desde o princípio da trama, acompanhado no seu presente, e não no seu passado, corre risco de vida em determinada altura do livro devido a um acidente de carro:

> Um sedã azul saiu de um cruzamento um segundo antes de chegarmos lá. Os olhos e a atenção de Collinson voltaram-se para a direção a tempo de desviar nosso carro do outro veículo, mas não a tempo de fazer um serviço bem-feito. Escapamos do sedã por centímetros, mas quando passávamos por trás dele nossas rodas traseiras começaram a derrapar e a sair do trajeto. Collinson fez o que pôde, não forçou o carro, acompanhou o sentido da derrapagem, mas o meio-fio da esquina não quis cooperar. Continuou firme e forte no lugar. Batemos nele de lado e logo depois rolamos para cima do poste de luz. O poste estalou, desabou na calçada. Nosso carro, ao tombar de lado, nos cuspiu para fora, para além do poste de luz. O gás que escapava do poste destruído rugia aos nossos pés. (HAMMETT, 2007, p. 57)

Complementando os nossos apontamentos, segundo Todorov (2006, p. 98),

> [não] há história a adivinhar; não há mistério, no sentido em que ele estava presente no romance de enigma. Mas o interesse do leitor não diminuiu por isso: nota-se aqui que existem duas formas de interesse completamente diferentes. A primeira pode ser chamada de curiosidade; sua caminhada vai do efeito à causa; a partir de certo efeito (um cadáver e certos indícios) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime). A segunda forma é o suspense e aqui se vai da causa ao efeito: mostram-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (*gangsters* que preparam um golpe) e nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades). Esse tipo de interesse era inconcebível no romance de enigma, pois suas personagens principais (o detetive e seu amigo, o narrador) eram, por definição, imunes: nada podia acontecer-lhes. A situação se inverte no romance negro: tudo é possível, e o detetive arrisca sua saúde, senão sua vida.

Para que finalizemos a seção de exposição sobre alguns dos principais traços do romance negro, é fundamental destacar a apresentação de Marcel Duhamell (apud REIMÃO, 1983, p. 54-55, grifos meus), o criador da coleção *Série Noire*, veículo no qual foram lançados os primeiros textos de Hammett, apresentação esta que pode ser entendida, a propósito, como uma bela síntese da estilística tão destacada nesta seção:

> O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da *Série Noire* não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O *otimismo sistemático* tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente.

Mais adiante, o mesmo diria que, nesses textos, "o espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem" (DUHAMELL apud REIMÃO, 1983, p. 55), e nos últimos instantes da apresentação diz que "resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as formas, especialmente as mais vis –, a pancadaria e o massacre" (DUHAMELL apud REIMÃO, 1983, p. 55). *Maldição em família*, em muitos dos casos, pode ser alinhado a esses elementos ressaltados por Duhamell, já que é um texto responsável por um suspense que se acumula e que não traz respostas ao modo dos textos policialescos conduzidos por detetives que são máquinas de

raciocínio. No romance de Hammett, ademais, ocorre um suicídio inesperado, fator que pode ser colocado em diálogo com a angústia e com a violência, sempre presentes na obra, além de a ausência de conformismo ser pontualmente encontrada no romance, uma inclinação estilística que dialoga em maiores ou menores graus, diga-se de passagem, com a composição de *Ladrão de Cadáveres*.

Ladrão de cadáveres*, a ausência de conformismo e o romance *noir

Apresentados os breves comentários sobre os principais traços do romance negro, podemos nos concentrar, finalmente, na análise de *Ladrão de cadáveres*, livro escrito por Patrícia Melo. Diante disso, é necessário destacar, ainda, que não será entendido que o livro em análise é mais ou menos eficiente por seguir ou por não seguir determinados traços comuns à literatura *noir*, posto que aquilo que mais nos interessa neste trabalho, indubitavelmente, é compreender como determinados artifícios, comumente impressos nos textos *noir*, dialogam com a obra brasileira enfatizada.

Na história de *Ladrão de Cadáveres*, somos ambientados na cidade de Corumbá, Mato Grosso do Sul, região que faz fronteira com a Bolívia, onde um piloto, enquanto sobrevoava o Pantanal, cai com o seu monomotor, sendo encontrado por um sujeito, o protagonista da trama, que pescava no momento do acidente. O personagem principal tenta resgatar o piloto, encontrado ainda com vida, mas este morre logo em seguida, deixando alguns quilos de cocaína na sua mochila, o que acaba por mudar, com o passar das páginas, a vida do indivíduo que pescava no local da queda do avião.

Descobriríamos mais tarde, entre outras coisas, que a namorada do sujeito que acha as drogas transportadas pelo piloto, chamada Sulamita, trabalha na polícia, e que a família daquele aviador, uma família poderosa financeiramente, inicia uma busca intensa pelo filho desaparecido, carregado rio adentro. Além do mais, é importante destacar que um traficante boliviano começa a chantagear o narrador-personagem depois que este, ao lado do seu vizinho, Moacir, falha numa operação que envolve uma venda de drogas, e que o passado do protagonista, embora dramaticamente não seja primordial para o desenvolvimento do texto, é pautado por memórias perturbadoras, a exemplo do que aconteceu consigo enquanto trabalhava em São Paulo, quando foi um dos principais responsáveis pelo suicídio de uma companheira de trabalho, ou do que sucedeu com o seu pai, que desapareceu misteriosamente, um desaparecimento que assombrou a si e a sua mãe ao longo de muitos anos – o passado é, seja dito de passagem, o grande empurrão para algumas das mais incisivas declarações pessimistas, isentas de conformismo, do protagonista, como veremos com mais detalhes na sequência.

Todos esses personagens e situações seriam inseridos em uma atmosfera que, na maior parte do tempo, semelhante àquilo que indicamos acima diante das falas de Marcel Duhamell, não se apoia no otimismo sistemático, no *happy end*, mas sim na carga de pessimismo, nos sentimentos negativos e/ou na descrença, fatores distribuídos ao longo do romance de pouco mais de duzentas páginas. Esses aspectos, diga-se de passagem, não demoram para que sejam constatados, sendo encontrados, mais explicitamente, logo na abertura do segundo capítulo, quando o narrador-personagem desenvolve a seguinte situação:

> O repórter diz: trinta e três mil jovens vão morrer assassinados nos próximos quatro anos. Imagino um policial abrindo fogo contra eles. Os pretos. Executados pelas costas, imagino. Os pobres. Vejo a massa encefálica grudada na parede onde ocorre a matança. E as bordas do ferimento. O repórter diz: os mortos, seguindo as estatísticas, serão negros e pardos. Alguém terá que lavar as calçadas, eu penso. (MELO, 2010, p. 13)

Nota-se, nesse fragmento, um interessante grau de violência ser impresso ("Vejo a massa encefálica grudada na parede onde ocorre a matança"), um traço, inclusive, pontualmente encontrado

ao longo do romance, que vai ao encontro daquilo que apontamos acerca da carga de sentimentos negativos, da ausência de conformismo ou, para trazer Duhamell novamente, da ideia de violência e de massacre. Podemos ressaltar, além disso, o modo como a estatística ressaltada no segmento em destaque, pela sua exposição numérica, afasta o leitor, e o narrador-personagem, de qualquer grau de otimismo, um afastamento deveras consolidado no momento em que o repórter *prevê*, por meio de verbos flexionados no futuro do presente, que a matança será concretizada contra os negros e pardos.

Essa primeira passagem enfatizada e comentada, como pudemos ver, é isenta de esperanças, é relativamente violenta e, é importante apontar, não contém descrições abundantes, sedimentando, portanto, algumas possíveis aproximações entre *Ladrão de Cadáveres* e o romance *noir*. Além daqueles aspectos sobre a violência e sobre o pessimismo, mais bem comentados acima, pode ser ressaltado um alinhamento entre o livro brasileiro e o grupo de textos policiais em ênfase graças às descrições mais concisas do texto de Patrícia Melo, elemento comumente encontrado, também, em algumas obras do romance negro, em geral pautado por "descrições [que] são feitas sem ênfase, friamente, mesmo se se descrevem fatos aterradores" (TODOROV, 2006, p. 101).

Logo mais tarde, as camadas de pessimismo de *Ladrão de Cadáveres* seriam ainda mais bem avolumadas, principalmente a partir do momento em que o narrador-personagem comenta sobre o dia a dia profissional de Sulamita, a sua namorada:

> Às vezes, Sulamita dorme em casa, e nesses dias, rodo meu antivírus particular ouvindo suas histórias sobre o que ocorre na delegacia onde ela trabalha como auxiliar administrativo. Apreensões de droga, mandados de prisão, batidas, corrupção e fraudes. As pessoas se fodem aos baldes, essa é a verdade. Hoje, enquanto comíamos pão fresco, ela me contou da mulher que chegou na delegacia com uma faca enterrada no ouvido. (MELO, 2010, p. 13-14)

Além de ser um segmento importante por destacar novamente um certo grau de *violência* ("mulher que chegou na delegacia com uma faca enterrada no ouvido"), embora não encontremos descrições das mais abundantes, e por destacar a ocupação profissional de Sulamita, uma personagem que, com o tempo, ganharia mais importância dramática na trama, o fragmento precisa ser ressaltado à frente dos movimentos diariamente conferidos na delegacia, movimentos que intensificam ainda mais a noção de *descrença*, de ausência de conformismo, tudo isso graças aos temas das histórias de delegacia ouvidas pelo protagonista, temas que se ligam a apreensões de droga, a mandados de prisão, a ações de fraude e de corrupção, fatores encontrados abundantemente, também, na tradição *noir*, como já apontamos neste trabalho. Em *Ladrão de Cadáveres*, na sua segunda metade, a própria Sulamita, que passa de uma funcionária da parte administrativa de uma delegacia a uma funcionária de alto escalão de um necrotério, seria inclinada a uma ação corrupta; o melhor amigo da moça, diga-se de passagem, membro da polícia local, que parecia um tanto honesto até certa altura da narrativa, seria também tachado como corrupto. Conclui-se, pouco a pouco, que não há para onde fugir.

Para piorar a questão nos entornos dos sentimentos negativos, isto é, nos entornos das premissas pessimistas, visualizamos certos pedaços da trama que podem ser atrelados a uma legítima narrativa de horror, pedaços que evidenciam assombrações, fantasmas (metaforicamente falando), ligados ao personagem principal. Dentre esses "fantasmas", o principal deles está ligado ao fato de o pai do personagem principal ter saído, um dia, e nunca mais ter voltado, não sabendo se o mesmo morreu, ou se o mesmo fugiu, lembrando que o passado mal resolvido pode ser entendido, também em alguns livros da literatura *noir*, como um elemento que reforça a carga de mistério encontrada no momento presente da narração, algo que pode ser visto no citado *Maldição em Família*, quando os tempos remotos de uma das figuras mais importantes da história, Gabrielle Leggett, vêm à tona no presente da trama e provocam um verdadeiro caos nos arredores dessa personagem.

O passado como uma assombração, é importante salientar, não é um elemento primordial de *Ladrão de Cadáveres*, nem mesmo de *Maldição em Família*, ele é apenas pontualmente distribuído no enredo, é quase que um reforço, um apoio, para o cenário desagradável, negativo em termos de visão de mundo, encontrado no presente de ambas as tramas. Vejamos, então, um fragmento que representa muito bem a mescla entre os fantasmas do passado, o presente de cargas negativas e a previsão de um futuro sofrido, fragmento relacionado, aliás, ao sumiço misterioso do pai do narrador-personagem do livro brasileiro:

> Há dias em que você aceita que aquela pessoa morreu. Então você chora e reza. Em outros, você ouve um barulho na porta e tem certeza que ela está voltando. Você corre para a sala e não há ninguém ali. E se o telefone toca no meio da noite, você sai correndo, cheio de esperança. E você nunca para de sofrer. (MELO, 2010, p. 176)

Percebe-se, no entanto, que essa enunciação reflexiva sobre um mundo cruel, isenta de esperanças, é mais volumosa em *Ladrão de Cadáveres* do que nas narrativas *noir* de um modo geral, já que o livro de Patrícia Melo abre mais espaços para as divagações do seu narrador-personagem, mais do que Dashiell Hammett em *Maldição em Família*, por exemplo, uma obra que não deixa de impor as cargas de sentimento negativo, as cargas de pessimismo, mas que instala esse discurso de maneira mais pontual e mais implícita.

Também devemos destacar que *Ladrão de Cadáveres* solidifica um fio de história principal quase que inteiramente baseado no suspense, estilo que se mantém até as últimas páginas, quando revelações, finais movimentados e pautados pela tensão, fora outros quesitos, são constatados, fatores que, íntimos aos contos e romances de suspense, ocorrem geralmente nos blocos finais de obras do romance negro. Se estas, aliás, são basicamente protagonizadas por anti-heróis, por detetives imorais e violentos no seu estilo de investigação, *Ladrão de Cadáveres* troca a focalização por parte da narração, que em vez de acompanhar as cenas pelo ponto de vista do inspetor, acompanha tais cenas através do ponto de vista do criminoso, alinhado àquilo que vemos em diversos textos consagrados da tradição *noir*, como é o caso de *Pacto de Sangue*. Esse tipo de focalização, é preciso dizer, não deixa de enfatizar a presença de um investigador, ou de um policial, personagem que, embora não esteja no primeiro plano, acaba sendo um dos principais responsáveis pela intensificação dramática, sobretudo do suspense, de certos instantes da narrativa.

Considerações finais

Ladrão de cadáveres constantemente passa a sensação de que não existe esperança, de que não há sequer resquícios de conformismo, não é por menos que é um texto recheado de frases marcantes quanto à ideia de descrença em relação ao mundo, frases conferidas, sempre, pelo narrador-personagem pessimista, como uma que, a propósito, sintetiza muito bem a premissa geral do romance: "Não sei quem disse que o homem não é honesto por muito tempo quando está sozinho, mas é pura verdade" (MELO, 2017, p. 17). Diante do que foi analisado ao longo deste breve texto, diante do que foi apontado em relação aos traços da narrativa *noir*, podemos chegar à conclusão que o livro de Patrícia Melo possui uma configuração que, em maiores ou menores graus, se aproxima dos aspectos mais comuns do romance negro, mesmo que o texto brasileiro, em alguns casos, rompa com certos artifícios dessa mesma estilística, a exemplo do que ressaltamos em relação ao romance conceder grandes espaços às reflexões, às digressões, de um narrador-personagem extremamente pessimista.

Referências

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CHAVES, Ernani (ed.). Nas origens do Nascimento da tragédia. *In*: CHAVES, Ernani . **Introdução à tragédia de Sófocles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 7-34.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *In*: ELIOT, T. S. . **Ensaios**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

HAMMETT, Dashiell. **Maldição em Família**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. [1928]

MASCARELLO, Fernando. Film noir. *In*: MASCARELLO, Fernando . **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 289-309.

MELO, Patrícia. **Ladrão de Cadáveres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

PACTO de Sangue. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1944.

POE, Edgar Allan. Os assassinatos da Rua Morgue. *In*: POE, Edgar Allan . **Contos de imaginação e mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2013. p. 301-337.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é o romance policial**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SJÖWALL, Maj; WAHLÖO, Per. **Roseanna**. Rio de Janeiro: Record, 2014. [1965]

SJÖWALL, Maj; WAHLÖO, Per. **O homem que virou fumaça**. Rio de Janeiro: Record, 2015. [1966]

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. *In*: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 93-104. [1970]

STOP VIOLENCE: O TEATRO ENGAJADO ALIADO À VISIBILIDADE DA DIVERSIDADE SEXUAL

Ligia Lopes Pereira Pinho

Resumo: O presente trabalho busca a reflexão a respeito da importância da dramaturgia como instrumento de transformação social. Procura-se discursar a respeito da necessidade cada vez maior de peças de temática LGBTQIA+ para dar visibilidade às questões da diversidade sexual, assim como suas problemáticas. Através dos estudos brechtianos e das reflexões de Augusto Boal sobre importância do teatro para a transformação da sociedade, assim como os estudos de Judith Butler acerca do conceito de precariedade, a análise da peça "Stop Kiss" de Diana Son será usada como instrumento para os questionamentos acerca da violência direcionada àqueles que não seguem a via da heteronormatividade. A peça em questão traz o desenrolar do sentimento entre as protagonistas e os perigos de uma relação que é não só discriminada, mas violentamente punida ainda nos dias de hoje. Diante de tal problemática, o papel das artes em geral parece se tornar cada vez mais necessário para fortalecer e disseminar o debate da existência e resistência de pessoas LGBTQIA+.
Palavras-chave: Teatro. Violência. Diversidade sexual.

O teatro é um instrumento, e como tal, pode ser usado ora para dominar ora para libertar, assim clamava Augusto Boal que dedicou boa parte de sua vida a criar uma poética teatral que se afastasse do que ele entendia por "sistema trágico coercivo de Aristóteles" (BOAL, 2005, p. 33). Em sua concepção, uma vez que a classe dominante era aquela que dispunha dos meios de difusão de suas ideias, haveria também atrelada a ela uma arte predominante que teria como principal função a manutenção do status quo. Em vista disso, havia no autor a necessidade de fazer um tipo diferente de teatro, sobretudo voltado àqueles que não eram percebidos, e sim oprimidos em sua existência.

> é teatro de luta! [...] PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos [...] enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de que se retira o direito à existência plena. (BOAL, 2005, p. 30, grifos do autor)

No que concerne à teoria teatral, Boal entendia o modo Aristotélico de fazer teatro como um perfeito artifício de coerção. Para o dramaturgo, um espetáculo deveria ser uma espécie de preparação para o agir na vida real ao invés de oferecer uma "descarga inofensiva e agradável para os instintos" (BOAL, 2005, p. 67). Isto quer dizer que longe de qualquer sentimento de alívio, deveria haver no espectador uma espécie de inquietação acerca dos males da sociedade levando-o, pois, a agir sobre eles para transformá-los.

Sem dúvida, a ideia deste tipo de teatro não teve seu início com Augusto Boal, assim sendo, nomes como Erwin Piscator e Bertold Brecht também deixaram sua marca na história da dramaturgia ao propagar abertamente a necessidade de um teatro que servisse como ferramenta de interferência e mudança no corpo social. Autor da obra *Teatro político* (1929), Piscator decidiu formular a teoria do tipo de teatro voltado à política que vinha pondo em prática. "Por longo tempo, até o ano de 1919, arte e política constituíram dois caminhos que se estendiam lado a lado. No sentimento já ocorrera uma mudança. A arte como finalidade em si não podia mais contentar-me" (PISCATOR, 1968, p. 32).

Posterior a Piscator, Brecht em seu livro *Estudos sobre teatro* (1978) analogamente comenta sobre a importância da didática dentro da dramaturgia.

> O teatro passou a oferecer aos filósofos uma excelente oportunidade, oportunidade, aliás, aberta apenas a todos aqueles que desejavam não só explicar como também modificar o mundo. Fazia-se filosofia; ensinava-se. (BRECHT, 1978, p. 48)

De acordo com o dramaturgo, o teatro deveria pedagogicamente instruir os espectadores alertando-os para a condição humana no intuito de fazê-los atuar e desenvolver um olhar crítico para detectar as diferentes formas de injustiças e opressões. "Uma coisa fica, porém, desde já fora de dúvida: só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o que o descrevemos como um mundo passível de modificação" (BRECHT, 1978, p. 5-6). Assim sendo, se tanto Brecht e Piscator quanto Augusto Boal compreendiam o potencial da arte para o desenvolvimento da capacidade de reflexão de seus espectadores e sobretudo a capacidade do teatro de instigar no ser humano a vontade de ação, não há dúvidas que a existência de peças LGBTQIA+ teria um papel fundamental nesse processo.

Certamente, não é a intenção deste artigo traçar a história do teatro LGBTIA+ dentro da sociedade, todavia um breve panorama do tema é relevante no intuito de salientar a controvérsia que a junção teatro e homossexualidade tem causado na sociedade estadunidense. Dois exemplos históricos da tentativa de erradicar o assunto da diversidade sexual dos palcos podem ser vistos em meados da década de 30. Em 1934, a peça *The children's hours* de Lilliam Helman foi banida de Boston e proibida de ser encenada na cidade de Londres. A obra que mostrava a ruína de duas mulheres ao serem acusadas de amantes foi taxada de indecente pelo até então prefeito da cidade Frederick Mansifield. Ainda no mesmo ano, o melodrama de três atos *The Captive* de Edouard Bourdet causava um escândalo em Nova Iorque ao lidar com o tema do lesbianismo, após 160 apresentações, a peça foi cancelada e levou a cidade à adoção de uma lei estadual - *Wales Padlock Act* - que tornava ilegal lidar com assuntos considerados como degeneração sexual ou perversão. Como consequência, a censura da temática impediu a propagação de obras do gênero ao longo dos anos. Posteriormente, em 1944-45, a aplicação dessa mesma lei fechou o teatro da Broadway *Belasco Theater* por apresentar uma obra contendo em sua história os sentimentos de uma mulher mais velha por uma garota. Em virtude do enredo, *Trio* - escrita por Dorothy e Howard Baker - foi cancelada apenas dois meses depois da estreia causando protestos do pessoal do teatro, da União Americana das Liberdades Civis (ACLU) e da imprensa.

Decerto, tramas de conteúdo LGBTQIA+ e a discussão da liberdade sexual não são um fenômeno da atualidade. A revolução sexual dos anos 60, por exemplo, pode ter contribuído para o surgimento de mais produções que lidavam abertamente com o assunto, a peça *The Boys in the band* (1968) escrita por Mart Crowley, por exemplo, se tornou a primeira obra gay a atrair uma grande audiência e se tornar um sucesso comercial. Nas décadas seguintes, produções de temáticas lésbicas como (*Confessions of a female Disorder* 1793), tramas como o surto de Aids dentro da comunidade gay nos anos 80 *(The Normal Heart 1985)*, assim como outros assuntos banidos anteriormente, ganhavam cada vez mais os palcos estadunidense. Entretanto, apesar da presença da temática ao longo da história, é inegável a ausência das mesmas dos grandes palcos, e o esforço constante de alguns grupos da sociedade de afastar da cena teatral o tema da diversidade sexual. Todavia, se "a arte imita a natureza"[78], onde estão as peças e autores referentes a um gênero teatral que representaria 4.5 da população estadunidense[79]? O que a carência de espetáculos que discutam amplamente a diversidade sexual bem como suas complexidades representa? Certamente, não há aqui nenhuma intenção de retomar o debate sobre arte engajada em oposição à estética. Longe de levantar um juízo de valor a respeito da tentativa de uma arte apolítica, o intuito deste texto é debater a respeito daqueles que pensaram o teatro como ferramenta transformadora da sociedade. Diante disto, pode o teatro aliar-se a luta das minorias?

[78] ARISTÓTELES, Física I e II. 194 a20; 199 a13-18. Tradução adaptada de Lucas Angioni. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1999. p. 47-58.

[79] Dados disponíveis em: https://williamsinstitute.law.ucla.edu/visualization/lgbt-stats/?topic=LGBT#. Acesso em: 2 set. 2021.

Indubitavelmente, *Stop Kiss* - escrita por Diana Son - é um marco na história do teatro LGBTQIA+. Em 1998, ano de estreia, duas atrizes subiam ao palco, e antes de a cortina final cair, um beijo era selado apaixonadamente fechando o espetáculo no palco do *The Public Theater* na cidade de Nova Iorque. Em frente ao público, passado e presente se entrelaçavam cena após cena para contar a história de Callie e Sara. No enredo, duas mulheres sem nenhuma prévia experiência lésbica que aos poucos sentiram crescer entre si uma atração mútua. Nos primeiros momentos de apresentação, as duas se conhecem pela primeira vez, logo no primeiro encontro, ambas já estão à vontade abrindo suas vidas e prometendo passeios futuros. Em seguida, a cortina fecha e um cenário diverso é montado para a segunda cena onde uma sala de exame de um hospital aparece. Callie está sentada na maca abotoando sua camisa, e logo o tom de interrogatório é notado na conversa entre ela e uma segunda pessoa. Aos poucos Callie tenta responder as perguntas levantadas demonstrando um comportamento nervoso e assustado, a palavra namorada é ouvida pela primeira vez, a paciente se mostra confusa ao tentar recordar o acontecido na noite anterior. No meio do diálogo, um ataque é revelado, elas haviam sido agredidas, e naquele mesmo hospital, Sara encontrava-se em estado de coma. Descontinuamente, o desenvolvimento da relação dessas mulheres dá lugar à trama da investigação. Cena a cena, as testemunhas são interpeladas até que por fim o ocorrido é completamente relatado; e na narração brutal da personagem, a violência ganha forma.

> CALLIE. [...] até que ele disse algu - ma coisa, "Ei, guarde um pouco disso para mim." Sara disse a ele para nos deixar em paz. Eu não pude acreditar nela - então ele se ofereceu para nos pagar. Ele disse que nos daria 50 pratas se fôssemos a um motel com ele e o deixássemos assistir. Ele disse que a gente podia se esfregar ou qualquer coisa que gostássemos de fazer. Ele ficava excitado só de olhar. Eu agarrei o braço dela e comecei a me afastar. Ele veio atrás de nós, nos chamou de sapatões de merda - Sapatões lambedoras de boceta. Sara disse a ele para se foder. Eu não pude acreditar - ele veio e deu um soco nas costas dela, então ele a agarrou e a puxou para longe. Gritei para alguém chamar a polícia. Ele a empurrou contra o prédio e começou a bater a cabeça dela contra o prédio. Ele disse a ela para vigiar sua boca lambedora de boceta - Mas ele tinha a mão sobre sua mandíbula, ela não podia - ela já estava com uns machucados - ela estava tentando respirar. Eu vim por trás dele e agarrei o cabelo dele - ele se virou e me deu um soco no estômago. Eu vomitei e pegou um pouco nele. Sara tentou fugir, mas ele a agarrou e começou a bater a cabeça dela contra o joelho dele. Eu tentei segurar seus braços, mas ele era mais forte - ele a nocauteou. Ele me empurrou para o chão e começou a me chutar. Alguém gritou alguma coisa - "Policiais estão chegando" - e ele disparou na direção oposta. Oeste. Ele estava mancando. Ele machucou o joelho. (Ela olha para Des. Cole.) Foi o que aconteceu.[80] (SON, 2000, p. 28)

Certamente, ao pensar a respeito da violência, uma vasta literatura pode ser encontrada. A filósofa americana Judith Butler, por exemplo, é também conhecida por tratar do assunto em diversas de suas obras. Em *Relatar a si mesmo – crítica da violência ética*, (2015) a autora questiona a constituição do sujeito ético e em diálogo com o pensador Emannuel Lévinas discorre sobre o conceito de violência ética. Ainda pensando sobre o tema, no ano de 2020, a autora lançou seu mais novo trabalho *A força da não-violência* onde debate a possibilidade do uso da não-violência como forma de combate contra um sistema violento. Assim, sabe-se que ao longo de seu trabalho, Butler têm trabalhado o assunto da violência sob diferentes perspectivas, e apesar da riqueza do tema, há nesse artigo a necessidade da limitação do debate a respeito da violência contida dentro da obra *Vidas precárias* na intenção de cumprir o inicialmente proposto.

Em *Vidas precárias*, há uma relação constante entre a ideia de vulnerabilidade e violência, pois uma vez que estamos sempre expostos uns aos outros, estamos constantemente em risco de sofrer atos

[80] Os diálogos referentes a peça são de tradução nossa.

violentos. "A percepção de que podemos ser violados de que outros podem ser violados de que estamos sujeitos a morte pelo capricho de outrem são motivos de medo" (BUTLER, 2020, p. 9-10). No texto, a autora também traz à tona a questão da constante dependência entre os sujeitos, anônimos ou não, admitindo a incapacidade de se escapar desse quadro.

> A violência é certamente uma mancha terrível, uma maneira de expor, da forma mais aterrorizante a vulnerabilidade primária humana a outros seres humanos. É uma forma pela qual somos entregues, sem controle, à vontade do outro, um modo em que a própria vida pode ser expurgada pela ação intencional do outro. (BUTLER, 2020, p. 49)

Isto quer dizer que há, de fato, intrínseco na existência humana uma espécie de fragilidade pertencente ao sujeito, contudo, Butler argumenta que há certos grupos nos quais essa vulnerabilidade "torna-se altamente exacerbada sob certas condições sociais e políticas, especialmente aquelas em que a violência é um modo de vida e os meios para garantir a autodefesa são limitados" (BULTER, 2020, p. 49). Ou seja, apesar de haver uma condição de vulnerabilidade inerente à vida, certas comunidades demonstrariam uma condição de vida precária fazendo com que essas populações sejam mais expostas a contextos de violência, perigo ou morte.

Em 2017, um estudo [81] realizado pelo Instituto Willians na Faculdade de Direito da UCL demonstrou que indivíduos pertencentes a comunidade LGBTQIA+ tem quatro vezes mais chance de sofrer violência. Também, de acordo com relatório da Unesco[82], no Reino Unido, 99 por cento dos estudantes relatam já ter sofrido algum tipo de violência transfóbica ou homofóbica dentro da escola. Já nos Estados Unidos, 30 por cento dos estudantes LGBTQIA+ admitem faltar aulas por temor a sua própria segurança. Na América Latina e no Caribe, entre 2014 e 2020, cerca de 1.401 pessoas LGBTQIA+ foram assassinadas por sua identidade ou preferência sexual. [83] Por certo, ao nos depararmos com alguns dados de violência contra a comunidade LGBTQIA+ parece claro que esse grupo esteja em situação de desvantagem em sua condição de existência. Então, se há no teatro a possibilidade de transformação, e há nesse grupo a necessidade de ser transformado, a junção de ambos se torna imprescindível.

Em *Stop Kiss,* por exemplo, percebe-se que estrategicamente duas histórias são contadas paralelamente, dois enredos duplamente complexos no mesmo palco. Em cada quebra da unidade de tempo, a plateia reconhece duas forças opostas: Amor e Violência. Nas idas e vindas entre o passado e presente, o conflito dramático. Os encontros e conversas entre Sara e Callie, a intimidade do sentimento de descoberta entre essas duas personagens, ora suaves ora intensas, culmina no beijo final opondo-se à profundidade da narrativa de violência que invade o palco nas cenas de investigação. As frases pausadas e sem censura do relato da noite do ataque trazem a força dramática do acontecimento. No fim da peça, entretanto, não há fechamentos, ninguém é preso ou processado, nada se sabe do agressor, uma breve recuperação de Sara é percebida, mas não há final feliz, ou triste, não há união ou separação. Surpreendentemente, a última imagem é o primeiro beijo em si, longo e apaixonado; pois, ao deixar o assento, o desfecho é a reflexão para aceitação ou negação da razão da brutalidade: um beijo.

Ademais, acredita-se que a peça *Stop Kiss* tenha o potencial de gerar no espectador a capacidade de perceber o desdém pela vida lésbica em diferentes níveis da sociedade. Esse desdém vai além do

---

[81] Estudo disponível em: https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.aba6910?fbclid=IwAR01oLZW1XfpYlZIif_XRxOTzgBjmddp6ML9zTl6URfqFYCw6vL88CwguHc. Acesso em: 18 set. 2021.

[82] Relatório disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000244652_eng. Acesso em: 18 set. 2021.

[83] Dados expostos no Jornal *El país*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/internacional/2021-06-28/pouco-a-comemorar na-america-latina-onde-ser-lgbtqia-e-ser-alvo.html. Acesso em: 21 set. 2021

espancamento, pois, pode ser abertamente notado também no comportamento daqueles que deveriam proteger sua existência.

> CDET COLE. Digo se vocês duas o tivessem ignorado ou ido embora, isto não teria acontecido, teria? [...] Mas Sara tinha que dizer algo, algo que o deixou irritado, e por isso ele quis bater nela [...] Por que ele diria isso, por que ele chamaria vocês disso? Duas garotas doces sentadas num banco conversando. Por que ele chamaria vocês de sapatões? (SON, 2000, p. 27)
> ALLIE. Porque estávamos nos beijando. *(O detetive Cole gesticula – aí está.*) Foi o primeiro - Não sabíamos que ele estava lá. (SON, 2000, p. 28)

Ou seja, quando a autora decide ir além da agressão corporal e demonstra a violência nas palavras da representação da autoridade dentro da peça, ela expõe de forma ainda mais clara a fragilidade em que esse grupo se encontra, não só na sua vulnerabilidade física, mas também moral. Pois, há na ironia das perguntas do detetive uma espécie de arma que parece transformar a descrição do crime em uma espécie de confissão de culpabilidade da vítima. Como resultado, ao final da interpelação nenhum dos dois parece saber dizer de forma clara qual teria sido o crime – o beijo ou a surra. Logo, o espectador não tem como fugir à percepção do tratamento depreciativo dado a esta parcela da sociedade.

Parece indiscutível que cenas de violências geralmente chocam muitos daqueles que às assistem, e que relatos de brutalidade comovem àqueles a que são relatados. A condição de vulnerabilidade, como já foi mencionado, parece assustadora principalmente ao nos colocarmos no lugar do outro. Mas o que acontece quando certos grupos mantêm não somente um status de invisibilidade na condição de precariedade, mas também são alvos de hostilidade em nome de uma moral coletiva que se recusa a se transformar e a aceitar a condição de diversidade? Se os olhos da sociedade tentam se fechar aos problemas e necessidades da comunidade LGBTQIA+, cabe ao teatro abri-los. "Chegamos a existir, por assim dizer, no momento em que estamos sendo endereçados, e algo sobre nossa existência se mostra precário quando esse endereçamento falha" (BUTLER, 2020, p. 158-159). E é sob o ponto de vista do endereçamento Butleriano que a obra *Stop Kiss,* pondo o massacre da vida LGBTQIA+ sob a ribalta[84], demonstra a força da dramaturgia para a existência do próprio indivíduo não heteronormativo. Ao falar sobre esse sujeito, é dado a ele, de fato, não só a condição de visibilidade, mas a condição de existência e a oportunidade de ser reconhecido como ser vivente.

> Quando consideramos as formas convencionais em que pensamos sobre a humanização e a desumanização, debatemo-nos com a suposição de que aqueles que são representados, especialmente os que tem uma autorrepresentação, têm também uma chance maior de serem humanizados, e aqueles que não tem essa chance de se representar correm um risco maior de serem tratados como menos do que humanos, de serem vistos como menos do que humanos, ou, na verdade, de não serem vistos de forma alguma. (BUTLER, 2020, p. 171)

Consequentemente, a ausência da representação teatral de grupos em maior condição de vulnerabilidade, inviabiliza esse reconhecimento. Por isso, a peça de Diana Son deve ser somente uma amostra das inúmeras histórias que devem subir ao palco com a finalidade de lançar luz àqueles que não estão sendo vistos ou ouvidos em sua precariedade. Dito isto, a presença do teatro de temática LGBTQIA+ se torna um aliado à humanização de um grupo que não é visto como tal, pois contar suas histórias - não só de violência, mas de sentimentos, experiências, questionamentos e sensações - é dar a esse grupo o direito de existência como parcela viva da sociedade.

Em face do exposto, a dramaturgia pode de fato se tornar uma grande aliada às causas da diversidade sexual. Assim como *Stop Kiss* em 1998, é urgente a chegada de mais espetáculos

[84] Parte dianteira do palco, que se estende para fora do pano de boca, e onde ficam os refletores.

LGBTQIA+ nos grandes palcos. Pois não há dúvida que, ao jogar luzes às dores e às problemáticas vividas por esse grupo, o teatro pode vir a causar a reflexão necessária poderá contribuir com a mudança do quadro de violência que vêm assolando esses sujeitos de maior vulnerabilidade dando a eles o direito de ser humanizado e respeitado.

Referências

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BUTLER, Judith . **Vida precária**: Os poderes do luto e da violência. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SON, Diana. **Stop Kiss**. 1. ed. New York: Dramatists Play Service, 2000.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. [1929]

JOÃO DO RIO E UMA ESCRITA CINEMATOGRÁFICA

Lohane Cristine de Araujo Guimarães

Resumo: Este trabalho tem como objetivo o estudo de algumas crônicas de João do Rio, retiradas da coletânea *Cinematógrafo* (2009) analisando a aproximação da escrita do autor com o cinematógrafo. Tendo em vista o cenário de intensas transformações pelas quais a cidade do Rio de Janeiro passava no início do século XX, na tentativa de concorrer com a série de imagens que aconteciam naquele momento, o texto literário precisou se tornar mais provocativo, afetando o leitor, produzindo efeitos similares ao que as novas tecnologias faziam, principalmente o cinematógrafo. A alteração da literatura e de seus modos de escrita já vinha ocorrendo antes mesmo do cinematógrafo, mas ganhou maior força a partir dele por esse aparato condensar as sensações vívidas e intensas aos quais os sujeitos estavam expostos na vida moderna. João do Rio adaptou para a escrita os elementos do cinematógrafo através de estratégias de linguagem como simultaneidade temporal, mudanças na noção de espaço, descontinuidade narrativa, descrição sensorial, justaposição de imagens, produzindo uma verdadeira escrita cinematográfica.
Palavras-chave: João do Rio. Rio de Janeiro. Literatura. Tecnologia. Cinematógrafo.

Introdução

No início do século XX a cidade do Rio de Janeiro vinha passando por intensas transformações tanto em sua infraestrutura física, com as reformas urbanas empreendidas pelo então prefeito Pereira Passos e presidente Rodrigues Alves, que visavam acabar com a imagem de atraso da capital da República, caracterizada por resquícios de um passado colonial, quanto pela chegada de novidades tecnológicas, principalmente visuais. As reformas urbanas aliadas à chegada dessas novidades promoveram uma transformação da sensibilidade dos sujeitos e a crônica de João do Rio, ao incorporar elementos desse contexto moderno também foi responsável pela mudança na sensibilidade dos sujeitos.

Essa nova sensibilidade emergiu da transformação nas noções de tempo e de espaço a partir da reforma urbana e da chegada de novas tecnologias à cidade do Rio de Janeiro. A forma de ser e estar no mundo mudou pelo impacto que as novidades produziram na vida dos sujeitos. Um exemplo simples disso é o ato de atravessar a rua, algo que a princípio não exigiria tanto dos transeuntes, em virtude da velocidade dos novos meios de transporte, passou a requerer demasiada atenção, caso contrário, um acidente fatal poderia acontecer.

O excesso de estímulos aos quais as pessoas estavam expostas nas ruas também foi outro fator crucial para a construção de uma nova subjetividade. A cidade se transformou em um ambiente caótico em virtude do aumento da população urbana, da intensificação da atividade comercial e das novas formas de transporte rápido. O ritmo de vida ficou mais acelerado e o sujeito, exposto a isso, não podia passar imune.

> Pensar a modernidade capitalista implica em refletir sobre as novas tecnologias inseridas no cotidiano da população e, por consequência, na percepção de tempo e espaço inaugurada a partir das reformas urbanísticas nas grandes capitais e nas interações entre indivíduo e máquina no campo do trabalho, da comunicação e do deslocamento. (DEALTRY, 2016, p. 196)

Além da construção de uma sensibilidade, moderna, a remodelação da cidade, associada à chegada das novas tecnologias visuais, interferiu diretamente na forma como os sujeitos viviam, transformando seus hábitos e costumes, cada vez mais próximos aos franceses, cujo país representava o que havia de mais avançado. Era preciso se modernizar em todos os aspectos para acompanhar o novo ritmo de vida.

Segundo o ideal de progresso defendido por Pereira Passos enquanto desenvolvimento de uma civilidade nos aspectos culturais, éticos e estéticos da sociedade e associando-o à consequência da chegada das novidades, é possível perceber a necessidade que se fez de uma espécie de reformulação da sociedade, isto é, impor novos hábitos e costumes que a tornasse mais "civilizada". O prefeito havia instituído um conjunto de regras impositivas que não respeitavam as tradições culturais de cada grupo social.

Dentre as ações que constituíam o conjunto de regras estavam interdições quanto à circulação de pessoas (vendedores ambulantes, capoeiras e até mesmo cães vadios eram impedidos de transitar por determinados espaços da cidade); proibição de expressões de ritmos, danças e folguedos tradicionais, o que ilustra um desrespeito em relação às tradições culturais de determinados grupos sociais, como os negros, por exemplo, sobre quem essa medida mais pesava; distribuição de moradias populares visando o saneamento urbano, isto é, retirada da população pobre do centro urbano, de forma violenta e alto investimento na qualidade de vida da zona sul, demonstrando um valorização dos espaços ocupados pelos mais ricos em detrimento daqueles ocupados pelos mais pobres.

Todas essas regras, implementadas por Pereira Passos, que tentaram instituir uma espécie de ordem numa cidade onde coexistiam a ordem e a desordem representados, a primeira pelas classes média e alta da sociedade, com seus hábitos e costumes europeizados e a segunda por uma população pobre, composta majoritariamente por negros recém libertos e com práticas sociais condenadas pelos governantes, foram autoritárias e violentas com a população mais pobre. Entretanto, essa mesma população, vista como responsável pelo atraso da civilização, era quem prestava serviços constantemente à elite urbana civilizada.

Ao tentar impor um padrão de civilidade urbana burguesa e europeia a uma tradição escravista e culturalmente heterogênea, o prefeito precisou do auxílio dos intelectuais, pessoas capazes de desenvolver argumentos de autoridade para persuadir os sujeitos a absorverem o novo modo de vida. Por meio das crônicas escritas por João do Rio, os leitores foram estimulados a adotar uma nova forma de caminhar, a como se comportar, por onde poderiam/deveriam andar nessa nova cidade, de maneira sutil, sem utilizar frases autoritárias ou verbos de imposição, só com exemplos práticos da vida cotidiana.

Além de ter sido responsável pela construção de uma nova sensibilidade, a crônica foi importante no contexto da modernidade carioca de início do século XX não somente porque auxiliou na imposição de novos hábitos e costumes, mas também porque ajudou os sujeitos a compreender como funcionava essa cidade remodelada. Misturando realidade e ficção, os dois campos por onde o gênero perpassa, os cronistas contaram a história da cidade carioca moderna e João do Rio se destacou por isso, pois não somente construiu enredos desse cenário, mas também inovou na forma como contou as histórias, propondo um diálogo da técnica presente na vida moderna com a sua escrita.

A crônica constrói a narrativa da reforma, que irá apresentar aos seus leitores com exemplos dos novos modos de vida como estratégia para persuadi-los e incorporá-los à nova realidade. A escrita, que representa uma cidade construída por meio do trabalho do cronista, com ações definidas para os sujeitos sobre como se portar nesse espaço, evidencia a importância de dominação e reterritorialização que a palavra possui.

"Representar a cidade era um modo de dominá-la, de reterritorializá-la, nem sempre de fora do poder" (RAMOS, 2008, p. 142). Assim como os governantes, os novos literatos reorganizaram os espaços urbanos da cidade, só que estes não precisaram demolir prédios ou construir monumentos, foi por meio de estratégias da linguagem como a presentificação do passado, o simulacro de verdade, o narrador personagem e o narrador testemunha, dentre outras, que redefiniram a cidade.

A grandiosidade da crônica não se restringe ao fato de estar na intersecção de literatura e jornalismo, e surpreendentemente conseguir atender às duas demandas, da durabilidade e da efemeridade, da ficção e da realidade, mas também em sua capacidade de acompanhar um processo tão tenso e conflitante como a modernidade por meio de estratégias de linguagens criadas a partir das novidades técnicas. O que também faz esse gênero grande é sua potencialidade de promover reflexão sobre o momento do qual trata, com qualidade literária.

Na tentativa de acompanhar esse movimento intenso da vida moderna, João do Rio inovou nas crônicas que escreveu para os jornais, utilizando características dos aparatos visuais em sua escrita. O *flâneur* carioca, seduzido pelo progresso, mas consciente da importância do passado na construção de uma cidade, vivenciou a atmosfera do Rio de Janeiro de início do século XX, conheceu essa cidade, o burburinho das ruas, o "silêncio" dos excluídos, os projetos da alta sociedade e a partir disso pode construir crônicas onde, assim como na urbe carioca, coexistem passado e presente, arcaico e moderno.

O olhar de um observador moderno, isto é, que não só observava os processos de fora, distante, mas sim dentro deles, experimentando sensações e emoções, fez toda a diferença para a elaboração das crônicas de João do Rio, pois o autor pôde transportar suas experiências, lembrando que de forma ficcionalizada, já que a literatura não é um relato fiel da realidade, para as suas crônicas, dando aos leitores uma melhor dimensão de como funcionava o Rio de Janeiro moderno. Ao fazer isso, João do Rio se valeu de diversas estratégias técnicas, importadas principalmente do cinematógrafo, para afetar a sensibilidade de quem lia seus textos, provocando os sujeitos de forma similar ao que esse aparato fazia.

Luz, câmera e a escrita de João do Rio...

A partir de agora vamos imergir na análise da coletânea *Cinematógrafo* (2009) para identificar em que medida a técnica do primeiro cinema marcou presença nos temas das crônicas e de que maneira poderá ter afetado o modo de escrita. Diante mão, já pontuo algumas estratégias de linguagem que estarão presentes nessas crônicas, como: simultaneidade temporal, descrição sensorial, entre outras, elementos que João do Rio trouxe das novidades técnicas e adaptou a sua linguagem. O cinematógrafo faz uma reunião de todas essas outras técnicas, culminância de todas essas outras técnicas.

Como o próprio João do Rio colocou na introdução da obra, fazendo uma analogia às fitas que eram apresentadas no cinematógrafo, havia fitas de todos os tipos, para todos os gostos de público, versando sobre diversos temas da cidade moderna, assim como as crônicas do autor, capazes de construir um verdadeiro filme da vida na urbe carioca no início do século XX.

Começo essa análise literária com crônicas que versam sobre um dos temas mais importantes ao cronista, o saudosismo em relação ao passado que estava sofrendo uma espécie de apagamento. O saudosismo em João do Rio, diferente de como aparecia nos escritores do século XIX, de caráter obscuro, desolador, reflete o que existia na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, uma simultaneidade de tempos e assim como a cidade estava infestada de elementos do passado, a escrita do autor, que versava sobre essa cidade, precisava retomar imagens do passado também.

João do Rio, como um homem que enxergava essa coexistência de tempos na cidade, representada pela chegada das novidades técnicas e pela permanência de algumas poucas construções que remetiam ao passado, e também de hábitos e costumes que lutavam para permanecerem a existir, vivia um verdadeiro dilema entre ser a favor das intensas transformações pelas quais a urbe carioca passava e que para serem efetivadas por vezes precisavam deixar para trás resquícios do passado, e se sentir saudoso em relação a esse passado. Por meio da leitura das crônicas do autor, é possível captar sua ambiguidade de posicionamento, ora mais afeito às novidades, ora mais nostálgico.

Vale ressaltar que essa ambiguidade de João do Rio é o que constitui a essência da modernidade segundo Baudelaire, em *O pintor da vida moderna* (1988). De acordo com o autor, a modernidade é composta por um elemento eterno e um circunstancial, sendo assim, quando João do Rio se mostra nostálgico em relação aos elementos da cidade que vão sendo apagados para dar espaço à novidade, ele está dialogando com o presente, pois retoma o passado por meio de técnicas importadas de um aparato do seu presente, o cinematógrafo.

Por meio de imagens do presente, da moda, da velocidade, dos automóveis, entre outros elementos, se tem o eterno, o sentimento do que fica imortalizado na escrita. De forma similar ao que o cinematógrafo fazia, João do Rio capta o instante, o presente e o eterniza em sua escrita. Se no cinematógrafo a imagem é responsável por captar o instante e imortalizá-lo, na escrita não é muito diferente. A técnica da justaposição de imagens é importada do aparato moderno permitindo que o leitor transite do presente para o passado e é então que a ideia do saudosismo aparece, como será possível perceber nos exemplos abaixo.

Na crônica "A Decadência dos Chopps", João do Rio lamenta-se pelo fim das casas de chopp, na cidade do Rio de Janeiro. Ao flanar pela Rua do Lavradio, o narrador constata que sobraram apenas três casas de chopp, locais onde quem ele chama de *estetas*, se reuniam para discutir literatura e falar mal de outras pessoas.

> Outro dia, ao passar pela Rua do Lavradio, observei com pesar que em toda a sua extensão havia apenas três casas de chopp. A observação fez-me lembrar a rancorosa antipatia do malogrado Artur Azevedo pelo chopp, agente destruidor do teatro, e dessa lembrança, que evocava tempos passados, resultou a certeza profunda da decadência do chopp. (RIO, 2009, p. 92)

Como é possível perceber pelo trecho acima, há uma retomada do passado por meio da memória do narrador. Ao retomar lembranças, há um tom de nostalgia e tristeza por parte do narrador por conta da decadência das casas de chopp. É interessante atentar que João do Rio busca na escrita se aproximar de como a memória funciona, acionando gatilhos, isto é, elementos que despertam um passado cultural, no caso em questão, a Rua do Lavradio traz à mente a lembrança das casas de chopp e assim se segue, como em um processo memorialista, uma coisa vai levando à outra.

É por meio do diálogo com a técnica cinematográfica que o autor faz isso, justapondo imagens do passado e do presente, o que dá ao leitor a impressão de uma retomada de memórias, ainda que não sejam memórias reais, Há uma cidade moderna real e uma construída pela palavra, mecanismo similar acontece com a memória e com diversos outros elementos que o cronista cria por meio da linguagem. Um desses elementos é a impressão de sensações, como no trecho a seguir: "Mergulhei na sala lúgubre, onde o gás arfava numa ânsia, preso às túnicas Auer já estragadas. Algumas meninas com o ar murcho fariscavam de mesa em mesa consumações" (RIO, 2009, p. 95). O uso do verbo "mergulhar" transmite ao leitor a ideia de intensidade, permitindo que quem leia, mesmo que não tenha vivenciado a cena, partilhe das sensações de quem vivenciou. A descrição do gás na sala e a da posição das meninas que também estavam presentes ajuda ao leitor a se sentir na cena.

Em outro momento da crônica a questão de descrição sensorial reaparece: "Chama-se o antro *Colyseu-Boliche*. A impressão de sordidez é inacreditável. De velho, de sujo tudo aquilo parece rebentar, sob a luz pálida de algumas lâmpadas de acetileno" (RIO, 2009, p. 96). A preocupação em descrever o ambiente com o uso de adjetivos como "velho" e "sujo" possibilita o leitor dimensionar a experiência de estar nesse ambiente, ainda que nunca tenha ido lá.

João do Rio finaliza a crônica com um tom muito saudoso. A lembrança do passado cultural das casas de chopp aciona a memória do narrador para os tempos esplendorosos dos cabarés e assim, como

em efeito dominó, uma lembrança vai desencadeando outra. A nostalgia toma conta do cronista que se questiona sobre onde foram parar as pessoas que fizeram parte desse passado. "Foi aí, vendo o último vestígio do passado esplendor dos chopps, que eu pensei no fim de todos os números sensacionais dos defuntos cabarés. Onde se perde a esta hora o turbilhão das cançonetistas e dos modinheiros? " (RIO, 2009, p. 97).

Durante toda a crônica João do Rio se vale da mesma estratégia de linguagem para tratar da questão da nostalgia, a justaposição de imagens do passado e do presente por meio da simulação de uma possível memória. O autor viaja ao passado, no tempo da efervescência das casas de chopp e divide com o leitor as supostas memórias que teria desse período, dos espaços, dos cenários aos quais faz referência.

O tom nostálgico de João do Rio também aparece na crônica "Junho de Outrora" ao tratar do desaparecimento dos costumes das festas juninas. O narrador faz menção às avós, simbolizando a memória desse passado através delas e de suas experiências. "Na delícia perfumada destas noites de junho, tão luzentes d'astros, tão álacres de prazeres, há, no olhar das avós e no olhar das mamãs de todos nós, uma névoa de nostalgia" (RIO, 2009, p. 98).

No trecho acima, João do Rio trabalha com a questão da descrição sensorial. O cronista se vale de um dos sentidos humanos, o olfato, para exprimir a sensação que tem da noite, personificando-a ao dizer que é uma noite "perfumada". Para tratar do aspecto nostálgico, retomada da memória, a imagem do olhar dos avós funciona como gatilho que desperta o que o autor chama de "névoa de nostalgia". Se na crônica dos chopps, a Rua do Lavradio é o ponto chave para despertar lembranças, nesta são os avós, mais precisamente o olhar.

É importante atentar para a expressão que João do Rio utiliza quando se refere ao passado, "névoa de nostalgia". Assim como a névoa, a memória não é algo com muita transparência, visibilidade e ao se valer dessa metáfora, o cronista deixa subentendido que a memória que suscita nostalgia talvez não seja exatamente como os avós se recordem, indo além na interpretação, é como se João do Rio advertisse ao leitor que o que ele conta não é um retrato fiel da realidade, é preciso tomar cuidado para não confundir o que a linguagem constrói com o que é a vida real.

A retomada do passado não se estende a questões memorialísticas dos avós, vai além, a um tempo e espaço distantes do junho de outrora, mas suscitado a partir dele. "E se o aspecto íntimo de junho era tão bom e tão casto, o aspecto lá fora, nas ruas, sob o dossel do céu, tinha da maravilha de uma paisagem noturna do Oriente, de uma festa árabe" (RIO, 2009, p. 101). A sensação que esse tempo passado provoca é descrita por João do Rio como algo maravilhoso que desperta outras sensações boas e memórias de um tempo e espaço do Oriente, de uma festa árabe.

Por mais distantes física e culturalmente que sejam, João do Rio aproxima a tradição de uma festa brasileira a uma festa árabe. O cronista leva o seu leitor a passear não só pelo Rio de Janeiro do junho de outrora, mas também ao Oriente, sem que este precise sair do seu lugar, assim como os panoramas faziam através do recurso técnico da justaposição de imagens. João do Rio justapõe imagens do Rio do início do século XX e do Oriente, representado por uma paisagem noturna em um dia de festa.

Outro elemento moderno que João do Rio assimila a sua crônica é a iluminação.

> A iluminação normal dos combustores diminuía de vergonha. Havia quarteirões que, em momentos, davam o aspecto de uma guerra de fantasia ardente, com grandes fogueiras lambendo o casario de reflexos amarelos, iluminações intermitentes de fogos de bengala, ora verdes, ora rubros, e aquele tecido de flor de fogo, de tenda de fogo, que se desdobrava, trechos e trechos, de sacada para sacada, como mantos irreais e inconsúteis, de refulgências inauditas. (RIO, 2009, p. 101)

Durante todo o trecho acima é perceptível o destaque que João do Rio dá à iluminação elétrica, o autor chega a atribuir características humanas à luz dos combustores para que o leitor consiga sentir a atmosfera desse ambiente citadino completamente afetado pela novidade da iluminação. João do Rio continua pelos espaços da cidade atrelando os aspectos da urbe à luz. É a iluminação que dá o "tom" dessa cidade, que dá "vida". É compreensível esse detalhamento e destaque à iluminação à combustão, afinal, a cidade era uma sob efeito da luz natural e outra sob efeito da luz elétrica.

As imagens que João do Rio utiliza para fazer referências às cores que a iluminação propicia giram em torno de fogueira e fogo, elementos naturais. Ao associar a iluminação à combustão ao fogo, elemento da natureza que emite uma luz própria, João do Rio tenta transformar a técnica dessa novidade moderna em natureza, uma natureza artificial construída na escrita.

Assim como os aparatos modernos faziam com a paisagem natural, modificando de acordo com o deslocamento, posicionamento do observador, criando uma natureza artificial, a linguagem exercia processo similar. De dentro do bonde, por exemplo, não só pela velocidade, mas também pelo movimento dos corpos, a forma de perceber a paisagem do lado de fora era outra, mais acelerada, menos bucólica, transformando o natural em artificial.

Ainda trabalhando com essa tensão antigo x moderno, que marca a modernidade, a crônica "O Velho Mercado" não pode deixar de ser mencionada. Na crônica, o narrador lamenta-se pela mudança de lugar de um velho mercado de uma praça da cidade, onde estava há anos instalado, para um novo espaço.

> Acabou de mudar-se ontem a Praça do Mercado. Naquele abafado e sombrio dia de ontem era um correr de carregadores, carroças e carrinhos de mão pelos *squares* rentes ao *Pharoux* levando as mercadorias da velha Praça abandonada para a nova instalação catita do Largo do Moura, e, ao passo que aí uma vida ainda desnorteada estridulava e enchia de ruído o silêncio do sinistro largo, na alegre e bonancheirona Praça ia uma desolação de abandono, com as casas fechadas e o arrastar de utensílios para o meio das ruas sujas. (RIO, 2009, p. 153)

Na descrição que João do Rio faz no trecho acima sobre a praça onde ficava instalado o mercado, o autor se vale de impressões e adjetivações que dão ao leitor a dimensão de como era o cenário em questão. O uso de adjetivos como "abafado" e "sombrio" são exemplos disso. O leitor consegue sentir a atmosfera melancólica da praça por essas palavras de João do Rio. Na parte "uma vida desnorteada estridulava e enchia de ruído o silêncio largo", ao personificar o espaço, o cronista corrobora a ideia da descrição com impressões e sensações.

Outra questão que aparece na crônica é a da memória cultural.

> Só a Praça do Mercado ainda resistia. A Praça! Essa velha bonacheirona que era o Ventre do Rio, levara a escolher o seu local muitos séculos. Em mil seiscentos e sessenta e tantos, a Rua da Quitanda, era da Quitanda Velha, porque lá se instalara a Praça. Pouco depois a Rua da Alfândega era da Quitanda do Marisco, porque lá a Praça tentara o mercado. E nos tempos do Brasil colônia, a Praça, já se aproximando do seu lugar, ficava por trás da Câmara e incomodava nos seus palácios os vice-reis, porque desprendia muito mau cheiro. (RIO, 2009, p. 154)

João do Rio faz um verdadeiro passeio temporal para mostrar ao seu leitor todos os lugares onde a velha praça já havia sido instalada. Novamente o autor se vale da escrita para simular um processo similar ao que a memória faz ao retomar lembranças. O cronista percorre mais de mil e seiscentos anos de história. Além disso, a preocupação em construir uma escrita que afetasse o leitor também aparece no trecho acima quando João do Rio fala do cheiro da praça, compartilhando com o leitor uma experiência da utilização dos sentidos humanos.

A descrição sensorial aparece de forma ainda mais evidente em outro trecho da crônica:

> Depois tudo era sombra, escuridão, obscuridade complacente e uma atmosfera feita de relentos de cozinha, do cheiro das aves, da maresia da vasa, dos animais, das couves em montanhas, toda uma orquestração impalpável de cheiros afrodisíacos, espalhando uma vaga, indizível luxúria. [...]. Na sombra, indecisamente sombras delineavam-se e na atmosfera pesada de tantos cheiros um rumor sutil, feito de mil rumores de suspiros, de roncos, de pios, de grunhidos, excitava ainda mais. (RIO, 2009, p. 156)

A descrição dos cheiros desperta o sentido olfativo do leitor, ainda que não tenha vivenciado a cena, o estimulando assim como os inventos óticos faziam. Além de afetar o leitor, João do Rio descreve detalhadamente essas impressões, pois elas ajudam a construir a atmosfera do ambiente, que ele chama de "pesada". No final do trecho, os sons também são mencionados, estimulando outro sentido dos sujeitos, a audição. A palavra cria a impressão da experiência.

Outra cena descrita com detalhes e que dá a sensação além do visual pelo uso de personificação é a do nascer na praça.

> Quando, porém, os retardatários davam por si, já no céu se fizera a transfusão da luz e era a aurora que abria sobre o mar e sobre as coisas como uma grande casa, a renovação da vida. E tudo parecia acordar, fervilhar, brilhar: aves, animais, escamas de peixes, latas, pratos, homens, pássaros, numa grita infrene, que tinha da Arca de Noé e de uma aluvião de leilões. (RIO, 2009, p. 157)

A imagem que João do Rio constrói do nascer do sol é um tanto quanto poética pela comparação com a transfusão de sangue. Assim como esse procedimento humano é capaz de trazer à vida o que está em estado de quase morte, como é o caso da praça, tendo o velho mercado de lá retirado, a luz do dia é capaz de fazer o mesmo, sendo responsável pelo que João do Rio chama de "renovação da vida". Essa espécie de renovação é marcada pelos animais que ali ficavam e despertam a memória cultural da Arca de Noé, onde depois de dias enclausurados na arca os animais puderam sair para aproveitar e experimentar o mundo do lado de fora.

Na crônica "Horas da Biblioteca", o personagem/narrador lamenta-se pela mudança de lugar da biblioteca. Assim como na crônica sobre o velho mercado, o lugar onde a biblioteca está instalada é antigo e por isso precisa ser substituído por algo que esteja alinhado à cidade moderna.

Nosso personagem é exímio frequentador da biblioteca, conhece seus frequentadores, hábitos e costumes, todo o espaço físico e a atmosfera do lugar.

> Há diversas espécies de frequentadores. Das dez da manhã até às três da tarde, aparece a primeira leva. As mesas ficam cheias de uma sociedade mais ou menos ruidosa, que se levanta a cada passo para beber água, lavar as mãos e fumar em certos retiros facilitadores de necessidades urgentes... A frequência da primeira enchente é em geral de estudantes, meninos ainda nos preparatórios que posam o curso nas faculdades. Nenhum deles se contenta enchendo apenas um boletim: enchem logo três. Durante alguns anos eu observei os três pedidos de cada consultante e 99 vezes em cem, lia Física, de Ganot; Geometria, de F.I.C.; Química, de Langlebert, no primeiro boletim, e nos outros: A Rainha Margot, Os Três Mosqueteiros, O Guarani, Os Fantoches de Mme. Diabo, Lucíola, Naná. (RIO, 2009, p. 177)

A nostalgia em relação à espécie de apagamento do passado por meio da mudança de lugar da biblioteca fica evidente no último trecho da crônica, quando o personagem se questiona sobre o que farão os frequentadores da biblioteca enquanto esta estiver sendo arrumada para sua inauguração no novo endereço.

> Enquanto o funcionário falava, eu medi de alto a baixo as paredes forradas de volumes, olhei fixamente a capa velha dos Três Mosqueteiros e deplorei do fundo da alma o futuro remoto em que tudo aquilo dali tiver de sair. Santo Deus! Que farão os leitores da Biblioteca enquanto estiverem a arrumar a outra na Avenida? (RIO, 2009, p. 182)

A crônica e a modernidade carioca

Ao tentar impor um padrão de civilidade urbana burguesa e europeia a uma tradição escravista e culturalmente heterogênea, o prefeito precisou do auxílio dos intelectuais, pessoas capazes de desenvolver argumentos de autoridade para persuadir os sujeitos a absorverem o novo modo de vida. Por meio das crônicas escritas por João do Rio, os leitores foram estimulados a adotar uma nova forma de caminhar, a como se comportar, por onde poderiam/deveriam andar nessa nova cidade, de maneira sutil, sem utilizar frases autoritárias ou verbos de imposição, só com exemplos práticos da vida cotidiana.

Além de ter sido responsável pela construção de uma nova sensibilidade, a crônica foi importante no contexto da modernidade carioca de início do século XX não somente porque auxiliou na imposição de novos hábitos e costumes, mas também porque ajudou os sujeitos a compreender como funcionava essa cidade remodelada. Misturando realidade e ficção, os dois campos por onde o gênero perpassa, os cronistas contaram a história da cidade carioca moderna e João do Rio se destacou por isso, pois não somente construiu enredos desse cenário, mas também inovou na forma como contou as histórias, propondo um diálogo da técnica presente na vida moderna com a sua escrita.

A crônica constrói a narrativa da reforma, que irá apresentar aos seus leitores com exemplos dos novos modos de vida como estratégia para persuadi-los e incorporá-los à nova realidade. A escrita, que representa uma cidade construída por meio do trabalho do cronista, com ações definidas para os sujeitos sobre como se portar nesse espaço, evidencia a importância de dominação e reterritorialização que a palavra possui.

"Representar a cidade era um modo de dominá-la, de reterritorializá-la, nem sempre de fora do poder" (RAMOS, 2008, p. 142). Assim como os governantes, os novos literatos reorganizaram os espaços urbanos da cidade, só que estes não precisaram demolir prédios ou construir monumentos, foi por meio de estratégias da linguagem como a presentificação do passado, o simulacro de verdade, o narrador personagem e o narrador testemunha, dentre outras, que redefiniram a cidade.

A grandiosidade da crônica não se restringe ao fato de estar na intersecção de literatura e jornalismo, e surpreendentemente conseguir atender às duas demandas, da durabilidade e da efemeridade, da ficção e da realidade, mas também em sua capacidade de acompanhar um processo tão tenso e conflitante como a modernidade por meio de estratégias de linguagens criadas a partir das novidades técnicas. O que também faz esse gênero grande é sua potencialidade de promover reflexão sobre o momento do qual trata, com qualidade literária.

Na tentativa de acompanhar esse movimento intenso da vida moderna, João do Rio inovou nas crônicas que escreveu para os jornais, utilizando características dos aparatos visuais em sua escrita. O *flâneur* carioca, seduzido pelo progresso, mas consciente da importância do passado na construção de uma cidade, vivenciou a atmosfera do Rio de Janeiro de início do século XX, conheceu essa cidade, o burburinho das ruas, o "silêncio" dos excluídos, os projetos da alta sociedade e a partir disso pode construir crônicas onde, assim como na urbe carioca, coexistem passado e presente, arcaico e moderno.

O olhar de um observador moderno, isto é, que não só observava os processos de fora, distante, mas sim dentro deles, experimentando sensações e emoções, fez toda a diferença para a elaboração das crônicas de João do Rio, pois o autor pôde transportar suas experiências, lembrando que de forma

ficcionalizada, já que a literatura não é um relato fiel da realidade, para as suas crônicas, dando aos leitores uma melhor dimensão de como funcionava o Rio de Janeiro moderno. Ao fazer isso, João do Rio se valeu de diversas estratégias técnicas, importadas principalmente do cinematógrafo, para afetar a sensibilidade de quem lia seus textos, provocando os sujeitos de forma similar ao que esse aparato fazia.

Considerações finais

Em todas as crônicas selecionadas da obra de João do Rio até aqui, tentei mostrar quais estratégias o autor usou para possibilitar o diálogo com a técnica cinematográfica. Nos trechos citados, o cronista se vale de imagens como a iluminação à combustão, os cheiros dos ambientes mencionados, as cores e principalmente a memória para por meio deles promover o diálogo com a técnica. A descrição de cheiros e cores busca, por exemplo, afetar os sentidos dos leitores de forma similar ao que o primeiro cinema fazia. A iluminação, além de afetar o leitor por mostrar uma forma diferente de experimentar a cidade, já que esta era uma sob à luz natural e outra sob à luz dos combustores, também trabalha com a ideia de uma simultaneidade temporal por despertar memórias de como era a vida antes da chegada dessa novidade, fazendo com que a crônica transite entre passado e presente, justapondo imagens.

Para transitar entre presente, passado e futuro, o cronista se vale da justaposição de imagens, que permite trabalhar uma característica fundamental da modernidade, a multiplicidade temporal, ou seja, não há uma ordem cronológica dos acontecimentos, os tempos se misturam, se alternam. Por meio do tom nostálgico do cronista, podemos perceber essa multiplicidade temporal, pois ora ele rememora algo do passado, seja o fim das casas de chopps, a mudança de lugar do mercado, da biblioteca ou em relação às festas de junho, ora ele já está no seu presente moderno. A técnica da justaposição reafirma a ideia de que a modernidade, segundo Baudelaire (1988), extrai do transitório o que é eterno, pois parte de uma imagem do presente, por exemplo um cheio, para retomar o passado, o eterno.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. *In*: COELHO, Teixeira (org.) . **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

DEALTRY, Giovanna. Se não fosse eu, o sr. não escrevia tanto: territórios e vozes marginais na crônica de João do Rio. *In*: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). **Belle Époque**: crítica, arte e cultura. 1. ed. Rio de Janeiro: LABELLE; São Paulo: Intermeios, Faperj, 2016. v. 1, p. 137-154.

RAMOS, Julio. Decorar a cidade: crônica e experiência urbana. *In*: RAMOS, Julio. **Desencontros da modernidade na América Latina**. Literatura e política no século 19. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RIO, João do. [**Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Rio de Janeiro: ABL, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto, v. 87)

POESIA COMO RESISTÊNCIA NO LIVRO INFANTIL *UM DIA, UM RIO*

Luana Xavier Vieira Goulart

Resumo: Após o maior crime ambiental da história brasileira ter acontecido em Mariana/MG (2015), o assunto da mineração passou a ser mais publicamente debatido. O livro *Um dia, um rio* (2016) é uma obra artística que pode ser estudada como uma resposta poética possível a esse processo de degradação criminoso causada por tal atividade. No mundo ocidental, tudo foi transformado em mercadoria. Por isso, este estudo dedica-se ao lugar que a literatura, enquanto arte, pode ocupar na lógica capitalista. No capítulo "Poesia e Resistência", do livro *O ser e o tempo da poesia* (BOSI, 1977), o autor defende a ideia de que a poesia é um dos poucos espaços de resistência ao utilitarismo. Como principais referências de resistência poética à mineração, são apresentados alguns excertos do poeta Carlos Drummond de Andrade e do líder indígena Ailton Krenak. A sociedade atual tem como base o consumismo e entende que a manutenção do sistema capitalista é o preço necessário ao desenvolvimento. Por isso, este estudo foi impulsionado por um desejo de pesquisar como um texto poético voltado para o público infantil pode estabelecer uma relação de resistência aos moldes capitalistas e consumistas da sociedade atual.
Palavras-chave: Literatura infantil. Poesia. Resistência. Mineração. Cosmovisão.

Formação histórica da paisagem econômica-cultural

A região do estado brasileiro que atualmente é chamada de Minas Gerais nem sempre teve essa nomenclatura. Antigamente, era conhecida como "Cataguases", por causa da etnia indígena que lá habitava. Depois, passou a fazer parte da capitania chamada "São Paulo e Minas de ouro", até que chegasse ao nome composto "Minas Gerais". Como o próprio nome já introduz, tratava-se de uma região brasileira repleta de minas de ouro, diamante, ferro e outros minérios.

A história da mineração brasileira nasceu por meio da escravidão e, por conta disso, muitas pessoas negras as quais foram sequestradas de suas nações trouxeram tecnologias relacionadas às atividades mineradoras. A região do continente africano denominada Mina era um dos locais de onde vinham diversos escravizados que tinham alguma experiência em tais atividades. Esses homens e essas mulheres embarcavam em diversos lugares, como a Costa da Mina, com destino ao Brasil. O ciclo do ouro foi o primeiro ciclo econômico mineral da história brasileira e teve seu auge no século XVIII.

Embora a atividade mineradora pressuponha riquezas para o local no qual está inserida, o que se observou ao longo da história de Minas Gerais foi um movimento de manutenção da pobreza dos responsáveis pela mão de obra do negócio. Ocorreram migrações que, somadas à população escravizada, causaram um superpovoamento acelerado e desestruturado da capitania. O livro *Desclassificados do Ouro* (SOUZA, 2015) trata exatamente desse contraste que ocorreu, já que a riqueza ficava nas mãos de poucos, não de todos os envolvidos na produção. Essa é a lógica do capital e da ideia da mercadoria, sistema perpetuado na atualidade. Ao analisar os ciclos econômicos, nota-se a finitude de tais atividades, isto é, o esgotamento desses recursos naturais. Com a extração de minério de ferro não poderia ser diferente, por isso, essa atividade extratora também é passível de previsões sobre a finalização.

É possível citar algumas cidades que tiveram suas paisagens modificadas abruptamente por conta da mineração: Itabira, Belo Horizonte (Serra do Curral), Mariana, Congonhas etc. Toda extração de minério de ferro cria um resíduo chamado rejeito, o qual precisa ser tratado e armazenado em algum local e, na atualidade, existem três métodos principais de construção de barragens para tais resíduos:

barragem a montante; barragem a jusante e barragem de linha de centro[85]. Nas tragédias que ocorreram no Brasil, em Mariana e em Brumadinho, as duas barragens eram do método mais barato e simples, a montante (alteamento a montante).

Esse é um tema caro às ciências biológicas, geológicas, químicas e da engenharia, por exemplo. Porém, a situação também é denunciada por meio de um viés artístico e, consequentemente, crítico, como é o caso de inúmeros textos poéticos sobre a temática da mineração e sobre os impactos sociais causados no território brasileiro. Um grande exemplo de manifestação artística que resistia a uma situação de exploração de uma cidade é a poesia sobre a mineração, escrita por Carlos Drummond de Andrade, a qual denunciava acontecimentos locais que são mais impactantes do que seria possível imaginar.

A Itabira de Drummond é eternizada pela poesia, ainda que a paisagem do local seja modificada diariamente. Ou seja, existe um local seguro para a Itabira de antigamente, a qual não foi ou é devastada pela atividade mineradora. Segundo Bosi (1977, p. 142): "Quanto à poesia, parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem da memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender". Ou seja, a poesia é um espaço relacionado à resistência, porém, é necessário ampliar esse escopo para todas as linguagens artísticas, tendo em vista que a arte é um dos caminhos que possibilita a criação desses espaços.

Um rio conta uma história

*Um dia, um rio (*2016*)* conta a história da tragédia de Mariana a partir de uma perspectiva poética. O autor Leo Cunha nasceu em Bocaiúva/MG (1966–) e teve o privilégio de ter tido uma mãe que, além de professora universitária, também foi a fundadora da Editora Miguelim. Por isso, desde novo, ele teve contato com o mercado editorial. Lançou seu primeiro livro em 1993 e, atualmente, tem cerca de 70 livros publicados, das mais variadas temáticas. Também é tradutor, professor e cronista. Em um minicurso chamado *Literatura Infantil: o que, por que, como escrever* ministrado por ele, na Estação das Letras, dentre os dias 18, 19, 21 e 22 de janeiro de 2021, o autor afirmou que há muitas formas de iniciar o processo de criação de um livro infantil: uma memória afetiva; uma cena observada do cotidiano; um jogo com as palavras; uma história criada a partir de outra; ou o ponto de partida pode ser um desafio imposto por uma editora.

Essa última possibilidade é o caso do livro *Um dia, um rio* (2016) – o mais conhecido e premiado do autor –, uma obra extremamente pessoal, mas que veio por um convite. Segundo o autor, nesse caso, a editora quase podia assinar o livro, assim como o autor e o ilustrador, pois foi realizado um trabalho em grupo.

O livro nasceu a partir de um pedido da editora Márcia Leite, da editora Pulo do Gato. Ela já tinha o projeto e o título do livro, que inicialmente seria "um dia fui um rio". No entanto, não estava conseguindo criar a história, por isso quis convidar um autor mineiro para escrever sobre a tragédia de Mariana (2015), mas queria especificamente que fosse o Leo Cunha. Ele, como cidadão, tinha ficado extremamente incomodado com o crime e se manifestava publicamente e, embora não tenha pensado em fazer um livro sobre o assunto, aceitou o desafio. Ocorreu a parceria com o ilustrador André Neves e, em 2016, o livro foi publicado.

Durante as oficinas, ele exibiu alguns esboços dos textos iniciais, mostrando que o material foi bastante modificado durante o processo. Outro fato que chamou a atenção foi o tempo de criação do poeta, pois, geralmente, quando as editoras fazem esse tipo de "encomenda", imaginam que o autor vai

[85] Informação disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47048439. Acesso em: 4 ago. 2020.

entrar em contato após uns três meses. Porém, ele já havia escrito o texto após uma semana. Era um texto maior, ele falava de rios canalizados, sobre os indígenas, sobre a poluição etc. Todo esse conteúdo foi sendo "enxugado", até que se chegasse ao âmago do poema narrativo.

Uma das principais mudanças foi a alteração do título inicial, porque, segundo o ilustrador André Neves, a sentença "Um dia fui um rio" entregava para o leitor que o rio já estava morto, fato que precisava ser evitado, a fim de gerar a surpresa do enredo e estimular o interesse do leitor pela história.

O campo da ilustração, nos livros infantojuvenis, vem se despedindo do costume de ilustrar exatamente o que o texto propõe. Ao contrário, as obras costumam apresentar um requinte artístico, o qual transforma a ilustração em outro viés narrativo. Segundo Angela Leite de Souza (2013, p. 19): "Em vez de mera tradução visual do texto, a ilustração que hoje se faz cria um 'enredo' paralelo, complementar, e assim, o que lhe foi atribuído desde a origem da palavra – o de ilustrar, ou seja, iluminar aquilo que está escrito". Contudo, há um impasse gerado pelo enriquecimento da qualidade gráfica das obras literárias voltadas ao público jovem, pois, corre-se o risco de o conteúdo literário perder-se nas livrarias ou nas outras plataformas de venda, se as ilustrações e diagramações não acompanharem a mesma qualidade técnica e vice-versa, pois um texto ruim pode vir com excelente ilustração.

No caso do livro em questão, tanto o texto como a ilustração atuam em conjunto para a formação da obra de arte. As ilustrações são atrativas para as crianças menores, principalmente por conta da "fase em que o cérebro ainda é pobre de experiências e não dispõe do repertório indispensável à decodificação da linguagem escrita" (COELHO, 2000, p. 196), mas também é uma experiência rica para as crianças que já adquiriram mais repertório, pois as ilustrações não traduzem o texto verbal, e sim apresentam uma nova perspectiva a partir do que já foi escrito. As ilustrações são fundamentais para a composição de *Um dia, um rio*, inclusive, a própria capa foi idealizada a partir de uma textura que remete à lama, por conta da cor marrom. Já a contracapa é composta por um azul vivo, fato que pode ser analisado como um simbolismo para a persistência da natureza em sobreviver a essas tragédias, pois representa a água limpa, trazendo esse ar de esperança pelo qual a história contada pelo rio perpassa.

Ao adentrar o universo literário do livro, independentemente da idade do leitor, o que será encontrado nas páginas é uma narrativa poética de um acontecimento factual, fato que muda a postura dos mediadores de leitura e dos próprios leitores, pois, ainda que a imaginação promova fruição e aprendizados, geralmente a experiência leitora das crianças é construída a partir de textos ficcionais que mantêm o distanciamento. Tal texto trabalha com um episódio do universo real e da realidade brasileira, dessa forma, o horizonte de expectativa do leitor é modificado a partir de seu conhecimento ou não sobre a história que será narrada pelo livro.

Análise verbal e não verbal

Um rio pode ter mil facetas e importâncias para grupos sociais e biomas. Apesar de, na primeira orelha do livro, aparecer o nome do rio Doce, a história no livro pode abarcar todos os rios atingidos pela tragédia e a poesia é capaz de gerar identificação com os atingidos pelo evento. Todas as histórias sobre esse desastre merecem um livro, porém, para englobar o que os rios significavam para cada ser, é necessário indefinir o local. Por isso, "um dia, um rio", com artigos indefinidos. A história é narrada em primeira pessoa e o rio e a mineração são humanizados, principalmente pelas ilustrações: o rio é representado por um menino e a barragem pela figura de um robô com rosto humano.

Segundo Leo Cunha (2013, p. 62), a poesia infantil pode ser comparada a um cubo mágico, por conta da multiplicidade de caminhos possíveis para analisá-la: "[...] se olharmos por outro lado, o que se

destaca é o aspecto lúdico, o jogo de palavras e sentidos. Mais uma girada no cubo, e o que aparece é a musicalidade, o ritmo e a sonoridade dos versos. Outro giro e se revela a plasticidade das letras, o aspecto visual do poema". De igual maneira, a poesia de *Um dia, um rio* apresenta diversas camadas, e o autor explorou não apenas a sonoridade, mas também os aspectos visuais do poema.

O livro pode ser dividido em três partes principais: no primeiro momento, são apresentadas, por meio de metáforas, tudo aquilo que o rio costumava ser. Ressalta-se o uso do artigo indefinido "um" para demonstrar as características fundamentais dos rios.

Nas páginas 9 e 10, há uma ilustração que remonta a um despejo de rejeitos feito pelo robô que representa a barragem e não há texto verbal nas páginas, que são preenchidas pela ilustração do rio, personificado na figura de uma criança pequena, vulnerável e franzina ao lado de uma grande máquina de ferro, que joga um líquido marrom nas duas páginas. A ausência de texto verbal foi uma ideia do próprio escritor, no intuito de dar destaque para a cena em que a máquina cospe a lama no rio. É digno de nota o contraste existente entre o tamanho da figura da máquina e do balde de água pequeno que a criança carrega.

Esse pode ser considerado o segundo momento do livro, a quebra provocada pelo despejo dos rejeitos de minério de ferro, ou seja, do rompimento da barragem. Em seguida, a ilustração cria o cenário da lama e o rio vira silêncio, em oposição à antiga melodia. A obra artística poupa o leitor do horror explícito que foi o crime em Mariana. Nas próprias palavras de Leo Cunha – a história triste já foi contada, então o objetivo do livro é trazer a poética para o rio e para os seres que dependiam dele.

Embora os trechos que mencionavam os povos indígenas tenham sido suprimidos do livro, de acordo com o autor, é importante lembrar do impacto que a morte do rio suscitou em muitos casos de depressão e suicídio de indígenas, tendo em vista que o rio era uma entidade ritualística e o povo Krenak, por exemplo, chama-o de Watu, que significa avô. Tal movimento demonstra uma relação humanística e de respeito ao rio, fato que se entrelaça com o aspecto da natureza ser a narradora da história e ter voz nesse texto.

Conscientização social

Trata-se de um tema específico, a partir de um acontecimento disparador, no entanto, o texto pode ser pensado como uma crítica geral ao uso descompensado e irresponsável dos recursos naturais finitos. O tema não é dos mais comuns para o público infantojuvenil, mas é extremamente válido como experiência. Segundo o autor, ele não escreve nada para ensinar, mas sim para gerar encantamento, entretenimento e mexer com as emoções.

O texto poderia ter sido elaborado a partir de ensinamentos, com dados e detalhes informativos, mas deram prioridade para um enredo que explorasse a ludicidade da infância. Por outro lado, todo texto pode transformar valores e visões de mundo, por isso, toda literatura é formativa. "Ninguém se admire se a ela voltarem os poetas como defesa e resposta ao 'desencantamento do mundo' que, na interpretação de Max Weber tem marcado a história de todas as sociedades capitalistas" (BOSI, 1977, p. 152). Isso é algo que pode ser observado na escrita de Leo Cunha, pois o texto poético do livro humaniza a tragédia ocorrida. Não há números, datas, horários, culpados, entrevistas ou depoimentos.

Da igual maneira, a parte ilustrativa do livro também traz a sua própria força narrativa, tendo em vista que as imagens não são redundantes e proporcionam novos detalhes e caminhos para a ampliação da potência da história. Segundo André Neves (CUNHA; NEVES, 2016, segunda orelha): "O poema de Leo chegou ao meu olhar como um grito de socorro tardio. O rio Doce, indefeso, já havia aceitado sua tragédia. Só restava-me gritar também, por imagens".

Nelly Novaes Coelho (2000, p. 197) resume o valor psicológico/pedagógico/estético/ emocional da linguagem imagem/texto no livro infantil como: o desenvolvimento da capacidade de percepção a concretização de relações abstratas, além de estimular e enriquecer "a imaginação infantil e ativar a potencialidade criadora". A história promove um apelo à consciência ecológica e à descoberta das relações que existem entre os seres humanos e a natureza e, por isso, gera conscientização social.

Outras cosmovisões

Infelizmente, a tragédia de Mariana e as suas lições não foram suficientes para conter a segunda tragédia ocorrida em 2019. Agora, em 2021, torcemos para que não haja mais acontecimentos semelhantes. Fato que é improvável, devido às irresponsabilidades empresariais. Para essa análise, Ailton Krenak é convidado à discussão. Em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), o autor, que foi vencedor do Prêmio Juca Pato de 2020, afirma como as narrativas que exaltam as forças da natureza vêm sendo desprezadas ao longo dos séculos. Destaca como as sabedorias ancestrais dos povos originários vão de encontro ao projeto globalizante e industrial. O líder faz críticas, inclusive, ao uso do termo "recurso" natural: "Recurso natural para quem? Desenvolvimento sustentável para quê? O que é preciso sustentar?" (KRENAK, 2019, p. 12).

Em *Um dia, um rio*, o rio é personagem e narrador e essa característica é relevante durante a leitura, porque estamos acostumados a perceber o rio como um ser inanimado. O fato de o rio ser representado como um ser vivo capaz de transmitir pensamentos e emoções é o ponto de maior diálogo com a cosmovisão do povo Krenak. O Watu é compreendido como uma pessoa (processo de humanização), não um recurso. O autor aponta sobre a importância de despertar dessa situação, porque antes eram os povos indígenas que estavam ameaçados de extinção e, atualmente, todos os seres humanos deveriam despertar para o fato de que não conseguiremos sobreviver se continuarmos "devorando a Terra".

A palavra *Krenak* é formada pela junção de duas outras: kre (cabeça) e nak (terra), ou seja, "cabeça da terra". "Quando nós falamos que o nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: 'isso é algum folclore deles' (KRENAK, 2020, p. 24). Isso é uma forma de zombar de saberes diferentes, caçoar da diversidade. O ponto não é apenas sobre respeitar uma forma de interação com o mundo ou não, mas sim a diferença de postura perante o mundo, causada por essas visões diferentes. O povo Krenak se relaciona com o rio Doce personalizando-o, dando características humanas de vínculos familiares inclusive. Por conseguinte, ao não criarmos laços de mínimo respeito com a natureza, "liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista" (KRENAK, 2020, p. 24).

A principal diferença entre a maioria das vivências dos povos originários e dos povos ditos civilizados está na separação que os indígenas não propõem entre a terra e a humanidade. O conceito de humanidade, segundo Krenak (2020, p. 10), é alimentado pela ideia de separação entre o povo civilizado e toda a matéria-prima extraída do planeta para a manutenção da engrenagem que possibilita o suporte aos sistemas econômicos. Segundo a cosmovisão representada pelo líder indígena, a atual pandemia é propagada principalmente pelo ar, porque o planeta, que é um organismo vivo, necessitou dar uma resposta aos seres humanos, uma forma de fazê-los pensar em sua própria fragilidade.

O movimento do qual Ailton Krenak faz parte tem como objetivo a ativação das redes de solidariedade entre os povos nativos. Ele aponta para o nome da era que estamos vivendo como Antroceno. Em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), Krenak fala sobre os núcleos que ainda ficam "agarrados" à Terra:

> Enquanto isso, a humanidade vai sendo deslocada de uma maneira tão absoluta desse organismo que é a terra. Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade. (KRENAK, 2019, p. 11)

O livro *Um dia, um rio* relaciona-se à atribuição de direitos à natureza enquanto sujeito, sendo um dos manifestos que ocorreram após o desastre e o seu título investe nessa percepção. Contudo, o final do livro faz menção ao recomeço possível, visto que a única opção era ressurgir.

A partir de uma contínua reflexão sobre o poder simbólico da nomenclatura dos seres, objetos e lugares, é digno de nota que a antiga Companhia Vale do Rio Doce (1942), atualmente é chamada de Vale e mudou o próprio nome em 2007. E, os Krenak entendem o mesmo rio como um ser, uma entidade, não como um recurso:

> O watu, esse rio que sustentou a nossa vida às margens do rio Doce, entre Minas Gerais e o Espírito Santo, numa extensão de seiscentos quilômetros, está todo coberto por um material tóxico que desceu de uma barragem de contenção de resíduos, o que nos deixou órfãos e acompanhando o rio em coma. Faz um ano e meio que esse crime — que não pode ser chamado de acidente — atingiu as nossas vidas de maneira radical, nos colocando na real condição de um mundo que acabou. (KRENAK, 2019, p. 22)

A Samarco era controlada pelas multinacionais Vale e BHP Billiton, então, uma empresa chamada "Vale do Rio Doce" ser a própria algoz do rio que a nomeava funciona como uma alegoria irônica para perdas. Wisnik (2018, p. 37) traz uma observação sobre essa mudança de nome, ao apontar que a Vale riscou o nome "rio Doce" em 2007, e parece que também quer "riscar o rio do mapa". Portanto, os nomes tem a ver com passados históricos, além de caracterizarem a forma como os seres humanos se relacionam com os mesmos objetos, seres e lugares. Compreende-se que a mudança dos nomes simboliza o desrespeito pelas histórias e culturas que estão inseridas nessas nomenclaturas.

Dessa forma, entender que o rio é um recurso e, como tal, pode sofrer consequências em prol do capitalismo vai ao encontro da ideia de sustentabilidade, pois gera a compreensão de que a natureza é composta por recursos naturais feitos para sustentar as grandes corporações, as quais atendem ao chamado de supostas necessidades humanas.

Por isso, na perspectiva de Ailton Krenak, a sustentabilidade ou economia da natureza não resolve o problema, porque vende a ideia de que a desaceleração da catástrofe pode fazer alguma diferença em seu resultado final. O posicionamento dos Krenak em relação ao crime contra o rio Doce foi a não aceitação da remoção da aldeia e a consciência de que o lugar estava em uma espécie de abismo: "Sabemos que esse lugar foi profundamente afetado, virou um abismo, mas estamos dentro dele e não vamos sair" (KRENAK, 2020, p. 107).

Conclusão

Os diversos encontros remotos ocorridos durante a pandemia do Covid-19, no meio de tantas perdas e atrocidades vividas, trouxeram uma certa quebra de barreiras para eventos educativos. Em lives com Daniel Munduruku[86] e Ailton Krenak, por exemplo, a palavra "índio" foi problematizada e houve uma explicação sobre a palavra mais adequada ser "indígena". Sendo assim, "que pertence a terra" é mais apropriado, por recuperar a abrangência cultural de distintos povos originários que

[86] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ss3gHIySmQU. Acesso em: 14 out. 2021.

habitam o Brasil e outros lugares do mundo. A íntima relação com a natureza dá-se pela compreensão de que eles não estão separados dela, por isso, é tão mais fácil se afastar da lógica do sistema capitalista, a qual precifica tudo, inclusive o tempo das pessoas.

Neste trabalho, foram escolhidas duas cosmovisões de etnias distintas para uma breve análise, com o intuito de trazer outras formas possíveis de compreensão sobre a mineração no mundo capitalista e seus efeitos. É fundamental que diferentes pontos de vista sejam divulgados academicamente e popularmente. Fica aqui, então, o incentivo para que mais educadores busquem divulgar as sabedorias indígenas que corroboram com outras cosmovisões que sejam resistência ao povo da mercadoria, tal ação promove a subversão da realidade. Tal qual *Um dia, um rio*, enquanto poema-manifesto a favor da preservação e do respeito à vida da natureza, um testemunho lúdico da tragédia.

Foi preciso criar um mar de lama para que a barragem a montante fosse problematizada com mais responsabilidade. A cidade natal do poeta Carlos Drummond de Andrade, Itabira, tem como símbolo o Pco do Cauê, o qual foi destruído pela mineração e, após esse episódio, começou-se a buscar outras formas de extração. O poeta em questão costumava transformar, com maestria, as suas experiências locais em afetações mundiais, porque a mineração tem impactos no micro e no macro. Logo, a literatura faz o mesmo movimento: a Itabira presente nos poemas drummondianos não é ensimesmada, ela trata de questões que afetam o mundo todo, tendo em vista que o minério de ferro é exportado.

Em consonância, o livro-poema *Um dia, um rio* mostra-se como um instrumento pedagógico que pode ser utilizado em todos os espaços educativos a fim de promover a sensibilização e o conhecimento sobre as consequências de uma das práticas extrativistas mais antigas da história da nação. As crianças conseguem perceber uma relação de causa e efeito a partir da história. Por conta das ilustrações, o livro abre possibilidades para criações artísticas e oficinas sobre a temática. Portanto, a literatura infantojuvenil forma leitores e pensadores.

Todos os educadores necessitam estar engajados nas práticas leitoras e, para isso, é fundamental que tenham senso de responsabilidade para não deixarem essas experiências apenas sob responsabilidade dos professores de língua portuguesa ou literatura. A leitura de mundo é iniciada antes da leitura verbal, por isso, as práticas de letramento são fundamentais. Ainda que a criança não seja alfabetizada, ela conseguirá ler a história a sua maneira: por meio, por exemplo, dos recursos de contação de histórias que agucem os cinco sentidos, como as leituras de imagens, sons etc. A literatura tem o poder de influenciar gerações e ela fala por si, isto é, o tempo vai mediando as obras que permanecerão, já que, a intensa produção de literatura voltada para crianças não significa, a priori, que exista qualidade em todas as obras.

Mesmo depois que todos os seres humanos envolvidos no desastre tenham morrido, ainda restarão as obras artísticas que se inspiraram na tragédia. Para citar Hipócrates, o pai da medicina, "Ars longa, Vita Brevis"[87], célebre frase que se referia aos estudos da medicina. Na realidade, tal afirmativa pode ser estendida ao campo da arte, no qual as ideias de um artista continuam impressas no suporte escolhido e reverberam para além do tempo de vida do próprio autor da obra. A respeito de *Um dia, um rio,* são grandes as apostas para que essa obra vire um clássico da literatura infantojuvenil.

A partir da exploração, no campo educacional, de uma literatura para crianças que seja múltipla, não eurocentrada e que tenha acervo que promova a valorização e respeito pelos organismos naturais que fornecem itens básicos para a manutenção da vida humana, será possível a construção de uma

[87] Disponível em: https://xaropedeletrinhas.com.br/ars-longa-vita-brevis-o-primeiro-aforismo-de-hipocrates/. Acesso em: 15 out. 2021.

geração que é capaz de discernir quais são os limites do capital em detrimento aos bens naturais, porque é preciso haver uma mudança radical na forma como lidamos com a terra, ou realmente não haverá um tempo para transmutação.

Referências

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

CUNHA, Leo. **Um dia, um rio.** Ilustrado por André Neves. São Paulo: Pulo do Gato, 2016.

CUNHA, Leo (org.). **Poesia para crianças**: conceitos, tendências e práticas. Curitiba: Positivo, 2013.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

SOUZA, Ângela Leite de. Alguns dedos de prosa sobre poesia. *In*: CUNHA, Leo (org.). **Poesia para crianças**: conceitos, tendências e práticas. Curitiba: Positivo, 2013.

SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do Ouro**: a pobreza mineira do século XVIII. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo***:* Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DAS LUVAS DE OITO BOTÕES AO ROUPÃO BRANCO DE PÊLO DE CABRA DO TIBETE: A INDUMENTÁRIA COMO INDICADOR DE MODERNIDADE NO ROMANCE QUEIROSIANO

Lucas de Moraes Mendes Ramos

Resumo: Luís de Oliveira Guimarães (1943), em seu livro chamado *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós*, escreve que "o vestiário sendo, no fundo, uma coisa destinada a cobrir-nos, acabou por ser, paradoxalmente, uma coisa que afinal nos descobre" (GUIMARÃES, 1943, p. 77-78). É de muita importância observarmos a indumentária apresentada na obra literária de Eça de Queirós, pois é através dela que o autor, muitas vezes, apresentava aos seus leitores a posição social de suas personagens. Como não se lembrar de Basílio, que depois de sua passagem por Paris, onde "tudo é superior", toma a seguinte nota sobre as mulheres de Lisboa a respeito das luvas usadas por elas e pelas damas francesas: "– Ah! Luvas. Luvas de verão, de *peau de suède*, de oito botões. Luvas decentes. Vocês aqui usam umas luvitas de dois botões, a verse o punho, um horror!" (QUEIRÓS, 1997, p. 66). Já Luísa, protagonista do romance *O primo Basílio*, de 1878, moradora da capital portuguesa e conhecida como "burguesinha da baixa", não tinha conhecimento das modas francesas e inglesas. Eça de Queirós descreve o quão diferente eram as suas roupas. Podemos ver ainda mais essa discordância ao analisarmos o manequim da personagem Luísa, que nunca saiu de Portugal e passava seus dias a ler romances; de Genoveva, do romance *A tragédia da Rua das Flores*, de 1877, que viveu em Espanha e na França, de beleza "tão atraente e desejável" (QUEIRÓS, 1981, p. 10). A dama vestia, em um teatro, logo nas primeiras páginas do romance, "uma longa capa de seda negra forrada de peles escuras", além de um "um cordão de ouro de relógio caído ao comprido do corpete de seda" (QUEIRÓS, 1981, p. 9). Meu objetivo com esse trabalho é apresentar como Eça mostrava a burguesia portuguesa através de algo que carrega sempre um grande significado: a indumentária.
Palavras-chave: Eça de Queirós. Indumentária. Imperialismo. Romance. Realismo.

Introdução: Um breve panorama ao mundo de Eça

Uma nova forma de arte surgia em Portugal, e com ela um nome que revolucionaria para sempre a literatura portuguesa. Eça de Queirós já estava ambientado nos meios literários e intelectuais em Portugal desde os anos de 1860, porém foi somente em 1871, com sua conferência denominada *A Nova Literatura: O Realismo como nova expressão de Arte*, que o discípulo de Antero de Quental publicamente surge no cenário literário português.

> As teses estéticas do grupo a que pertencem Antero, Teófilo, Oliveira Martins, etc. foram, quanto à literatura, expostas por Eça de Queirós na sua conferência do Casino *A Nova Literatura*, subtitulada *O Realismo como nova expressão da Arte*. A este interesse doutrinário pelas questões estéticas correspondia já então no moço Eça uma atividade artística que pela sua novidade e pelo seu nível sobrelevava à de todos os seus companheiros de geração. Folhetinista e polemista nesta época, Eça vai dedicar a maior parte da vida a satisfazer o ideal de escritor 'realista' que de um modo sumário tentava definir naquela sua conferência. (SARAIVA; LOPES, 1975, p. 957)

Toda essa nova literatura que estava sendo produzida naquela segunda metade do século XIX em Portugal, encabeçada tanto por Eça de Queirós quanto por seus companheiros do Cenáculo, possuía diversas particularidades que as diferenciava das demais literaturas produzidas nos anos anteriores, pertencentes a outros movimentos.

Em seu livro *Cultura e Imperialismo* (2011), o intelectual palestino Edward Said observa que:

> Muitos estudos de antropologia, história e disciplinas de áreas específicas têm elaborado ideias que apresentei em Orientalismo, restrito ao âmbito do Oriente Médio. Assim, também tento aqui ampliar a argumentação do livro anterior, de modo a descrever um modelo mais geral de relações entre o Ocidente metropolitano moderno e seus territórios ultramarinos. (SAID, 2011, p. 9)

Ao escrever seu livro, Said foca em romances ingleses para embasar sua tese central de como os pensamentos e ações imperialistas influenciaram a cultura ocidental do século XIX, em específico a literatura. Como um autor europeu, entretanto, é possível pensar que Eça de Queirós, ao menos em alguns pontos, se encaixava nesse modo de descrever o Ocidente metropolitano que Said cita em seu texto. Mais que isso, a leitura da literatura escrita por Eça é capaz de nos mostrar como ele pensava e retratava a questão imperialista. Das questões da moda à representação da figura do brasileiro, passando ainda pelas representações do oriente e as alusões às colônias portuguesas no continente africano, os romances de Eça de Queirós nos mostra como ele, um homem do século XIX, via o seu próprio tempo e as diferentes sociedades que nele habitavam.

Do Brasil à China, passando pela Palestina, Egito e Paris, com personagens trajando-se de luxuosas peças de seda indianas e ostentando as mais belas coleções de porcelana japonesas, a literatura de Eça de Queirós passeia pelo mundo dominado pelos Impérios Europeus e os refletem em cada linha, cada personagem e ambiente. Como podemos esquecer-nos de Teodorico Raposo e sua viagem à Terra Santa? As modernidades e luxuosidades pertencentes a Jacinto em Paris? Os incontáveis vestidos de seda de Genoveva e a excentricidade de Fradique Mendes, o português mais interessante do século?

Considerado como o primeiro Império Global, no século XIX Portugal ainda detinha diversas posses e territórios ultramarinos ao redor do globo, embora houvesse perdido em 1822 sua joia mais preciosa: o Brasil. Até o ano da morte de Eça de Queirós, Portugal detinha o domínio sobre os seguintes territórios: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Goa, na Índia, Macau, na China, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor Leste.

Formado em Leis em Coimbra, Eça viajou a Europa exercendo seu cargo de diplomata cônsul, vivendo durante anos em Inglaterra e França, onde pode observar como funcionavam aquelas sociedades e escrever seus romances que, juntos, seriam chamados de *Cenas da vida portuguesa*. É sobre esse conjunto de romances, e também alguns outros, que pretendo escrever nesse trabalho. Na verdade, não sobre os romances em si, mas como que, através deles, Eça de Queirós nos mostra o imperialismo europeu que dominava as nações ao redor do globo.

Em sua grande maioria, os romances escritos por Eça de Queirós se passam nos tempos da Rainha Vitória do Reino Unido, e dentre as grandes mudanças que ocorreram no mundo durante o seu reinado, a maneira como as pessoas se vestiam e decoravam suas casas foram, sem dúvida, uns dos muitos palcos dessas transformações. Refiro-me aqui à Rainha Vitória, pois, enquanto monarca do maior império do mundo no século XIX, as políticas de seu governo refletiam e influenciavam a todos, gerando "profundas alterações sociais, econômicas, políticas e históricas vividas no ocidente pela aburguesada sociedade do século XIX" (FIGUEIREDO, 2010, p. 150)

Luís de Oliveira Guimarães (1943), em seu livro *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós*, escreve que "o vestiário sendo, no fundo, uma coisa destinada a cobrir-nos, acabou por ser, paradoxalmente, uma coisa que afinal nos descobre" (GUIMARÃES, 1943, p. 77-78) Através das roupas notava-se a distinção de classes entre as pessoas. A sociedade europeia, portanto a portuguesa, consumia essa moda importada da Inglaterra, que por sua vez buscava sua matéria prima nas distantes terras da Índia, sua maior joia.

Apesar de, no século XIX, o domínio britânico no território que hoje deu lugar à Índia, Paquistão, Bangladesh e Myanmar fosse predominante, a Índia já atraía desde o século XVI os olhares europeus, principalmente os portugueses, franceses e holandeses. A influência britânica, entretanto, foi ganhando cada vez mais espaço nas terras indianas até que, em 1858, com a transferência da Companhia Britânica das Índias Orientais, companhia inglesa criada em 1600 como o objetivo de

comercializar com o Oriente, para a coroa, o Reino Unido passou a ter o controle total da Índia, anexando o território ao seu vasto império.

Foi através dessa companhia que a Inglaterra passou a comercializar os produtos provindos do Oriente para o resto da Europa, uma vez que esse comércio se tornou parte integrante da coroa britânica. A presença desses produtos vindos do continente asiático na sociedade burguesa portuguesa é claramente vista ao lermos as páginas dos romances escritos por Eça de Queirós. O autor, que "trajava sempre com o mais rigoroso esmero" (GUIMARÃES, 1943, p. 80), conhecia bem sua posição no mundo, uma vez que "por um lado era europeu, por outro era oriundo de um país subordinado historicamente aos britânicos" (VALLE, 2004, p. 79). Diplomata que viveu durante anos na Inglaterra, Eça de Queirós sabia muito bem das relações dos britânicos para com Portugal e também para com o resto da Europa e do mundo. E, vivendo na sede do maior império do planeta durante a era vitoriana, o autor d'*Os Maias* vivia conforme sua época e seu status social.

> As suas meias eram de sêda; as suas botas eram de polimento; as suas sobrecasacas, os seus fraques, as suas calças, eram pontualmente cortadas nas melhores fazendas, sob o último figurino, por tesouras célebres – como a de Pool. Gravatas, tinha-as ás dezenas, de todas as cores, em todos os tons. Os colarinhos reluziam-lhe, numa fresca cintilação de espelhos. Uma simples lágrima de pó sobre o chapéu impecável convertia-se para êle numa forte preocupação. Andava quasi sempre de luvas – muitas vezes elegantemente amarfanhadas sôbre o castão da sua bengala *pomme d'or*. (GUIMARÃES, 1943, p. 80)

A indumentária como indicador de civilização

Me utilizarei de alguns romances de Eça de Queirós nesse trabalho com o objetivo de mostrar ao leitor o ponto que pretendo levantar: a de que a moda e a indumentária no século XIX andavam lado a lado com o sistema imperial e suas exigências. Como uma primeira citação à literatura escrita por Eça de Queirós, retiro de seu romance *O Primo Basílio*, publicado em 1878, o seguinte trecho que aparece logo em suas primeiras páginas: "Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! Ou numa rede de seda com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música!" (QUEIRÓS, 1997, p. 17).

Percebe-se, após a leitura desse trecho, o desejo de Luísa de ter para si objetos de alto valor que faziam parte do cotidiano apenas da nobreza e da alta classe burguesa. As águas perfumadas e aromatizadas bem como a rede de seda eram produtos originários de países asiáticos e possivelmente chegavam a Portugal através do comércio com a Inglaterra, que naqueles anos já estava havia anexado o território indiano ao seu vasto império mundial.

Luísa desejava a vida cheia de luxos que as damas da alta sociedade burguesa portuguesa viviam. Cobiçava os produtos do oriente: as sedas e as águas perfumadas. Ambicionava também aquilo que vinha da França; de Paris, onde, segundo Basílio, "tudo é superior" (QUEIRÓS, 1997, p. 66). A moça mostra-se, nessa cena do romance, muito interessada em ouvir o que seu primo tinha a dizer a respeito de suas viagens.

> Perguntou-lhe então pelas viagens, por Paris, por Constantinopla. Fora sempre o seu desejo viajar – dizia ir ao Oriente. Quereria andar em caravanas, balouçada nos dorsos dos camelos; e não teria medo, nem do deserto, nem das feras... [...] Quis saber então o que tinha feito em Jerusalém, se era bonito. Era curioso. Ia pela manhã um bocado ao Santo Sepulcro; depois do almoço montara a cavalo... Não se estava mal no hotel; inglesas bonitas... Tinha algumas intimidades ilustres... Falava delas, devagar, traçando a perna; o seu amigo o patriarca de Jerusalém, a sua velha amiga a princesa de La Tour d'Auvergne! Mas o melhor do dia era à tarde – dizia – no Jardim das Oliveiras, vendo defronte as muralhas do Templo de Salomão, ao pé a aldeia escura de Betânia onde Marta fiava aos pés de Jesus, e mais longe, faiscando imóvel

> sob o Sol, o Mar Morto! E ali passava sentado num banco, fumando tranquilamente o seu cachimbo! (QUEIRÓS, 1997, p. 64)

É claro para o leitor que, já que para Basílio tudo na França é superior, tudo em Portugal é inferior. Em diversas cenas do romance onde essa personagem aparece, o desmerecimento e a insignificância que ele atribui a Portugal e seus moradores é bastante perceptível. No trecho a seguir, vejamos o que pensa o primo de Luísa a respeito das moças portuguesas que ele observara desde que regressara ao seu país, mais especificamente a respeito de como essas damas se vestiam:

> – Ah! Luvas. Luvas de verão, de peau de suède, de oito botões. Luvas decentes. Vocês aqui usam umas luvitas de dois botões, a ver-se o punho, um horror!
> De resto pelo que tinha visto, as mulheres em Lisboa cada dia se vestiam pior! Era atroz! Não dizia por ela; até aquele vestido tinha chique, era simples, era honesto. Mas em geral, era um horror. Em Paris! Que deliciosas, que frescas as *toilettes* daquele verão! Oh! mas em Paris!... Tudo é superior! (QUEIRÓS, 1997, p. 66)

Talvez possamos encontrar nesse trecho do romance uma crítica do próprio Eça de Queirós sobre aquela sociedade lisboeta que, parada no tempo, não conhecia as modas de Paris e nem sabia como se portar e se vestir de acordo com a moda vigente na época. Sobre essa situação em que se encontra Luísa e também Portugal, Camila do Valle escreve, em seu artigo intitulado *Luísa-Gatsby: uma trajetória do deslocamento do centro de referência cultural* (2002), publicado na Revista Semear de número 6, as seguintes palavras sobre a protagonista *d'O Primo Basílio*:

> Aquilo que dizia Reinaldo, o delicado visconde, era verdade. Luísa nem ao menos sabia que deveria usar, como em Paris, luvas de oito botões. E estava desatualizada com as últimas modas da literatura. Não entendia nada, portanto, de tecnologia cultural. Embora soubesse que deveria sonhar com dinheiro suficiente para viajar, ir a Paris, como confessou à "Pão e Queijo". Mas com que toilette iria, coitada? Só o dinheiro de Basílio poderia proporcionar e legitimar o seu sonho. (VALLE, 2002, n.p.)

Em seu livro *A Era dos Impérios* (2011), no capítulo "As artes transformadas", Eric Hobsbawm se estende sobre, dentre outros assuntos, as mudanças que aconteceram nas artes europeias durante o século XIX, mais especificamente "das artes dos anos 1870 a 1914" (HOBSBAWM, 2019, p. 340), período no qual Eça de Queirós produziu, na sua totalidade, sua obra literária. Nesse mesmo capítulo, ao escrever sobre o público consumidor dessas artes e suas ambições naqueles tempos, o autor relata:

> Trata-se, afinal, de um período em que as atividades culturais, há muito tempo um indicador de status na classe média alta, encontraram símbolos concretos para expressar as aspirações e as modestas realizações materiais das amplas camadas [...] Ademais, a cultura representava aspirações não apenas individuais, mas também coletivas, sobretudo dos novos movimentos de massa de trabalhadores. Numa era de democracia, as artes simbolizavam objetivos e realizações políticas, para a prosperidade material dos arquitetos que projetaram os gigantescos monumentos à congratulação nacional e à propaganda imperial, que povoaram o novo Império Alemão, a Grã-Bretanha eduardiana e a Índia com massas de alvenaria. (HOBSBAWM, 2019, p. 343-344)

O que Hobsbawm diz é que, através das artes, as pessoas conseguiam enxergar e desejar o que se consumia no continente europeu, provocando assim a "propaganda imperial". Não ficaria surpreso se, após o lançamento d'*O Primo Basílio* em Portugal, por exemplo, a procura pelas modernísimas e chiques luvas de oito botões presenteadas à Luísa por Basílio houvesse aumentado. Decerto Eça sabia bem que, assim como em seu romance, as damas portuguesas também usavam em suas mãos as

horrorosas luvas de dois botões, a não ser, lógico, se essas damas fossem, assim como Basílio, conhecedoras das modas de Londres e Paris.

Toda essa modernidade e noção do que acontecia mundo afora que faltava em Luísa, transbordava em Jacinto, personagem principal do romance póstumo de Eça de Queirós: *A Cidade e as Serras*. Apesar de ser um português, Jacinto passa a maior parte de sua vida imerso nos luxos e nas modernidades da civilizada cidade de Paris, capital de França.

> No 202, TODAS as manhãs, às nove horas, depois do meu chocolate e ainda em chinelas, penetrava o quarto de Jacinto. Encontrava o meu amigo banhado, barbeado, friccionado, envolto num roupão branco de pelo de cabra do Tibete diante da sua mesa de toilette, toda de cristal (por causa dos micróbios) e atulhada com esses utensílios de tartaruga, marfim, prata, aço e madrepérola que o homem do século XIX necessita para não desfrear o conjunto suntuário da civilização e manter nela o seu tipo. (QUEIRÓS, 1998, p. 34)

Além de Jacinto, outra personagem, dessa vez feminina, que mostra bem o contraste que existia entre as damas estrangeiras e as portuguesas, mais especificamente Luísa, é Genoveva, do romance *A tragédia na Rua das Flores*. Nascida em Portugal, a dama residiu em diferentes lugares da Europa como, por exemplo, Espanha e França. Viúva de um senador francês, retorna a Portugal acompanhada de Gomes, o brasileiro, após a queda de Napoleão III e já na primeira cena do romance, durante uma apresentação no Teatro da Trindade, consegue atrair os olhares dos espectadores para si.

> Era no Teatro da Trindade, representava-se o "Barba Azul". Tinha começado o segundo ato e o Coro dos Cortesãos saía, recuando em semicírculo, com os espinhaços vergados, quando, num camarote sobre o balcão, à esquerda, o ranger ferrugento de uma fechadura perra, uma cadeira arrastada, fizeram erguer, aqui e além, alguns olhares distraídos. Uma senhora alta, de pé, desapertava devagar os fechos de prata de uma longa capa de seda negra forrada de peles escuras; tinha ainda o capuz descido sobre a testa e os seus olhos negros e grandes, que as olheiras de um brilho ligeiro ou desenhadas ou naturais, faziam parecer mais profundos, mais sérios, destacavam num rosto aquilino e oval, levemente amaciado de pó-de-arroz. Uma mulher esguia e seca, com um cordão de ouro de relógio caído ao comprido do corpete de seda, chato, desembaraçou-se da capa e ela, com um movimento delicado e leve, voltou-se e ficou imóvel, de perfil, olhando o palco. (QUEIRÓS, 1981, p. 9)

Essa era Genoveva, a quem Vítor atribui "uma beleza tão atraente e desejável" (QUEIRÓS, 1981, p. 10) e que certamente, como vimos na primeira cena, era uma mulher de presença forte, seja por seu porte físico, sua beleza ou seu figurino. Ao longo de todo o romance Eça de Queirós nos descreve Genoveva com uma riqueza de detalhes impressionante, relatando até mesmo os seus mínimos movimentos. Em determinada cena, ainda nas primeiras páginas do livro, nos é descrito o seguinte ao ouvirem, os personagens, "um ruído monótono de carambolas no brilhar" (QUEIRÓS, 1981, p. 15):

Podemos perceber a diferença entre uma mulher que, embora mais velha, exalava o ar da modernidade e dos impérios, percorrendo países como Espanha, França, Inglaterra e até mesmo a Rússia, e a jovem Luísa, uma burguesinha da baixa que, segundo o Visconde Reinaldo, que "andava saturado de perfumes, por causa "do cheiro ignóbil de Portugal" (QUEIRÓS, 1997, p. 149):

> que tinha ela? Não queria dizer mal "da pobre senhora que estava naquele horror dos Prazeres", mas a verdade é que não era uma amante chique; andava em tipoias de praça; usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de secretaria; vivia numa casinhola; não possuía relações decentes; jogava naturalmente o quino, e andava por casa de sapatos de ourelo; não tinha espírito, não tinha *toilette*... que diabo! Era um trambolho! (QUEIRÓS, 1997, p. 446)

Toda essa modernidade que faltava em Luísa, que é mostrada ao leitor como uma mulher estagnada em um mundo paralelo ao moderno, lendo romances ultrapassados e vivendo uma vida que já não condiz com aquela que o resto da Europa vive, principalmente Inglaterra e França. Esse estilo de vida cheio de luxos e iguarias que somente o Império poderia possibilitar.

Considerações finais

Procurei mostrar, através desses trechos retirados de três romances diferentes de Eça de Queirós, sobre como o mundo imperialista se fazia presente em sua produção literária através de algo tão simples e, à primeira vista, inocente e insignificante, mas que traz consigo uma pesada carga de simbolismos a respeito do mundo e seus costumes no século XIX: a indumentária.

Em basicamente todos os seus romances, o autor utiliza desses artifícios e elementos estéticos já citados anteriormente para ambientar e caracterizar suas personagens, tornando-as muito mais reais e palpáveis, mostrando como a sociedade burguesa portuguesa convivia com os símbolos imperialistas que se faziam tão presentes no velho continente e como essa mesma sociedade se encontrava, até certo ponto, notavelmente atrás de outras nações e impérios europeus.

Referências

GUIMARÃES, Luís de Oliveira. **As mulheres na obra de Eça de Queirós**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

HOBSBAWM, Eric J. **A era dos impérios**, 1875-1914. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

QUEIRÓS, Eça de. **A tragédia da Rua das Flores**. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

QUEIRÓS Eça de. **O primo Basílio**. Rio de Janeiro: O Globo, 1997.

QUEIRÓS, Eça de. **A cidade e as serras**. Porto Alegre: L&PM POCKET, 1998.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 8. ed. Porto: Porto Editora, 1975.

VALLE, Camila do. Luísa-Gatsby: Uma trajetória do deslocamento do centro de referência cultural. **Revista SemeaR**, n. 6, 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_05.html. Acesso em: 24 out. 2020.

VALLE Camila do. **Uma Literatura de Semicolônia?** Acerca do Portugal dos ingleses e da Inglaterra de Eça de Queiroz. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro., Rio de Janeiro, 2004.

MACUMBA E O MANIFESTO: LITERATURA, TEATRO E REGISTROS

Luciana C. B. Ferreira

Resumo: Propomos a reflexão sobre literatura e teatro através da análise de registros em vídeo do espetáculo *Macumba Antropófaga*, encenado pela Associação de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, em 2017. A proposta da performance é levar ao palco o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, através da dança, do canto e dos corpos presentes no teatro. Para que o sentido do espetáculo se concretize plenamente, a participação ativa do público é fundamental, conforme informado pelos atores no início de cada apresentação. Considerando que a temporada de *Macumba Antropófaga* foi transmitida na íntegra através da internet e que os registros ainda hoje se encontram disponíveis, de que maneiras o texto e o espetáculo são compreendidos e assimilados pelos espectadores que só conhecem a *Macumba* virtualmente, sem a possibilidade de uma participação ativa, apontada pelo grupo de teatro como transformadora de sentido? A partir das considerações de Jorge Dubatti (2016) sobre o teatro como acontecimento impossível de ser conservado e sabendo que, passada sua realização, só restam os vestígios (como as filmagens do espetáculo), que não substituem o evento já perdido, como estudar o contato entre literatura e teatro apenas através dos vestígios (virtuais) de uma experiência (real)?
Palavras-chave: Literatura. Teatro. Antropofagia. Oswald de Andrade. Teatro Oficina.

Introdução: Oswald de Andrade e o cânone

O escritor Oswald de Andrade teve uma relação turbulenta com o cânone literário. Alfredo Bosi (1994), explica que, durante a década de 1920, Oswald ganha destaque no modernismo, sendo responsável por divulgar a obra de Mário de Andrade e por articular a Semana de Arte Moderna. No entanto, da década de 1930 em diante, nem todas as publicações de Oswald de Andrade são bem recebidas pela crítica, devido ao seu empobrecimento financeiro e ao caráter político de suas obras. Oswald faleceu em 1954, sentindo-se abandonado e esquecido.

Em meio a essa obra em processo de abandono, os textos teatrais de Oswald de Andrade foram, durante muito tempo, considerados um ponto problemático em sua produção literária. Alfredo Bosi classifica o teatro oswaldiano como "muito mais próximo de um expressionismo pansexual que da assunção dinâmica dos conflitos sociais" (BOSI, 1994, p. 360). O crítico teatral Sábato Magaldi reconhece o valor dos textos teatrais oswaldianos, porém lamenta que eles sejam "irrepresentáveis" (MAGALDI, 1962) devido à audácia de sua concepção. Ainda de acordo com Sábato Magaldi:

> Foi preciso esperar 30 anos, desde a publicação, para que O rei da vela irrompesse na montagem do Teatro Oficina, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, como espantosa obra de vanguarda. Até essa prova palpável da teatralidade de Oswald, ou não se acreditava nos valores cênicos de suas peças ou se esperava que elas fossem levadas para se fazer um juízo definitivo. (MAGALDI, 2013, n.p.)

Tendo sido "o único autor modernista que havia tentado o teatro, depois de 1922" (MAGALDI, 2013, n.p), Andrade trouxe uma inovação radical em sua dramaturgia, utilizando-se da ruptura para construir uma linguagem nova e até então sem precedentes. Podemos aqui encontrar um paralelo entre a produção dramática e a produção poética de Oswald, uma vez que, conforme aponta Haroldo de Campos: "A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem" (CAMPOS, 2017, p. 240). De acordo com Campos, Oswald de Andrade foi pioneiro ao trazer para a poesia brasileira as marcas de oralidade, a síntese, o anti-ilusionismo e a objetividade. Ao comentar as obras dramatúrgicas do escritor, Magaldi aponta que Oswald se interessava "pela fala colhida ao vivo,

na rua" (MAGALDI, 2013, n.p) para criar diálogos que eram, simultaneamente, sintéticos e com uma "teatralidade evidente" (MAGALDI, 2013, n.p.). O resultado são textos teatrais inovadores que, justamente por este motivo, tiveram de esperar muito tempo para chegar aos palcos. Oswald de Andrade faleceu sem ver a montagem cênica de suas peças.

O teatro oswaldiano (e a devoração do Oficina)

Foi devido aos textos dramáticos, entretanto, que Oswald voltou a ser reconhecido como um dos grandes autores modernistas do Brasil. Marília Antonieta de Andrade, filha do escritor, conta que seu pai faleceu sem muito reconhecimento. Foi a partir da montagem de *O Rei da Vela*, feita em 1967 pelo Teatro Oficina, que se deu "o primeiro reconhecimento público de Oswald, o início de sua trajetória de mito e de herói popular" (ANDRADE, 2012, p. 75).

De acordo com o professor Armando Sérgio Da Silva, o processo criativo do Oficina, que culminou com a montagem de *O Rei da Vela*, possibilitou que o grupo pudesse estudar a cultura brasileira, levando-os a "encontrar uma nova forma, uma maneira nativa para se comunicar com a realidade de um país" (SILVA, 2008, p. 151). Para montar o espetáculo, o diretor José Celso Martinez Corrêa recorreu à proposta de antropofagia formulada por Oswald de Andrade em 1928.

Em seu *Manifesto Antropófago*, Andrade utiliza a figura do índio brasileiro, que fazia rituais de devoração dos corpos dos inimigos com objetivo de assimilar suas qualidades, para propor um caminho que viabilizasse o desenvolvimento do pensamento de vanguarda em um país historicamente colonizado e periférico como o Brasil. A antropofagia une elementos novos e tradicionais, brasileiros e estrangeiros e se caracteriza, pela combinação "da receptividade generosa e do senso crítico que rejeita, seleciona e assimila" (NUNES, 1979, p. 21). Para a montagem de *O Rei da Vela*, Martinez Corrêa se utilizou da antropofagia para apresentar um espetáculo inovador, uma vez que "A montagem do texto de Oswald de Andrade deveria ser uma devoração estética e ideológica de todos os obstáculos encontrados. Nesse sentido, deveria ser um espetáculo iconoclasta, antidogmático, criativo e absolutamente livre." (SILVA, 2008, p. 145).

No "Manifesto de *O Rei da Vela*", publicado originalmente em 1967, o diretor do Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa (1937) explica que, ao ler o texto da peça, o grupo encontrou "o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial: Esculhambo, logo existo. [...] Tudo isso não cabia no teatro da época [...]. Era preciso reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro" (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 85). Para Martinez Corrêa, toda a simbologia de *O Rei da Vela* "procura conhecer a realidade de um país sem história, preso a determinados coágulos que não permitem que essa história possa fluir" (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 89) por isso "a história real somente se fará com a devoração total da estrutura [...] onde só a fecundidade da violência poderá parir uma história" (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 89). Martinez Corrêa conclui explicando que a única fidelidade possível a Oswald de Andrade, no que diz respeito à montagem teatral, é utilizar a liberdade de criação para "tentar reencontrar um clima de criação violenta, em estado selvagem, na criação dos atores, do cenário, do figurino, etc" (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 89).

O Teatro Oficina escolhe levar a proposta antropófaga de Oswald de Andrade para o campo cênico, se alimentando de diversos gêneros teatrais para criar um espetáculo anti-ilusionista e inovador através do sincretismo de diversas linguagens performáticas como o circo, o teatro de revista e a ópera unidos em um só espetáculo. A partir de 1967, portanto, o Oficina se apropriou da antropofagia para criar uma forma de fazer teatro que fosse, ao mesmo tempo, nacional e de vanguarda. Nacional, porque

se preocupava com questões políticas, históricas e culturais brasileiras e porque utilizava formas artísticas que faziam parte da cultura popular do país, como o circo, a chanchada e o teatro de revista, bem como outros elementos populares, como o carnaval. E de vanguarda porque recorria às linguagens artísticas inovadoras, como o *Living Theatre* (grupo de teatro experimental norte-americano, que veio ao Brasil e com o qual José Celso conviveu por um curto período de tempo), o Cinema Novo e o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud para construir a sua própria forma de fazer teatro.

Ao longo de pouco mais de 50 anos, as pesquisas do grupo se preocupam em explorar, expandir e pesquisar a estética e filosofia antropófagas em diversos espetáculos teatrais e na produção de filmes, bem como de núcleos de pesquisa voltados para os diferentes aspectos da produção teatral (atuação, iluminação, música, vídeo).

Oralidade, mediação, vocalização

O diálogo entre a obra literária de Oswald de Andrade e o teatro se aprofundou com o passar do tempo. O diretor José Celso Martinez Corrêa encenou diversos textos de Andrade ao longo dos anos: *O Rei da Vela* foi aos palcos em 1967, 1971, 1985, 2006 e 2018, além de ter virado um filme, também feito pelo Teatro Oficina, em 1982; *O Homem e o Cavalo* foi aos palcos em 1984. O *Manifesto Antropófago*, uma das obras mais conhecidas de Andrade, apesar de não ter sido escrito como peça de teatro, foi levado ao palco do Oficina através do espetáculo *Macumba Antropófaga* em 2011/2012 e em 2017. O *Santeiro do Mangue*, poema dramático publicado postumamente, também teve duas montagens cênicas feitas pelo Oficina, nos anos de 1994 e de 2015, sob o título de *Mistérios Gozozos*.

A quantidade de montagens dos textos de Oswald de Andrade feitas pelo Teatro Oficina nas últimas cinco décadas indicam um processo de reflexão constante sobre os textos do autor e uma preocupação, por parte do grupo de teatro, em levar a obra de Oswald de Andrade para diferentes tipos de público, em diferentes épocas, mostrando a atualidade e a relevância da obra oswaldiana para o cenário cultural brasileiro. Assim, podemos dizer que o Oficina construiu, através de sua história, o senso de responsabilidade no que diz respeito à mediação entre a obra de Oswald de Andrade e o público.

De acordo com Patrice Pavis, importante teórico de estudos de teatro, o mediador é aquele que "procura um equilíbrio entre a exigência estética (autônoma) da obra e a educação artística (cidadã) do público" (PAVIS, 2017, p. 191). A mediação torna-se necessária porque o acesso às obras de arte e práticas culturais de vanguarda nem sempre são naturais, havendo muitas vezes desorientação ou resistência a elas por parte do público. No caso do Teatro Oficina, é necessário ter em mente que o trabalho do grupo não passa por uma tentativa de explicar ou de racionalizar as obras de Oswald para o público. O Oficina se concentra em identificar as potencialidades, a atualidade e a radicalidade dos textos de Andrade e, a partir disso, desenvolver uma forma cênica que leve a proposta estética e intelectual de Oswald para o público.

Portanto, para o Oficina, a mediação entre as obras literárias e o público é feita através da encenação dos textos, buscando manter a intenção do autor acima da fidelidade àquilo que foi explicitamente escrito por Oswald. Vale lembrar que o Oficina foi o primeiro grupo a encontrar uma solução cênica para os textos teatrais de Oswald que, até então, eram considerados "irrepresentáveis" (MAGALDI, 1962). Por todos estes motivos, pode-se pensar em uma mediação obra-público no sentido de que o Oficina fez com que os textos dramáticos de Oswald de Andrade pudessem ser fruídos no teatro e não apenas através da leitura, o que permite ao público uma nova forma de relacionamento com a obra. Em poucas palavras, o Oficina deu aos textos de Oswald de Andrade a

teatralidade, sendo este termo definido como: "o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito" (BARTHES, 1964 apud PAVIS, 2011, p. 372).

Este aspecto do trabalho do Oficina em relação à dramaturgia de Oswald é particularmente importante ao lembrarmos da observação de Sábato Magaldi sobre a radicalidade do texto oswaldiano no que diz respeito à linguagem. Para Magaldi (2013), uma das inovações trazidas nos textos dramáticos de Oswald é justamente a marca da oralidade, dos diálogos cotidianos. Ao tirar os textos dramáticos de Andrade do papel, tornando possível sua apreciação em um contexto performático, o Oficina desperta o espectador para as potencialidades da obra oswaldiana. O próprio Martinez Corrêa relata que só pode reconhecer a força presente na literatura de Oswald após a leitura em voz alta de *O Rei da Vela*:

> Eu havia lido o texto há alguns anos e ele permanecera mudo para mim. Me irritara mesmo. Me parecera modernoso e futuristóide. Mas mudou o natal e mudei eu. Depois de toda a festividade pré e pós-golpe esgotar suas possibilidades de cantar a nossa terra, uma leitura do texto em voz alta para um grupo de pessoas fez saltar para mim e meus colegas do Oficina todo o percurso de Oswald na sua tentativa de tornar obra de arte toda a sua consciência possível de seu tempo. E O *Rei da Vela* (viva o mau gosto da imagem) iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa síntese quase inimaginável. [...] Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um *cogito* muito especial esculhambo logo existo e esse esculhambar era um meio de conhecimento e de expressão de uma estrutura que a sua consciência captava como inviável. [...] Tudo isso não cabia no teatro da época, apto somente para exprimir os sentimentos brejeiros luso-brasileiros. Era preciso então reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro. (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 85)

Devido a este histórico, podemos compreender que muito do trabalho de mediação entre a obra de Oswald e o público, feito pelo Oficina, passa pela vocalização das palavras, levando o público a perceber a potência dos textos durante um processo que, obrigatoriamente, passa pela fala e pela escuta. Este processo de vocalização será amplamente explorado em *Macumba Antropófaga*, espetáculo que propõe uma apropriação coletiva do *Manifesto Antropófago*, através do canto, música e dança.

Do que é feito o teatro?

A análise de uma apresentação teatral pode se revelar desafiadora devido à sua natureza efêmera. Nossa pesquisa se torna possível porque a TV Uzyna (canal do Teatro Oficina na plataforma Youtube) realizou a transmissão ao vivo e na íntegra dos espetáculos feitos em 2017. Esses vídeos se encontram disponíveis ainda hoje.

Entretanto, não podemos esquecer que os registros em vídeo não são substitutos das performances ao vivo. O pesquisador Jorge Dubatti (2016) aponta que o teatro é um acontecimento que entrelaça convívio, *poiesis* e expectação, uma vez que o espetáculo cênico é de "natureza corporal, territorial, localizada" (DUBATTI, 2016, p. 42). Sendo o teatro uma prática social, o encontro irá fazer com que as pessoas estabeleçam relações com a obra que não podem ser reproduzidas ou conservadas em registros. Este encontro entre atores e público produz sua força poética e artística próprias, independentes do texto escrito, e que irão necessariamente interferir na recepção da obra literária:

> No convívio e a partir de uma necessária divisão do trabalho, são produzidos os outros dois sub acontecimentos, correlativamente: um setor dos participantes do convívio começa a produzir *poiesis* com seu corpo por meio de ações físicas e físico-verbais, em interação com luzes, sons, objetos, etc., e outro setor começa a expectar essa produção de poiesis. Trata-se, respectivamente, do acontecimento *poiético* e do acontecimento de expectação. (DUBATTI, 2016, p. 33)

O acontecimento teatral, de acordo com Dubatti, não pode ser conservado. Passada a realização do espetáculo, restam apenas os vestígios (como as filmagens da performance), que possibilitam o estudo dos espetáculos teatrais, mas não substituem o evento cênico perdido.

Diante disso, nossa proposta de realizar a análise do espetáculo *Macumba Antropófaga* e suas relações com o *Manifesto Antropófago* parte da noção de que não temos acesso à performance original, motivo pelo qual nossa percepção do espetáculo está baseada nos registros feitos à época pelo próprio grupo. Cabe lembrar, no entanto, que o Teatro Oficina tem seu próprio núcleo de filmagem e cinegrafistas que integram a companhia. As filmagens são realizadas com um direcionamento específico, acompanhando os atores, utilizando diferentes recursos do vídeo para dar o destaque desejado pela direção do espetáculo. Então, nossas percepções, embora limitadas àquilo que é capturado pela câmera, estão de acordo com as intenções e com a concepção criativa do próprio grupo de teatro.

É importante, também, ter em mente que o teatro é uma forma narrativa intermidiática, conforme nos explica Irina Rajewsky (2012). A montagem cênica é composta por uma combinação de diferentes mídias (texto, dança, música, iluminação, cenário, figurino, sonoplastia, etc.) que, articuladas, formam uma mídia específica, o teatro. A análise proposta neste trabalho se limita a alguns elementos que integram o espetáculo e de nenhuma forma se propõe a abarcar todos os aspectos e linguagens que, unidos, constituem a performance cênica em sua totalidade.

Manifesto/Macumba

Macumba Antropófaga é um espetáculo concebido pela Associação de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. A ideia é levar ao palco a obra literária *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, publicado em 1928 na *Revista de Antropofagia*. Através de uma série de frases curtas, aparentemente sem ordem ou conexão lógica entre si, Oswald de Andrade abre o diálogo com a cultura e a história brasileiras. O *Manifesto* utiliza a linguagem fragmentária e sintética, uma das marcas do autor, para formular a antropofagia, desenvolvendo uma postura vanguardista cuja força vem justamente daquilo que, teoricamente, deveria ser uma fraqueza: o primitivismo indígena, a história de colonização e a subordinação cultural perante os países considerados culturalmente desenvolvidos.

Conforme nos aponta Haroldo de Campos (1992), a antropofagia é o pensamento crítico do legado cultural universal, propondo, em lugar da submissão aos padrões europeus, a devoração crítica da história, "capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é outro [...] merece ser comido, devorado" (CAMPOS, 1992, p. 235). A antropofagia traz, portanto, uma possibilidade para que possamos estabelecer relações críticas com o cânone literário, artístico e cultural.

Outro ponto importante do *Manifesto* é o diálogo com as demais linguagens artísticas. Em sua publicação original, na *Revista de Antropofagia,* os aforismos estão dispostos em torno de uma reprodução da obra Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral. Andrade também se preocupa com o ritmo e com a musicalidade do *Manifesto*. Beatriz Azevedo chama a atenção para o fato de que, na publicação original, o *Manifesto* trazia como característica de sua configuração visual uma "arquitetura inovadora, sua construção fragmentária e sintética" (2012, p. 79). As 51 frases encontram-se separadas por linhas horizontais, que indicavam uma mudança de assunto, imprimindo, também, um caráter rítmico à leitura, "criando uma partitura que se apresenta não como um texto corrido em prosa, não como artigo de jornal ou revista - mas como um cardápio" (AZEVEDO, 2012, p. 81).

O *Manifesto* é um texto curto, que ocupou menos de duas páginas da *Revista de Antropofagia*. Como ele se transforma em uma montagem cênica com quase seis horas de duração?

Macumba

A *Macumba* é composta por três atos, cada qual com seu gênero teatral específico. No primeiro ato, atores e público saem do teatro e percorrem as ruas do bairro, sempre cantando e pulando. Há paradas em lugares que fazem parte da história e da cultura do bairro do Bixiga, como a fachada do Teatro Brasileiro de Comédia e um dos prédios onde Oswald de Andrade residiu. O grupo volta para o teatro, onde tem início o segundo ato. São fornecidas algumas instruções para a performance - um momento a ser destacado é aquele em que a atriz Camila Mota e o diretor José Celso Martinez Corrêa explicam a todos proposta do espetáculo:

> A *Macumba* é uma meditação. O *Manifesto Antropófago*, ele foi devorado pela Companhia e virado música. Então, não batam palmas, não acompanhem com palmas as músicas, porque senão não se escuta essas letras, e aí a gente não consegue fazer com que elas entrem no nosso corpo, sejam deglutidas e cagadas, mas sempre dançadas, porque a Macumba é pelo corpo. [...] A *Macumba* faz a cabeça, faz o corpo de quem macumbar. Quem só olhar e não dançar, não vai macumbar. (OFICINA, 2017)

A cena inicial é um jantar onde Oswald e Tarsila do Amaral descobrem a antropofagia. Oswald é capturado por uma tribo indígena que entra cantando. É este coro, representando os nativos, que será responsável por vocalizar os aforismos do manifesto ao longo da peça. Oswald se encanta com Pagu, irmã do chefe da tribo/coro, e o casal tem um filho chamado Macunaíma. Ao atingir a maioridade, Macunaíma deve matar o pai para ganhar seu nome. Oswald, contudo, não morre; se transforma no primeiro pós-moderno. A partir deste momento, começa a revolução caraíba com a chegada de diversos estrangeiros como Montaigne, Rousseau, Maiakovski e Buñuel. O coro aprende, então, a "ver com os olhos livres" e faz Cristo nascer em Belém do Pará ao ritmo de samba.

No terceiro ato, são apresentadas diversas figuras anônimas e conhecidas que representam o poder e que tentam impor a ordem e a hierarquia ao coro. Este, por sua vez, resiste e responde cantando os aforismos do *Manifesto Antropófago*. Os embates são variados e mostram possibilidades diversas de relacionamento: sedução, alegria, violência, fuga, morte, entre outras. O coro consegue descobrir uma forma de fazer com que a antropofagia funcione em um contexto contemporâneo e utiliza isso para combater aqueles que representam o discurso opressor e hegemônico. Ao fim da performance, Oswald de Andrade reaparece, devora o *Manifesto* e convida o público a se juntar a ele, em uma festa antropófaga.

Sincretismos

Ao analisar a montagem de *O Rei da Vela*, feita em 1967, Sábato Magaldi (2004), aponta que o diretor José Celso Martinez Corrêa optou por ampliar a violência e a colagem presentes no texto de Oswald de Andrade. Para isso, o diretor buscou sintetizar todas as artes e buscar a "superteatralidade" (MARTINEZ CORRÊA, 1967) utilizando diferentes gêneros teatrais no palco, a saber: o circo e o teatro de variedades no primeiro ato; o teatro de revista no segundo ato e a ópera no terceiro ato.

Em *Macumba Antropófaga* vemos novamente a busca deste sincretismo de gêneros teatrais: durante o primeiro ato temos o gênero Teatro de Percurso, em que "o público é convidado a deambular por diferentes lugares, no interior e no exterior do teatro, convidam-no a assistir cenas em locais diferentes

[...], guiado geralmente pelos atores" (PAVIS, 2014, p. 224). No segundo ato, predomina a estrutura dramática tradicional, ou seja, é apresentada uma história linear com começo, meio, fim e o terceiro ato é marcado pelas características do teatro pós-dramático apontadas por Hans Thies Lehmann em *O teatro pós-dramático* (2007), como: fragmentação de cenas, quebra de linearidade da história representada, utilização de mais de uma lingua (portugues, francês, espanhol, etc), dissolução das fronteiras que separam atores e público, utilização de diversos recursos tecnológicos, entre outros.

A importância do coro

Nos três atos, o coro é protagonista da peça e é responsável por unificar e conduzir todo o espetáculo. Outra função importante do coro é dissolver a barreira entre espectadores e atuadores. O público que se encontra presente na performance é estimulado a se unir ao coro através de diferentes estratégias.

No primeiro ato atores e espectadores formam um bloco de carnaval, sendo em muitos momentos difícil ou mesmo impossível distinguir atores e espectadores. Além disso, como nos blocos de rua, qualquer pessoa pode livremente se unir ao grupo ou abandoná-lo. Uma das consequências mais interessantes deste primeiro ato, que exige uma postura fisicamente ativa do público, é a dissolução de fronteiras entre as categorias de atuadores e espectadores, uma vez que "o público vê-se atuador ao precisar se mover constantemente atrás, ao redor ou mesmo dentro da cena, alterando substancialmente o modo como percebe o espetáculo e inquietando, em sentido amplo, a sua presença no mundo" (PECORELLI FILHO, 2014, p. 107).

Durante o segundo e o terceiro atos, as palavras entoadas pelo coro são projetadas em telões, para que os espectadores possam cantar junto com os atuadores. Outro ponto interessante é que, durante o segundo ato, a platéia é convidada a se despir e integrar a tribo antropófaga. No terceiro ato, todos aqueles que decidiram ficar nus são marcados com uma cruz cinza na testa. Com esta sequência de eventos, é possível notar que o espetáculo exige a todo momento uma tomada de decisão dos espectadores, o que possibilita que cada pessoa possa decidir o nível de seu envolvimento no espetáculo. Aqueles que optaram pela participação corporal mais ativa durante o segundo ato, com a nudez, são fisicamente marcados com tinta no terceiro ato. Ou seja, o público é confrontado com suas próprias opções de envolvimento na performance e precisa carregar no corpo a consequência de sua escolha, através de uma marca corporal.

Macumba Antropófaga deixa explícita a necessidade de convívio presencial característica do teatro. De acordo com Jorge Dubatti (2016):

> Teatro significa, etimologicamente, 'lugar para ver', mirante, 'observatório', mas não envolve apenas o olhar e a visão, tanto em sentido estritamente sensorial como metafórico. Está-se no teatro com todos os sentidos e com cada uma das capacidades humanas. O teatro é um lugar para viver, segundo o conceito de convívio e cultura vivente, e a *poiesis* não é apenas olhada e observada, mas vivida. A expectação, portanto, deve ser considerada sinônimo de viver-com, perceber e deixar-se afetar, em todas as esferas das capacidades humanas, pelo ente poético em convívio com os outros. [...] A expectação não se limita a contemplar a *poesis*; ela também a multiplica e contribui para sua construção: há uma poiesis produtiva, gerada pelo trabalho dos artistas, e outra receptiva. Ambas se estimulam e se fundem no convívio, resultando em uma poiesis convivial. (DUBATTI, 2016, p. 37)

As pessoas que acompanham as transmissões do espetáculo através da internet não possuem, por razões óbvias, o poder de afetar a performance. Além disso, os espectadores virtuais provavelmente

irão perceber o espetáculo de uma maneira radicalmente diferente daqueles que estão de corpo presente na *Macumba*. Evocando as palavras de José Celso Martinez Corrêa e Camila Mota no início do segundo ato: "quem só olhar e não dançar, não vai macumbar". O espectador virtual pode, claro, cantar e dançar em sua casa. Mas será que ele consegue, de fato, fazer parte da *Macumba*?

Convívio e tecnovívio

Jorge Dubatti opõe as noções de convívio e de tecnovívio. Para o autor o convívio, condição fundamental para que o teatro aconteça, pode ser definido como "a soma de interações que envolvem duas ou mais pessoas quando elas compartilham territorialmente um vínculo [...] pela materialidade do corpo" (DUBATTI apud MENDONÇA, 2011, p. 2). O tecnovívio, por outro lado, tem como principal característica a vivência virtual, sem a presença física, mediada pela tecnologia. Para Dubatti o tecnovívio é marcado pela desterritorialização e pela "supressão do vínculo dialógico com o outro, porque o outro pode ou não estar do outro lado da intermediação tecnológica" (DUBATTI apud MENDONÇA, 2011, p. 3).

Ao fazer as transmissões ao vivo pela internet, *Macumba Antropófaga* possibilita ao espectador a opção de experimentar a performance pelo convívio ou pelo tecnovívio, conforme as possibilidades, vontades e disponibilidade de cada indivíduo. Cabe lembrar, entretanto, que ao passar de espectador presente para tecno-espectador, a percepção do espetáculo será afetada, principalmente, devido a dois fatores.

O primeiro, já apontado por Dubatti (2016), reside na natureza do teatro como "espaço de subjetividade e experiência que surge do acontecimento de multiplicação convivial - poética - espectatorial" (2016, p. 37). O segundo fator que afeta a percepção do espetáculo através das telas é explicado pela mudança midiática do espetáculo. Para que as transmissões ao vivo possam existir é necessário que haja também a mudança da mídia teatro para a mídia filmagem/transmissão. Os olhos e ouvidos livres do espectador presente no teatro são substituídos por câmeras e microfones que possibilitem ao tecno-espectador acompanhar as transmissões pela internet.

André Gaudreault e Philippe Marion (2012) nos lembram que cada mídia tem possibilidades técnicas, comunicacionais e relacionais específicas, por isso a mídia escolhida para narrar uma história tem impacto decisivo no conteúdo e na forma como o público irá compreender aquilo que é mostrado. Por este motivo, quando um tema passa de uma mídia para outra, ele se confronta "com uma série de obstáculos formadores e deformadores relacionados com o que poderíamos chamar de configuração intrínseca da nova mídia, visto que, provavelmente, cada assunto seria dotado de configuração própria" (GAUDREAULT; MARION, 2012, p. 107). Ainda que o espetáculo seja o mesmo, a mudança de mídia modifica a abordagem do conteúdo. Consequentemente, o espectador e o tecno-espectador irão ter uma apreensão diferente da mesma performance devido à forma como cada um deles interage com a *Macumba*.

Um exemplo desta mudança de percepção pode ser notado na própria forma como o Oficina escolhe fazer as filmagens. Durante o primeiro ato, conforme foi possível verificar pelos registros em vídeo, as filmagens são feitas tanto com câmeras de celular, que alguns integrantes do Oficina seguram nas mãos, quanto com equipamento profissional. O resultado é um mosaico fragmentado de diferentes pontos de vista, que se alternam a cada momento. As filmagens do primeiro ato variam bastante a cada apresentação e há bastante espaço para a espontaneidade dos cinegrafistas. O segundo e o terceiro atos, que acontecem dentro do espaço físico do Teatro Oficina, são filmados por cinegrafistas-atuadores, que se integram ao coro. Comparando as diferentes apresentações da temporada de 2017, vemos que o

segundo e o terceiro atos obedecem a uma direção artística e a um roteiro específicos. Logo, não há muitas variações nos diversos registros feitos. Aquele que viu a *Macumba* apenas através das telas percebe, pelo contraste entre as variações de modos de filmar no primeiro ato e a ausência desta variedade nos dois atos subsequentes, a falta de autonomia de seu próprio olhar e de sua percepção do espetáculo teatral.

Ao refletir sobre a diferença entre assistir o espetáculo *Macumba* ao vivo ou pela internet, podemos constatar que "convívio e tecnovívio propõem paradigmas existenciais muito diferentes" (DUBATTI, 2016, p. 130). Mas cabe lembrar que estas duas categorias não são mutuamente excludentes: Dubatti aponta que o encontro de convívio e tecnovívio pode gerar novas possibilidades poéticas: "é preciso assumir que entre convívio e tecnovívio não há substituição superadora, mas alteridade, tensão e cruzamento. [...] Sem convívio não há teatro. Mas, sem dúvida, convívio e tecnovívio podem cruzar-se produtivamente na cena teatral" (DUBATTI, 2016, p. 134). Não é de hoje que o teatro se utiliza do tecnovívio. Diversas produções cênicas contam com filmagens que levam ao palco (parcial ou totalmente) a presença virtual dos atores. Mas esta é uma decisão dos atores/direção: o espectador, normalmente, não precisa pensar sobre qual será sua forma de assistir ao espetáculo. Com as transmissões ao vivo, o Oficina entrega ao público a responsabilidade de decidir qual será sua relação com a performance: virtual ou presencial.

Além disso, considerando que a experiência teatral é também a "experiência da perda" (DUBATTI, 2016), a sobrevivência das transmissões ao vivo possibilitam vestígios mais detalhados, gerados graças ao cruzamento de convívio e tecnovívio para a análise e estudo dos espetáculos.

Conclusão: oferecer o *Manifesto*

Macumba Antropófaga resgata o Manifesto Antropófago, estendendo o alcance da obra de Oswald de Andrade, seja pelo convívio, ao transportar o espectador para dentro do Manifesto através do canto, da dança, da música; seja pelo tecnovívio, ao despertar as potencialidades artísticas, poéticas, sonoras, históricas e críticas propostas pelo texto. Independente da forma de fruição, a performance é uma maneira extremamente generosa de oferecer o Manifesto Antropófago para o público presencial e virtual, estendendo o alcance da obra de Oswald de Andrade.

A generosidade do Oficina com as obras de Oswald de Andrade e com o público está em saber que tornar um texto acessível não significa simplificar a obra para que esta seja engolida sem questionamentos. A generosidade do grupo está em fazer o oposto: convidar o público para um processo intenso e exigente de reflexão sobre o texto. Neste processo, o Manifesto deixa de pertencer ao escritor Oswald de Andrade e é devorado, passando a ser incorporado por todos. O resultado, como aprendemos com a antropofagia, é o fortalecimento - individual e coletivo - daqueles que se permitem acompanhar o processo poético proposto em Macumba.

Referências

ANDRADE, Marília Antonieta de. Oswald e Maria Antonieta - fragmentos memórias e fantasia. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 6, p. 67–76, 2012. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636347 . Acesso em: 11 jan. 2022.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *In*: PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel (org.). **Revista de Antropofagia** - Revistas do Modernismo 1922 -1929. Edição Fac Similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014.

AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares de. **Antropofagia**: palimpsesto selvagem. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. *In*N: ANDRADE, Oswald de. **Poesias Reunidas**. São Paulo: Cia das Letras, 2017

CAMPOS, Haroldo de.Da Razão antropofágica: diálogo e diferença na literatura brasileira. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos** - Introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições SESC, 2016.

GAUDREAUT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermidialidade. *In*: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). **Intermidialidades e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Difel, 1962.

MAGALDI, Sábato.**Teatro da Ruptura**: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2013 *E-book*

MARTINEZ CORRÊA, José Celso.**Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas. São Paulo: Editora 34, 1998.

MENDONÇA, Renato. Conexões: entrevista com Jorge Dubatti. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 10, p. 1-9, 2011.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979

OFICINA Uzyna Uzona. **Macumba Antropófaga**: Transmissões ao vivo. Teatro Oficina. Youtube, 25 de setembro de 2017. Disponível em: https://youtu.be/vkhKNbExNFg?list=PLTN97D_XfEQHIoUtB98L01kmFB0IPqiCD. Acesso em: 20 jan. 2022

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

PAVIS, Patrice.**Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

PECORELLI FILHO, Biagio. A **pulsão performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. *In*:: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). **Intermidialidades e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008.

UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA DO ROMANCE *FRANKENSTEIN* DE MARY SHELLEY NO ENSINO FUNDAMENTAL II

Luíza Klein Cherém

Resumo: Ao longo desse artigo será apresentada uma pesquisa cartográfica desenvolvida no contexto do sistema público de ensino, em uma turma de 6º ano do ensino fundamental, durante o ano letivo de 2019. O observado desinteresse dos alunos pela Literatura e por seu ensino em sala de aula resultaram em inquietações e reflexões que motivaram o desenvolvimento do projeto de intervenção que será aqui discutido. Buscou-se estimular a prática da leitura literária como produção de subjetividade a partir da leitura do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley. Esse processo possibilitou, também, entender o tipo de conhecimento proporcionado pela Literatura, que, se é não mensurável e não pragmático contribui para desenvolver nos alunos a capacidade de fabulação, afectação, humanização e despertar do senso crítico. Durante o processo, foram percorridas as seguintes etapas: identificar as causas do desinteresse do aluno pela Literatura; descrever e tentar reverter o processo de automatização que incide sobre a maioria dos alunos; promover uma atitude de experimentação frente ao texto literário e estimular a leitura literária a partir da via dupla: subjetividade-texto, texto-subjetividade. Assim foi criada a abertura e autonomia nos alunos para efetivarem e participarem das atividades propostas e se apropriarem do que aprendemos. Foram fundamentais as contribuições de Bondía (2002), Chklovski (1971), Deleuze (2004), Guattari (2007) e Rolnik (2007) dentre outros postas em diálogo para materializar a perspectiva da produção de subjetividade, o que levou os sujeitos investigados a problematizarem a realidade na qual viviam dentro e fora da escola. Os resultados produzidos e analisados apontaram que a pesquisa-intervenção favoreceu não só a promoção de leitores efetivos e atuantes, mas também o despertar de sua consciência acerca da importância da leitura literária, como possibilidade de transfiguração e reinvenção da realidade.
Palavras-chave: Produção de subjetividade. *Afecto*. Experiência. Leitura literária.

O Ensino de Literatura na educação pública brasileira é tema de muitas discussões contemporâneas. São várias as questões levantadas em torno da disciplina: currículos engessados que tornam seu ensino não funcional, desprazeroso; sua falta de aplicação prática, pois a Literatura "de todos os modos discursivos é o menos pragmático" (ORIENTAÇÕES CURRICULARES PARA O ENSINO MÉDIO, 2006, p. 49). Há também sua perda de espaço no mundo atual, acometido pela mercantilização do tempo, na qual o foco maior é preparar o jovem para o mercado de trabalho, negando-lhe a *experiência* vinda do texto: "Diríamos mesmo que têm mais direito aqueles que têm sido, por um mecanismo ideologicamente perverso, sistematicamente mais expropriados de tantos direitos, entre eles até o de pensar por si mesmos" (OCEM, 2006, p. 53). É problemática igualmente a avidez por informação que torna o sujeito um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso, impenitente, eternamente insatisfeito" (BONDÍA, 2002, p. 23).

A automatização do sujeito moderno, que possui dificuldades em ser sensibilizado, em muito contribui, para que a Literatura, cada vez mais, seja circunscrita a pequenos espaços dentro da escola:

> Pesquisas levadas a cabo por nosso grupo de pesquisa, informações provindas dos milhares de relatórios de estágio, bem como de dados originários de pesquisas junto aos recursos de Licenciatura em Letras[88] mostram que a Literatura nas práticas de ensino - pelo menos na rede pública brasileira - praticamente desapareceu. (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 17)

[88] Pesquisa realizada no âmbito do PROCAD – Programa de Cooperação Acadêmica, edital da CAPES de 2008 ("Disciplinas de Licenciatura voltadas para o Ensino de Língua Portuguesa").

Além disso, há um crescente movimento de desinteresse pela leitura literária, por parte dos alunos, e a inabilidade de muitos docentes em lidar com esse problema, contudo: "Cabe ao professor despertar no seu aluno o interesse pela leitura, usando uma diversidade de gêneros literários, para que o aluno descubra o prazer da leitura" (LAGUNA, 2001, p. 49).

Observamos frequentemente alunos com dificuldade em se deixarem afectar pela vida, isto é, indivíduos que encontram um entrave no processo de *produção de subjetividade* (GUATTARI; ROLNIK, 2007). Em uma tentativa de sensibilizar o aluno e reverter esse movimento, a *experiência* literária pode ser um dos caminhos a ser utilizado. É possível partir dela para pensar processos de subjetivação e experimentação que modifiquem o habitual desinteresse do aluno.

A Literatura, para ser valorizada, não precisa estar em um pedestal, ela deve ser um direito de todo e qualquer ser humano, quando negada fere-se o princípio básico do direito à educação, à cultura e à humanização:

> […] O processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 1995, p. 249)

Assim como outras formas de arte, a Literatura é primordial à constituição do ser humano, ela o faz atingir um conhecimento tão importante quanto o científico, mas não mensurável: a transcendência da realidade, o saber lidar com o outro, o se afectar, o conhecer a si mesmo. Além disso, ela estimula a criatividade do indivíduo juntamente ao seu senso crítico. O aluno também aprende a ter olhar crítico em relação à ordem instaurada e, enfim, a ter a consciência de que pode reinventar sua realidade através de novas perspectivas. Também "É preciso ler, por que dominar a palavra significa dominar a lei e, dominar a Literatura, significa dominar a cultura. E a Literatura se torna a única forma de combater os efeitos perversos do próprio processo de estratificação, de elitização do literário" (MIBIELLI, 2007, p. 30).

Assim, foi realizada uma pesquisa em uma turma de 6º ano do Ensino Fundamental II da rede pública da Prefeitura Municipal de Saquarema. A proposta foi uma nova perspectiva do Ensino de Literatura através de um texto que chamasse a atenção dos alunos e pudesse promover uma intervenção. Os conteúdos linguísticos, gramaticais seriam ensinados estabelecendo relação com o texto literário e dos processos de subjetivação provocados por ele.

Ao entendermos que o número de alunos leitores da escola era pequeno consideramos que para muitos o texto literário não lhes foi apresentado no âmbito familiar e sua leitura não constituía um hábito para seus parentes. O que já dificultava bastante tal prática, a tornava mais distante:

> O amor pelos livros não é algo que apareça de repente no sujeito adulto diante de romances, poemas, novelas de qualquer tipo. É preciso ajudar desde cedo a criança a descobrir o que os livros e a leitura podem oferecer. Cada livro traz uma ideia nova, ajuda a fazer uma descoberta importante e amplia o horizonte da criança. Histórias e livros que pais e filhos veem juntos formam a base do interesse em aprender a ler e gostar dos livros, prazer que se estende por toda a vida. (LAGUNA, 2001, p. 44-45)

A tarefa de estimular a leitura é atribuída, muitas vezes, somente à instituição de ensino, que precisará saber lidar com diversas situações, porém nem sempre está preparada. É comum que o professor adote textos para trabalhar sem antes conversar com os alunos, saber de seus interesses, curiosidades. Nem sempre esse é um bom ponto de partida. É recomendável que ele escute a turma

para depois fazer escolhas. Todavia é também importante trabalhar com vários textos, mesmo os mais densos, que muitas vezes desagradam, ou os que provocam *estranhamento*. Essa abordagem impositiva dos textos a serem lidos torna a tarefa de cativar o aluno mais difícil e o aproveitamento das leituras realizadas muito mais pobre.

Alguns "estudos recentes apontam as práticas de leitura dos jovens fundadas numa recusa dos cânones da literatura" (OCEM, 2006, p. 61). "[...]não obstante demonstrarem muitas vezes grande interesse por *best-sellers* contemporâneos" (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 12). Uma das explicações para tal fato é o tipo de linguagem do texto clássico, que em muito se afasta da atual, de maior uso do aluno. Dessa forma, a interação com o texto se torna mais desgastante, principalmente se o aluno não se encontrar aberto à experiência da leitura, deixando-se afectar pelo texto. Ou se não tiver desenvolvido sua maturidade literária (condição estimulada pela prática da leitura literária desde a infância, pelos pais em conjunto com a escola), que o possibilita se interessar por leituras mais exigentes. Assim, o discente caminha na direção contrária, é atraído por textos de fácil fruição, que se aproximem de sua vivência cotidiana, envolta pela perspectiva economicista, reprodutora de ideologias e comportamentos sociais que o tornam automatizado:

> A ausência de referências no campo da literatura e a pouca experiência de leitura – não só de textos literários como de textos que falem da Literatura - fazem com que os leitores se deixem orientar, sobretudo, por seus desejos imediatos, que surgem com a velocidade de um olhar sobre um título sugestivo ou sobre uma capa atraente. Encontram-se na base desses desejos outros produtos da vida social e cultural, numa confluência de discursos que se misturam. (OCEM, 2006, p. 61)

O contato com redes sociais, com sua linguagem simplificada, de ritmo acelerado e outros suportes eletrônicos também induzem ao gosto pelos *best-sellers*. Todavia, não há mal em lê-los se o aluno também se utiliza de outros livros que lhe afectam e proporcionam novas formas de subjetivar-se. O problema se dá quando ocorre a procura somente por esse tipo de obra, de enredo simples e linguagem pouco ou nada trabalhada, que ocasiona muitas vezes manutenção da *obstrução* e o desenvolvimento de uma linguagem escrita deficitária. Logo:

> [...] os *best-sellers* não são suficientes para lançar o jovem no âmbito mais complexo da leitura literária, pois nesses casos a experiência ainda se mantém restrita a obras consagradas pela mídia e também àquelas que oferecem um padrão linguístico próximo da linguagem cotidiana. O desafio será levar o jovem à leitura de obras diferentes desse padrão - sejam obras recentes, que tenham sido legitimadas como obras de reconhecido valor estético - capazes de propiciar uma fruição mais apurada, mediante a qual terá acesso a uma outra forma de conhecimento de si e do mundo. (OCEM, 2006, p. 61)

Assim, para não afastar o aluno que não foi estimulado a ler, é importante iniciar as leituras através de textos mais coloquiais ou de linguagem adaptada para jovens e depois partir para os textos mais complexos, pertencentes ou não aos cânones.

As redes sociais, as séries, os jogos online podem competir com o estímulo à leitura literária. A maioria dos professores defende sua proibição por reconhecer neles aspectos negativos que dificultam a aula:

> [...] os novos suportes eletrônicos pelos quais os alunos são atraídos, como mariposas pela luz, projetam novas formas de aquisição do conhecimento, que não são reconhecidas pela escola. Atividades simultâneas - como ouvir música, acessar vídeos ou outros aplicativos, pelo celular ou outro aparelho, enquanto assistem à exposição do professor ou copiam matéria da lousa, às vezes até mesmo complementando as informações trazidas pela aula, numa espécie de

> procedimento *hipertextual* - não tem aceitação na escola; são ruídos que impedem a concentração e atrapalham a aula, segundo os professores [...] (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 12)

A tecnologia está inegavelmente ligada às práticas cotidianas dos alunos, inclusive durante as aulas de Literatura, tanto auxiliando-os quanto prejudicando-os. Cabe à escola estudar maneiras de lidar com ela, livrando-se de parâmetros ultrapassados e antiquados, que tem se mostrado pouco atrativos aos alunos, contribuindo para perda de sua atenção.

O professor contemporâneo precisa permitir nas aulas de Literatura o uso de suportes eletrônicos que possam enriquecer a aula. A consulta de dicionários; a busca por informações, imagens, músicas, vídeos, jogos e até a oportunidade de consultar um colega online para tirar dúvidas, podem elevar o nível de conhecimento do aluno e atrair sua atenção. Logicamente, o docente é responsável por dar limites ao uso da tecnologia para que não fuja ao objetivo da aula e não invalide avaliações.

As redes sociais estão repletas de pequenos fragmentos de textos de autores clássicos que são repostados pelos jovens. Uma boa alternativa é pedir que eles tragam para aula os que mais usam e juntos, alunos e professor, retornem ao texto original, com auxílio de celulares ou computadores, em busca de seu sentido dentro do contexto primário.

Também pode ser interessante uma aula com jogos eletrônicos e canais de redes sociais que se remetam às mitologias apresentadas neles. Os alunos estarão aptos a contar tais histórias e mostrar os elementos das culturas ali representadas, diante disso, o professor poderá lhes ensinar sobre o nascimento desses mitos e as suas diferenças presentes nas novas adaptações.

Séries e filmes que os alunos gostam, muitas vezes, possuem temáticas presentes em livros. O professor pode solicitar que os alunos falem sobre as séries, livros ou selecionem algumas cenas em seus celulares ou *pen drives* de modo a serem reproduzidos durante as aulas. A partir disso, pode fazer uma ponte com livros que abordem o mesmo assunto e promover a leitura literária em aula juntamente a rodas de conversa. Essas e outras opções existem para que a tecnologia seja utilizada de maneira benéfica e desperte no jovem a vontade de ler:

> Parece, portanto, necessário motivá-los à leitura desses livros com atividades que tenham para os jovens uma finalidade imediata e não necessariamente escolar (por exemplo, que o aluno se reconheça como leitor, ou que veja nisso prazer, que encontre espaço para compartilhar suas impressões de leitura com os colegas e com os professores) e que tornem necessárias as práticas de leitura. Tais atividades evitariam que o jovem lesse unicamente porque a escola pede - o que é frequentemente visto como uma obrigação. (OCEM, 2006, p. 71)

Esses caminhos contribuem para que o aluno possa se entender como leitor, construindo saberes, levantando hipóteses de leitura, percebendo limitações, valores, desconfiando de seus objetivos e estratégias narrativas. Sabemos que desde:

> […] a publicação dos documentos curriculares do Ministério da Educação decorrentes da última LDB de 1996, há toda uma ênfase na formação crítica do aluno, para que este se transforme futuramente num indivíduo consciente, autônomo, capaz de decisões próprias, o 'cidadão crítico'; entretanto a esses fins se opõe todo um sistema educacional público nos níveis estaduais e municipais que os inviabilizam. (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 10)

Ao pensarmos no professor de Literatura como peça-chave para o alcance desse objetivo, observamos que sua formação acadêmica influencia diretamente em sua forma de ensinar. Parte desses profissionais, que atua na escola pública, tem "uma formação inicial insuficiente (a maioria formada por

IES[3] particulares que alegam ter de complementar antes de mais nada um ensino médio fraco) que não foi direcionada às carências do ensino de Literatura no sistema público de ensino" (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 10).

Além disso, os problemas encontrados no próprio sistema educacional e não resolvidos pelo governo contribuem para esse professor não desenvolver seu trabalho de forma satisfatória: salas de aula superlotadas, remuneração insuficiente e sem reajustes, falta de infraestrutura e esgotamento físico, psicológico devido a difícil jornada de trabalho.

Dessa maneira, se tornam comuns, por parte dos educadores, falhas que pioram o ensino de Literatura: "boicotes cotidianos por parte deles – quiçá inconscientes – , concretizados nas repetidas ausências, na migração para outras áreas e para escolas particulares quando há oportunidade, aulas mal preparadas" (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 10).

O professor de Literatura, antes de tudo precisa ser um leitor literário, ora, se ele mesmo não encontra tempo para ler ou não se permite ser afectado pelo texto, ter uma *experiência*, como entenderá tal processo e poderá motivá-lo em seu aluno? Também, em sala de aula, "Construir autonomia e visão crítica, tendo a leitura como maior aliada, supõe que o professor tenha ele próprio vivenciado esse tipo de formação" (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 11) e mais que isso, é necessário que "os professores desenvolvam de forma crítica e criativa sua relação com os sujeitos-leitores que participam de sua ação" (LAGUNA, 2001, p. 45).

A tarefa de escolher textos para a aula e trabalhá-los é do professor, visto que ele possui experiência, conhecimento e sabe os objetivos que pretende alcançar em sua sala de aula. Contudo, é importante que o profissional não seja tradicionalista ou relativizador demais:

> [...] de um lado, o professor que só trabalha com autores indiscutivelmente canônicos, como Machado de Assis, por exemplo, utilizando-se de textos críticos também consagrados: caso do professor considerado autoritário, conservador, que aprendeu assim e assim devolve ao aluno; de outro lado, o professor que lança mão de todo e qualquer texto, de Fernando Pessoa a raps, passando pelos textos típicos da cultura de massa: caso do professor que se considera libertário (por desconstruir o cânone) e democrático (por deselitizar o produto cultural). Será? − perguntamo-nos. […] se existe o professor "conservador" que ignora outras formas de manifestação artística, não haveria, de outro lado, na atitude "democrática", e provavelmente cheia de boas intenções, um certo desrespeito às manifestações populares, sendo condescendente, paternalista, populista, "sem adotar o mesmo rigor que se adota para a cultura de elite"? Ou, acrescentaríamos nós, não haveria demasiada tolerância relativamente aos produtos ditos "culturais", mas que visam somente ao mercado? Se vista assim, essa atitude não seria libertária ou democrática, mas permissiva. Pior ainda: não estaria embutido nessa escolha o preconceito de que o aluno não seria capaz de entender/fruir produtos de alta qualidade? (OCEM, 2006, p. 71)

> Afinal, que cultura privilegiar? Haveria uma cultura comum para o ensino público e privado? E haveria uma para a rede pública como um todo, como tentam estabelecer as propostas curriculares de alguns estados brasileiros? E qual literatura para essa cultura? Ou quiçá como uma vez perguntou Regina Zilberman: que escola para a literatura? (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 8)

Um bom professor ouve seus alunos, procura entender suas necessidades, gostos, para selecionar textos com os quais trabalhará, contudo também lhes apresenta textos novos que os tirem da zona de conforto. Esse profissional não cria estereótipos de alunos, supondo que eles somente se interessarão por determinada leitura, mas apresenta várias possibilidades para que o aluno descubra por si mesmo como cada qual lhe afecta. Ele trabalha a Literatura clássica e contemporânea, a erudita e a popular por entender que nenhuma se sobrepõe a outra, que é importante o conhecimento de todas e que cada uma delas provocará uma determinada *experiência*, é imprevisível qual afectará o aluno.

Seguindo essas perspectivas, foram oferecidas novas formas de leitura de textos literários em sala de aula. Elas aconteceram após um trabalho prévio de estabelecimento de uma relação dinâmica, horizontal entre alunos/professora e entre os próprios alunos. Isto é, o trabalho com o texto literário foi precedido de um conjunto de mudanças e aproximações, em sala de aula, feitas por mim, que promoveu um ambiente de igualdade e liberdade. Após essa etapa, dei início a atividades de sensibilização, uma vez que a maioria deles, na turma em que leciono, não se interessa pela Literatura, acredito que por nunca se terem sentido afectados por ela.

Foram feitas experiências sensoriais e exercícios práticos que despertaram a curiosidade, imaginação e criatividade dos alunos para, em seguida, colocá-los em contato com textos literários. A partir deste momento, os alunos já estavam abertos à experimentação (BONDÍA, 2002) que ocorreu em aula - em leituras feitas pela professora com a turma, feitas pelo aluno individualmente - ou fora do colégio. Eles tiveram oportunidade de experimentar o ato de fantasiar, imaginar, sentir, se expressarem, antever outras possibilidades, via *experiência* literária, sem se sentirem irremediavelmente presos a uma realidade previamente dada.

Esta situação é comum no ensino público, muitos alunos vivem um cotidiano de violência física e psicológica, por conta de uma realidade cruel que não lhes permite espaço para desenvolverem sua sensibilidade e imaginação. Ao contrário disso, na maioria dos casos, sua única opção é se conformarem com a vida possível e reproduzirem as formas de poder sufocantes e autoritárias com as quais foram educados sem se darem conta disso

Após essa sequência, os alunos receberam sinopses de livros antigos e mais novos, de diferentes temáticas e linguagens para decidirem qual queriam ler e posteriormente desenvolver trabalhos para a Feira literária da escola. A escolha foi o livro *Frankenstein* de Mary Shelley, o que pode causar surpresa pelo fato de a obra ser um clássico e, dentro de um imaginário de alguns alunos e educadores, revelar linguagem trabalhada (talvez mais complexa), não mantendo relação direta com suas realidades. Foram utilizadas três versões da obra original, uma em quadrinhos tridimensionais com linguagem original (ITA; RODRIGUES; NUNO, 2010) outra com linguagem adaptada para jovens (BUCHWEITZ, 2011) e uma tradução do texto original (SHELLEY, 2002).

Iniciamos as leituras e dramatizações da obra, o que viabilizou o ato de imaginar e se afectar. Com isso, ficou mais fácil desenvolver nos alunos a capacidade de serem sensibilizados pela narrativa, se verem no texto, sentirem o que é narrado, refletirem a respeito dele e do mundo, da sua realidade. Isto é, desenvolverem processos de subjetivação nos quais mostrem o que pensam, como pensam, como sentem a experiência estética.

Ao mesmo tempo em que se modificaram, os educandos transformaram o que estava a sua volta em um processo de *devir* que antes estava bloqueado (DELEUZE; PARNET, 2004). Leituras e dramatizações da obra viabilizaram o ato de imaginar e se afectar.

A *experiência* de leitura do texto literário deixou os alunos confiantes para continuarem a trabalhar juntos, expressarem suas reflexões e desenvolverem várias atividades em aula (que dialogavam com outras obras literárias, com artes plásticas, música, dança, cinema, fotografia) expostas na Feira Literária da escola.

> O exercício intertextual de situação de um texto entre os demais é o que torna o leitor mais ou menos crítico, mais ou menos capaz de tecer quaisquer comentários sobre o lido. Este repertório bibliográfico oculto que trazemos, ou que resulta da interação com outros sujeitos, é também fundamental para que entendamos o processo de aprendizagem literária. (MIBIELLI, 2007, p. 32)

Foi confeccionado um estande: um castelo da criatura, personagem do livro *Frankenstein,* dividido em três salas temáticas. Os próprios alunos foram os responsáveis pela criação do desenho do projeto, suas caracterizações e o roteiro das informações explicadas durante a visita guiada do público.

Ao pensarmos na escolha de *Frankenstein* pela turma ficou claro que *Frankenstein,* apesar de não ser uma novela infantil nem contemporânea, proporcionou aos alunos leituras que os ajudaram a lidar com suas experiências individuais e os aproximou entre si.

Ítalo Calvino nos faz refletir sobre "Onde encontrar tempo e a comodidade da mente para ler clássicos, esmagados que somos pela avalanche de papel impresso da atualidade?"; "Por que ler os clássicos em vez de concentrar-nos em leituras que nos façam entender mais a fundo nosso tempo?" (CALVINO, 1993, p. 14). Há uma infinidade de leituras literárias que oferecem caminhos para sensibilizar o leitor, e assim, suscitarem a *produção de subjetividade. Frankenstein*, escrito em 1818, se mostrou um texto atual para alunos do séc. XXI, em um primeiro momento, cativando-os através do *medo artístico* (cf. FRANÇA, 2011)*,* posteriormente por meio da empatia criada com a personagem criatura e o estabelecimento de relações com suas experiências de vida. O que nos mostra que "[...] os clássicos servem para entender quem somos e onde chegamos [...]" (CALVINO, 1993, p. 16) e que "É clássico aquilo que persiste como suor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível" (CALVINO, 1993, p. 15). Assim, tomamos a expressão clássico como sinônimo de canônico seguindo as proposições de Roberto Mibielli, reiterando que grande parte de tais textos dizem respeito:

> [...]a questões de ordem moral, comportamental, ou qualquer outro fator que mereça ser destacado como importante à sobrevivência do *modus vivendi* daquela comunidade, ou que uma parte destes textos guarde em si apenas elementos estéticos de outras eras (e até mesmo do presente) que mereçam ser preservados como patrimônio cultural [...] (MIBIELLI, 2007, p. 18)

Ao escolherem este romance, os alunos não se ativeram à data de publicação nem ao tipo de linguagem, mas, principalmente, ao seu tema, atemporal, um texto canônico, portanto. Ao descobrirem os problemas levantados pela narrativa, já estavam tão seduzidos pela leitura que não se preocuparam com a distância de dois séculos em relação à sua publicação. Tal fato comprova que o clássico é um livro atemporal, oferece discussões e provoca afectos que ultrapassam os limites de tempo e língua. Diante da possível dificuldade com a linguagem, cabe ao professor pensar em estratégias para vencer esse obstáculo.

O docente de Língua portuguesa e Literaturas tem nas mãos um dos instrumentos de resistência à automatização e normatização do mundo contemporâneo. A leitura literária pode despertar no aluno, através de sua sensibilização, os processos de produção de subjetividade que incluem a transfiguração da realidade, a construção do seu senso crítico, a fabulação e a humanização. Contudo, o contado com a Literatura não pode ser feito de maneira impositiva, correndo o risco de torná-la enfadonha e promover bloqueio no aluno. Ao contrário, ele precisa ser prazeroso para suscitar a experiência literária.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ. [online]**. n. 19. 2002. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003. Acesso em: 19 jun. 2021.

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. Ministério da Educação. **Orientações Curriculares para o Ensino Médio** – Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília, 2006. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_01_internet.pdf. Acesso em: 14 jun. 2021.

BUCHWEITZ, Cláudia (org.). **Frankenstein**. Versão adaptada para neoleitores. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.

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

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Molin. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução: João Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2004.

FRANÇA, Julio. **Fontes e sentidos do medo como Prazer Estético**. 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/2002371/Fontes_e_sentidos_do_medo_como_prazer_estético. Acesso em: 19 jun. 2021.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2007.

ITA, Sam (org.). **Frankenstein**. Clássicos em quadrinhos tridimensionais. São Paulo: Publifolha, 2010.

LAGUNA, Alzira Guiomar Jerez. A contribuição do livro paradidático na formação do aluno-leitor. **Augusto Guzzo Revista Acadêmica**, n. 2, São Paulo, p. 43-52, 2001. Disponível em: http://fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/81. Acesso em: 20 jun.2021.

MIBIELLI, Roberto. **O ensino de Literatura em Roraima**: da gênese da universidade federal de roraima aos dias atuais. 2007. 353 f. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gèrard; REZENDE, Neide Luzia de. Apresentação ao leitor brasileiro. *In*: ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gèrard; REZENDE, Neide Luzia de. **Leitura, subjetividade e ensino de literatura**. São Paulo: Alameda, 2013.

SHELLEY, Mary; STOKER, Bram; STEVENSON, Robert Louis. **Frankenstein, Drácula, O médico e o monstro.** Tradução: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

PERCEPÇÃO NA POESIA DE ELIZABETH BISHOP: O OLHO E O EU

Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior

Resumo: A poeta norte-americana Elizabeth Bishop sempre foi valorizada pelo seu rigor formal e pelo seu famoso "olho" em capturar o mundo em seus poemas ricos em descrição e imagem. Nos últimos anos, a crítica tem se voltado muito à sua vida e a sua biografia como maneiras de se encontrar o subjetivo em sua poesia, muitas vezes deixando sua obra de lado. Para se analisar a subjetividade em Bishop sem precisar recorrer a material biográfico para elucidar seu fazer poético, dois poemas de Bishop, um de sua fase inicial e outro de sua produção mais tardia, são lidos fenomenologicamente à partir da filosofia de Merleau-Ponty (1999), como uma poeta capaz de perceber o mundo através de sua sensibilidade e transformá-lo em poesia não através da objetividade, mas da sua maneira ímpar de se observar as coisas como elas se apresentam.
Palavras-chave: Elizabeth Bishop. Poesia estadunidense. Fenomenologia. Maurice Merleau-Ponty.

Introdução

Elizabeth Bishop sempre foi uma poeta valorizada pelo seu olho – isto é, pela sua maestria em capturar o mundo exterior em todas suas nuances e transformá-lo em matéria prima poética. Uma autora marcada pelas suas viagens, Bishop colocou muito do que observava em sua poesia, desde os cenários de sua infância na Nova Escócia a impressões sobre o Rio de Janeiro e a Amazônia nos quinze anos em que a poeta viveu no Brasil. Há em sua poesia uma atenção especial à geografia e aos objetos cotidianos ("The Map", seu primeiro poema em livro, funciona como um bom exemplo de ambos) e uma beleza a ser encontrada na maneira com que os lugares e esses objetos se configuram diante de seu famoso olho, o qual Pichard descreve como sendo um que "*coleciona e controla*" (2009, p. 34, tradução livre).

Se muito da atenção crítica em torno da obra poética de Bishop se volta para a maneira com que a poeta trabalha com o exterior, é notável o influxo de estudos que procuram fazer o caminho inverso e analisar a maneira com que a poeta se utiliza do seu olhar supostamente objetivo e distante para trabalhar com o seu interior. Dois estudos notáveis que procuraram trazer mais do pessoal de Bishop a uma poética que era amplamente lida como impessoal foram os de David Kalstone (*Becoming a Poet*, 1989) e de Susan McCabe (*Her Poetics of Lo*ss, 1994). Ambos estudos fazem uso amplo de material biográfico e extratextual para explorar a maneiras com que o subjetivo se figura na obra de Elizabeth Bishop, seja através de sua biografia e sua ligação com o luto (McCabe) ou em sua relação com seus amigos poetas Marianne Moore e Robert Lowell (Kalstone).

Com o tempo, estudiosos têm cada vez mais desafiado a ideia de que a poesia de Bishop seria inteiramente impessoal, objetiva e alheia à própria poeta. Estudos mais recentes como os de Eleanor Cook (*Elizabeth Bishop at Work*, 2016) e Bethany Hicok (*Elizabeth Bishop's Brazil*, 2016), juntamente com os já mencionados Kalstone e McCabe, tem explorado as maneiras com que a poesia de Bishop é rica em camadas subjetivas e diz sobre ela tanto quanto sobre os objetos e lugares figurados no texto.

Travisano (2014, p. 23) aponta quatro linhas em que os estudos bishopianos tem se desenvolvido: 1) sob a perspectiva da biografia, 2) sob a perspectiva de seu rígido método artístico; 3) sob a perspectiva da sua bibliografia e da história das suas publicações; 4) sob a perspectiva de sua vasta rede de amizades e de seus engajamentos culturais com a literatura, a música, as artes visuais, a geografia e a política. Travisano (2014), ainda, afirma que essas quatro linhas são ao mesmo tempo paralelas e mutuamente complementares.

Nas quatro linhas descritas por Travisano, duas sugerem uma investigação mais subjetiva da vida e da obra de Elizabeth Bishop: a que diz respeito a sua biografia e a que diz respeito a sua relação com

suas amizades, como fizeram McCabe e Kalstone. Estas linhas, no entanto, acabam às vezes tirando o foco central da literatura de Elizabeth Bishop, focando-se excessivamente na vida da poeta. Já as outras duas linhas que dizem respeito ao método artístico e suas publicações acabam às vezes deixando essa subjetividade tão crucial ao texto poético de Bishop de lado, oferecendo análises excessivamente formalistas e bibliográficas.

O objetivo então, neste trabalho, é analisar o método artístico e a criação poética de Elizabeth Bishop como um produto de sua subjetividade sem precisar recorrer a material extratextual. Há muito do subjetivo de Bishop na maneira em que seu olho coleciona e controla o mundo exterior ao seu redor e essa subjetividade não depende de nada além de seu próprio fazer poético para ser identificada, explorada e analisada. Há, com certeza, muitas correntes críticas que se voltam a obra e não ao sujeito que a produz (o formalismo russo e o *New Criticism* são bons exemplos), mas há talvez somente uma que nos forneça o rigor adequado para lidar com a experiência subjetiva como ela se revela na poesia de Elizabeth Bishop: a fenomenologia.

Concebida no início do século XX pelo alemão Edmund Husserl, a fenomenologia poderia ser definida, nos termos mais simples possíveis, como o estudo do fenômeno. O fenômeno seria, de acordo com Hammond, Howard e Keat (1991, p. 2), qualquer coisa que se apresente a alguém, e um dos aspectos da fenomenologia seria analisar e descrever a maneira que tal coisa se apresentaria através da experiência de cada um. Já Zahavi (2019, p. 13) descreve o fenômeno como sendo

> o modo como se mostra o objeto imediatamente, como ele é aparente. Caso se siga essa compreensão usual, então é natural afirmar que se precisaria ultrapassar o meramente fenomenal, a fim de poder descobrir o que o objeto é em verdade. O fenômeno seria, então, como o objeto nos aparece, como ele se apresenta à nossa visão, não como ele é em si mesmo. (ZAHAVI, 2019, p. 13)

Um aspecto da fenomenologia destacado por Hammond, Howard e Keat que é de extremo valor para analisar as maneiras que Bishop descreve o mundo exterior, em sua subjetividade (que poderia ser outro nome para a experiência citada pelos autores) é a importância do ato da percepção (1991, p. 2) – o ser, o ouvir, o sentir, o acreditar, o lembrar, o imaginar. Essas diversas maneiras de se perceber e *experienciar* o mundo são frequentes na poesia de Bishop e vão muito além de simplesmente um ato de observação pura, como se pensaria da poeta com o famoso olho.

Dentre os quatro grandes pensadores da fenomenologia (Husserl, Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty), o francês Maurice Merleau-Ponty é o de maior interesse para a nossa investigação das maneiras em que Elizabeth Bishop percebe o mundo ao seu redor e se coloca como parte integrante dele através de sua poesia. Autor de *Fenomenologia da percepção* (1999), Merleau-Ponty pôs ênfase no papel do corpo e dos sentidos no ato de se perceber e *experienciar* os fenômenos como estes se apresentam no mundo exterior e nos objetos. Há em Merleau-Ponty uma valorização dos sentidos como constituintes do mundo como o conhecemos, e é justamente nessa reflexão fenomenológica de como os sentidos e a maneira que eles são empregados nos revelam verdades sobre o mundo em que vivemos e criamos, e é justamente nesse achar identitário através da percepção que encontramos a chave para explorar a subjetividade poética em Elizabeth Bishop.

> A verdadeira reflexão me dá a mim mesmo não como subjetividade ociosa e inacessível, mas como idêntica à minha presença ao mundo e a outrem, tal como eu a realizo agora: sou tudo aquilo que vejo, sou um campo intersubjetivo, não a despeito de meu corpo e de minha situação histórica, mas ao contrário sendo esse corpo e essa situação e através deles todo o resto. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 606)

Tateando o mapa: Bishop e o objeto

The Map

Land lies in water; it is shadowed green.
Shadows, or are they shallows, at its edges
showing the line of long sea-weeded ledges
where weeds hang to the simple blue from green.
Or does the land lean down to lift the sea from under,
drawing it unperturbed around itself?
Along the fine tan sandy shelf
is the land tugging at the sea from under?
The shadow of Newfoundland lies flat and still.
Labrador's yellow, where the moony Eskimo
has oiled it. We can stroke these lovely bays,
under a glass as if they were expected to blossom,
or as if to provide a clean cage for invisible fish.
The names of seashore towns run out to sea,
the names of cities cross the neighboring mountains
— the printer here experiencing the same excitement
as when emotion too far exceeds its cause.
These peninsulas take the water between thumb and finger
like women feeling for the smoothness of yard-goods.
[...]
(BISHOP, 2011, p. 5)

É curioso ver que no primeiro poema que Elizabeth Bishop publica em livro, "The Map", há uma reflexão intensa sobre o objeto a ser analisado. Lida muitas vezes como uma poeta dos objetos como sua mentora, Marianne Moore, há desde este primeiro poema uma reflexão sobre o objeto em si, e não somente uma tentativa de descrevê-lo respeitando certo rigor objetivo. O eu-lírico de "The Map" constantemente ajusta a sua descrição para tentar alcançar a maneira em que o mapa se apresenta tanto como um objeto em si mesmo quanto uma representação do mundo exterior. Quando Bishop se pergunta se o que observa no mapa são sombras (*shadows*) ou rasos (*shallows*), há uma tentativa de se ver além da primeira camada. Se Merleau-Ponty argumenta que somos tudo que vemos, Bishop procura refinar a sua visão e perceber o objeto realmente como ele se apresenta, e ela faz isso, em seu poema, através de questionar a natureza do próprio objeto a ser analisado e sua percepção. É como Merleau-Ponty colocou*: "Nada é mais difícil do que saber ao certo o que nós vemos"* (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 91).

Biograficamente, Travisano (2019, p. 1550) posiciona a escrita de "The Map" na noite de ano novo de 1934. Bishop afirma que o compôs de uma só vez enquanto contemplava um mapa coberto pelo vidro. O biógrafo, a partir deste primeiro poema, reforça a fama de Bishop como uma poeta da precisão e da observação, mas conclui que tal precisão sempre envolve certo grau de criação e imaginação.

Oliveira argumenta que, em Bishop, a descrição ao mesmo tempo esconde e revela (2002, p. 44). Tal colocação é interessante pois nos faz questionar a ideia já estabelecida que a poesia de Bishop seria uma de pura descrição objetiva pois, quem descreve certo objeto, precisa necessariamente fazê-lo sob um ponto de vista único. Ao questionar, por exemplo, se as cores do mapa são escolhidas pelos próprios países, o eu-lírico bishopiano não está apenas descrevendo o ato de se ver cores do mapa, mas sim analisando a sua fundação - o seu como e não o seu o quê, uma característica essencialmente fenomenológica, como afirma Zahavi (2019, p. 13). Não há no poema de Bishop uma tentativa de capturar o mapa em sua totalidade ou finalidade, mas sim uma meditação sobre seu próprio ser como objeto aparente e prático, através da sua própria experiência. Mesmo que o poema careça de

marcadores fortes de subjetividade (como o pronome *Eu*), é notável aqui que o poema é ancorado em uma experiência pessoal e subjetiva, que parte exclusivamente de um ponto de vista específico e leva a presente investigação do mapa como objeto aparente.

> Nossa percepção chega a objetos, e o objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter. Por exemplo, vejo a casa vizinha sob um certo ângulo, ela seria vista de outra maneira da margem direita do Sena, de outra maneira do interior, de outra maneira ainda de um avião; a casa ela mesma não é nenhuma dessas aparições, ela é, como dizia Leibniz, o geometral dessas perspectivas e de todas as perspectivas possíveis, quer dizer, o termo sem perspectivas do qual se podem derivá-las todas, ela é a casa vista de lugar algum. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 103)

É notável a escolha de se representar no poema um mapa, visto que este se configura como um objeto cuja função maior também é a de representação. O mapa de Bishop, tal como a casa da vizinha de Merleau-Ponty, é visto de um ângulo que lhe é próprio a sua aparição diante de um olhar específico; ele não representa a totalidade do objeto, mas sim a experiência entre o objeto e aquele que o observa. Em "The Map", o eu-lírico de Bishop faz muitas perguntas, mas não se preocupa em respondê-las, pois o intuito é investigar através da percepção, e não concluir através dela. As perguntas levantadas convidam o leitor a participar deste processo de reflexão, e Bishop aqui não apenas nos fornece uma imagem, mas nos conduz a criá-la junto a seu eu-lírico.

> Ver um objeto é ou possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou então corresponder efetivamente a essa solicitação, fixando-o. Quando eu o fixo, ancoro-me nele, mas esta "parada" do olhar é apenas uma modalidade de seu movimento: continuo no interior de um objeto a exploração que, há pouco, sobrevoava-os a todos, com um único movimento fecho a paisagem e abro o objeto. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 103)

Uma Elizabeth: Bishop e o corpo

Se Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* trabalha extensivamente com a maneira em que os objetos se apresentam, um outro pilar fundamental da sua análise fenomenológica é justamente o instrumento que nos permite perceber e *experienciar* os objetos como estes se apresentam: o corpo. Se Bishop é frequentemente lida como uma poeta das coisas através do seu olho, são raras as leituras que a tomam como uma poeta do corpo.

Catherine Cucinella, em talvez o mais relevante estudo sobre o papel do corpo na poesia de Elizabeth Bishop, afirma que o corpo na literatura de Bishop "surge como problemático e ambíguo ao transitar entre representações metafóricas e metonímicas que frequentemente ocupam espaços liminares" (CUCINELLA, 2010, p. 55, tradução livre).

O corpo bishopiano, no ensaio de Cucinella, é analisado como sendo um essencialmente feminino. Cucinella também se concentra em Bishop como uma poeta lésbica, o que talvez a distanciaria um pouco da obra em si em direção a biografia da poeta. Cucinella também argumenta que o corpo em Bishop seria, na verdade, corpos, e que Bishop tomaria um ponto de vista universalista em relação ao corpo (CUCINELLA, 2010, p. 56).

Tal ponto de vista é contrário a leitura fenomenológica, que valoriza a experiência individual e subjetiva. O corpo em Bishop, mesmo removido dos seus marcadores de pessoalidade e desprovido de características aparentemente únicas à poeta, só pode ser o seu porque é somente através dele que Bishop conseguiria capturar o mundo através de seu eu-lírico. Enquanto leituras de ordem feminista e *queer* são válidas em se explorar a vida da poeta, elas muitas vezes pouco conseguem captar a maneira com que Elizabeth Bishop percebe, através de si e colocado em imagens poéticas, o mundo exterior, e

seu contato direto com o interior. Como Merleau-Ponty coloca, "o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122).

"In the Waiting Room", poema do último livro que Bishop publicou em vida, funciona como uma excelente meditação da poeta acerca de si mesma, de sua identidade corpórea e de seu lugar em relação a tudo que ocupa o mundo exterior junto a si. Este poema em particular se destaca em meio a obra de Bishop por ser um em que o "Eu", marcado pelo pronome, ocupa um lugar de grande destaque entre seus versos.

> [...]
> I said to myself: three days
> and you'll be seven years old.
> I was saying it to stop
> the sensation of falling off
> the round, turning world.
> into cold, blue-black space.
> But I felt: you are an *I*,
> you are an *Elizabeth*,
> you are one of *them*.
> Why should you be one, too?
> I scarcely dared to look
> to see what it was I was.
> I gave a sidelong glance
> --I couldn't look any higher--
> at shadowy gray knees,
> trousers and skirts and boots
> and different pairs of hands
> lying under the lamps.
> I knew that nothing stranger
> had ever happened, that nothing
> stranger could ever happen.
> (BISHOP, 2011, p. 147)

Em "In the Waiting Room", além de seu habitual olhar sensível para o mundo exterior, Bishop trabalha também com a memória de si mesma ao construir seu eu-lírico a partir da figura de si mesma com seis anos de idade. Aqui, além dos sentidos propriamente ditos, trabalhamos também com uma das maneiras apontadas por Merleau-Ponty de percepção: a memória, que funciona não somente como porta para o passado, mas ponte entre o tempo que já se foi e o tempo que se mostra.

> Só se compreende o papel do corpo na memória se a memória é não a consciência constituinte do passado, mas um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, e se o corpo, sendo nosso meio permanente de "tomar atitudes" e de fabricar-nos assim pseudopresentes, é o meio de nossa comunicação com o tempo, assim como com o espaço. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 246)

Assim, através da memória do dia que foi ao dentista com sua tia Consuello, Bishop revela um autodescobrimento de si que permeia tanto o passado quanto o presente. É curioso que a epifania da garota se manifeste não através das outras pessoas, mas sim de um objeto: a revista *National Geographic* que o eu-lírico de Bishop lê. E ao investigar as mulheres na revista, tão distantes, e a sua tia, tão próxima, há um momento de percepção de si como parte única e incomparável do mundo exterior; há um pertencimento. Quando Bishop proclama *"You are an I/You are an Elizabeth*" (BISHOP, 2011, p. 147), seu eu-lírico clama seu lugar no mundo como única, mas ao se ver nas mulheres da revista e nos gritos de sua tia, também clama o seu lugar como parte do mundo e de todos que o constituem.

Esse lugar no mundo vem através justamente da percepção de si. Por mais que, como Cook observa (2016, p. 219), o poema seja permeado por uma dicção infantil, Bishop, ao escrever, entrega a seu eu-lírico, por exemplo, a palavra perdida ("unlikely") e partilha, no presente, da reflexão infantil presa na memória, a realização do agora como sendo parte fundamental de si. Mesmo que Bishop recupere seu eu (I) ao proclamar *"You are an Elizabeth"* (BISHOP, 2011, p. 147), seu eu-lírico não se perde somente nesta primeira pessoa ao se reconhecer também no outro, no corpo que é fora do seu. Pichard (2009, p. 68) discute esse movimento como sendo o eu-lírico reconhecendo não só seu estado como primeira pessoa do singular, mas também como primeira pessoa do plural ao se colocar como uma delas: *"You are of them"* (BISHOP, 2011, p. 147).

> [...]
> Why should I be my aunt,
> or me, or anyone?
> What similarities--
> boots, hands, the family voice
> I felt in my throat, or even
> the *National Geographic*
> and those awful hanging breasts--
> held us all together
> or made us all just one?
> How--I didn't know any
> word for it--how "unlikely". . .
> How had I come to be here,
> like them, and overhear
> a cry of pain that could have
> got loud and worse but hadn't?
> (BISHOP, 2011, p. 147)

Se um dos pilares da fenomenologia é a importância da experiência do indivíduo como ferramenta filosófica de investigação a respeito do mundo, Bishop ao se reconhecer como um indivíduo, através de sua memória de infância, encontra o seu lugar no mundo. Jacobson (2015, p. 30) em sua exploração fenomenológica da memória, afirma que "enquanto nós raramente nos percebemos como espalhados pelo mundo, na experiência da memória, podemos ser colocados diante do caráter de nossa própria existência" (JACOBSON, 2015, p. 30, tradução livre).

Assim, ao percebê-la como si e como dotada de percepção própria ao comparar-se aos demais, o eu-lírico de Bishop embarca em uma reflexão fenomenológica sobre o seu espaço e papel no mundo exterior. Com isso, Bishop ao escrever o poema e se valer desta memória para compor a matéria-prima do seu poema, se reconhece, décadas depois, em sua própria existência singular, seu próprio *Eu*, através da memória. A garota de "In the Waiting Room", por fim, encontra no mundo uma possibilidade de não ser ninguém além de si mesma, de observar e perceber o mundo somente através de si, apesar de quaisquer semelhanças que esta encontre com sua tia ou com as mulheres estampadas nas páginas da *National Geographic*.

Considerações finais

Na crítica de poesia norte-americana do século XX, há alguns exemplos de estudiosos analisando a obra de certos poetas fenomenologicamente, como Wallace Stevens e William Carlos Williams. Dito isso, a maioria esmagadora da crítica ainda não procurou explorar as maneiras em que o ato de perceber pode se fazer como matéria poética e criadora de imagens belíssimas e, por isso, leituras fenomenológicas ainda costumam ser bastante incomuns.

Este breve trabalho, juntamente com a pesquisa que desenvolvo no mestrado em literaturas de língua inglesa na UERJ, é o primeiro de seu tipo, visto que a poesia de Elizabeth Bishop – tão marcada pelos sentidos, pelo corpo, pela memória e pelas maneiras de se observar o mundo exterior – não havia sido lida ainda através da chave fenomenológica de interpretação.

Nos estudos bishopianos, há uma divisão entre o campo que estuda a poeta de maneira supostamente objetiva (através somente da análise formalista e do *close reading*) e o que o faz de maneira supostamente subjetiva (através de sua biografia, sua correspondência, seus rascunhos, etc). Aqui, espero introduzir à crítica uma chave de leitura que permite explorar a subjetividade encontrada na poesia de Elizabeth Bishop através de seu próprio fazer poético e sem a necessidade de recorrer à sua biografia. Pela percepção de Bishop sobre o mundo, com seu famoso olho e com a maneira que a poeta se utiliza de seu *eu* não apenas de falar de si em seu interior, mas também do exterior e nas formas que ele se apresenta, é claro que a obra poética de Bishop é rica em uma subjetividade ímpar, que se revela através da descrição e da maneira única que Elizabeth Bishop investiga o mundo e as coisas que estão nele, inclusive si mesma.

Referências

BISHOP, Elizabeth. **Poems**: The Centenary Edition. London: Chatto & Windus, 2011.

COOK, Eleanor. **Elizabeth Bishop at Work**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016.

CUCINELLA, Catherine. **Poetics of the body**: Edna St. Vincent Millay, Elizabeth Bishop, Marilyn Chin, and Marilyn Hacker. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

HAMMOND, Michael; HOWARD, Jane; KEAT, Russel**. Understanding Phenomenology**. Oxford: Blackwell, 1991

JACOBSON, Kirsten. The Gift of Memory: Sheltering the I. *In*: MACLAREN, Kym; MORRIS, David (org.). **Time, Memory, Institution**: Merleau-Ponty's New Ontology of Self. Athens, OH: Ohio University Press, 2015.

KALSTONE, David. **Becoming a Poet**: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell. New York: Farrar Straus, and Giroux, 1989.

MCCABE, Susan. **Elizabeth Bishop**: Her Poetics of Loss. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Displaced Topologies: Place and Identity in Elizabeth Bishop's Poetry. *In*: ALMEIDA, Sandra Regina Golart; GONÇALVES, Glaucia Renate; REIS, Eliana Lourenço de Lima (org.). **The Art of Elizabeth Bishop.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

PICHARD, Zachariah. **Elizabeth Bishop's Poetics of Description**. Montreal, Quebec: McGill-Queen's University Press, 2009.

TRAVISANO, Thomas. Elizabeth Bishop and Biography. In: CLEGHORN, Angus; ELLIS, Jonathan (org.). **The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop**. New York: Cambridge University Press, 2014.

TRAVISANO, Thomas**. Love Unknown**: The Life and Works of Elizabeth Bishop. New York: Viking, 2019.

ZAHAVI, Dan. **Fenomenologia para iniciantes**. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2019.

MEMÓRIAS DA (RE)EXISTÊNCIA – REFLEXÕES SOBRE O ATO DE NARRAR EM *UM DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES

Maria Inês Freitas de Amorim

Resumo: O romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2017), é construído como uma longa carta de uma mãe para o seu filho, separados pela violência da escravidão. A obra ficcionaliza o século XIX brasileiro, apresentando uma narrativa a partir da perspectiva de Kehinde, mulher que foi sequestrada em África quando criança, trazida para o Brasil como escravizada, conquista sua alforria e luta contra as amarras da escravidão e da segregação. O ato de narrar é celebrado como um ato de resistência, uma vez que cria memórias de trajetórias invisibilizadas pela narrativa hegemônica da história e representa a subjetividade de personagens que foram silenciados em práticas de desumanização. O presente trabalho tem como objetivo analisar a representação do ato de narrar em *Um Defeito de Cor*, evidenciando a construção de memórias de resistência e luta pela liberdade. A obra de Ana Maria Gonçalves contribui, pelos caminhos da narrativa ficcional, para uma importante reflexão sobre a história da escravidão do Brasil a partir da perspectiva daquele que foi escravizado, rompendo silêncios e criando memórias.
Palavras-chave: Literatura Brasileira. Ficcionalização do passado. Escravidão. Narrar. *Um defeito de cor*.

> *Nós; atravessando o mar carregados sobre os ombros dos nossos antepassados, levando gravado a ferro nas retinas espantadas as imagens dos nossos mortos. Para depositar ao pé da porta, que já não está mais lá como julgávamos conhecê-la. Dizer o que? Por mim, é Kehinde quem diz.*
>
> Ana Maria Gonçalves

O romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006, é uma obra que ficcionaliza o século XIX brasileiro pela perspectiva de Kehinde, uma mulher negra que passou pela escravização. Ao longo da narrativa, a ficção se alicerça em dados históricos para apresentar a visão do passado brasileiro a partir das experiências dos escravizados, cujas vozes foram silenciadas ao longo dos séculos. A escravidão submeteu milhares de pessoas a um violento processo de tentativa de desumanização que mercantilizou corpos, criminalizou identidades culturais, separou afetos e apagou histórias. Se por um lado, há um esforço do colonizador em coisificar pessoas, por outro, entre os subalternizados, há luta pela sobrevivência e resistência em manter as identidades individual e coletiva.

A história da escravidão está repleta de lacunas, com diversos vazios a serem preenchidos e versões a serem questionadas. Por isso, *Um defeito de cor* não será classificado como "romance histórico", mas como uma ficcionalização do passado, uma vez que se busca enfatizar a necessidade de preenchimento dos espaços vazios e silenciados pela criação ficcional. O passado não é apenas um elemento da narrativa, ele é reivindicado como um processo de escrita e reescrita, descobertas e reflexões.

A narrativa de *Um defeito de cor* é constituída como uma longa carta que Kehinde escreve para seu filho Luiz, em que narra sua vida. Luiz havia sido separado da mãe pelo pai português, que vendera o menino com oito anos como escravizado para pagar dívidas de jogo. Kehinde precisa contar sua história, precisa contar para o filho quem ela é: "precisava te contar tudo o que estou te contando agora" (GONÇALVES, 2017, p. 945). O romance, dessa forma, celebra o ato de narrar como uma expressão de resistência, pois contar a sua história para o seu filho faz com que ela assuma a voz da narrativa, tornando-a protagonista de sua própria trajetória. Após tanta violência a que foi submetida pelo poder da colonialidade, contar sobre quem se é, a torna conhecida e faz com que seu legado permaneça para as futuras gerações.

O romance atravessa o século XIX, e a partir da perspectiva da narradora há a reconstrução da vida e da luta de quem foi sequestrado em África e trazido para o Brasil, numa escrita em que o sujeito

escravizado narra a própria história, suas impressões, pensamentos, medos, desejos e angústias. Se o processo colonial empreendeu uma estrutura que visava transformar vidas em mercadorias, a narrativa literária contribui para representar as subjetividades e as vozes de milhares de escravizados silenciadas. Para Evaristo (2008, p. 2), os romances que resgatam a identidade negro brasileira: "são erigidos como contra-discursos literários à estereotipia que pesa sobre as personagens negras e sobre as formas culturais africanas e afro-brasileiras no interior de grandes obras da Literatura Brasileira".

Há um grande vazio nos arquivos históricos envolvendo as narrativas de africanos diaspóricos e seus descendentes, deixado pela ausência de informações mais precisas sobre suas existências e os registros de suas trajetórias. Também são muito raros os escritos de escravizados que viveram no Brasil narrando suas próprias biografias e memórias, o que resulta numa necessidade de preencher essas lacunas pela literatura. Dessa forma, ao narrar a história de Kehinde, o romance Um Defeito de Cor representa a memória de milhares de homens e mulheres que tiveram suas vidas apagadas, apresentando possibilidades de pensar e entender mais sobre o passado escravocrata brasileiro.

Kehinde é sequestrada em África com sete anos e trazida para o Brasil como escravizada. Conquista sua liberdade, participa de diversas lutas por emancipação, constrói laços, transita entre diferentes espaços sociais, geográficos e afetivos. A partir da narrativa do romance é possível entrar em contato com a perspectiva de vozes sobre o século XIX brasileiro. Vozes subalternizadas pela narrativa hegemônica da história, repleta de silenciamentos, apagamentos e deturpações. Pois, conforme afirma Trouillot (2016, p. 27): "Seres humanos participam na história não apenas como atores, mas também como narradores".

Os fatos do passado chegam ao presente a partir de narrativas, havendo, muitas vezes, uma separação entre "o que ocorreu" e o "o que se diz ter ocorrido". A narrativa da história, dessa forma, não pode ser encarada como algo finalizado, mas como um processo em constantes modificações, nos quais fatos, narradores e contextos históricos precisam ser levados em consideração para a construção de sentidos. O silêncio também pode ser encarado como um elemento discursivo, pois há uma escolha do narrador sobre o que e sobre quem se deve elaborar memórias, identidades, construir todo um universo simbólico.

A ficcionalização do passado brasileiro, a partir de vozes que representam as vozes de escravizados, preenche uma lacuna na construção da memória. O passado escravagista assombra o presente porque ele permanece nas estruturas do racismo que permeiam as relações, resultado de séculos de silenciamento ou de narrativas realizadas a partir de um olhar eurocêntrico. Para Grada Kilomba (2019, p. 223-224): "nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente. Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente".

Um defeito de cor é uma dessas escritas sobre o passado que busca ressuscitar histórias e contá-las pela perspectiva de quem sofreu com a escravidão, e não pelas lentes de quem escravizou. As personagens do romance representam as pessoas escravizadas enquanto sujeitos, apresentando possibilidades interpretativas às narrativas construídas pelo discurso colonial. É preciso ressuscitar narrativas porque as marcas da escravidão permanecem, como afirma Silvio Almeida:

> O racismo não é um resto da escravidão, até mesmo porque não há oposição entre modernidade/capitalismo e escravidão. A escravidão e o racismo são elementos constitutivos tanto da modernidade, quanto do capitalismo, de tal modo que não há como desassociar um do outro […] A desigualdade racial é um elemento constitutivo das relações mercantis e de classe, de tal sorte que a modernização da economia e até seu desenvolvimento podem representar momentos de adaptação dos parâmetros raciais a novas etapas de acumulação capitalista. (ALMEIDA, 2020, p. 183-184)

A colonialidade constrói um discurso racial segregacionista, imputando uma hierarquização entre os povos, o que sustenta o discurso que justifica a dominação daqueles classificados como inferiores. A partir de teorias pseudocientíficas, o europeu branco se apresenta como o ápice do processo evolutivo, enquanto os demais povos do planeta precisariam ser dominados por eles para passarem por um processo de civilização. A ciência passa a servir interesses econômicos e políticos de dominação, e assim, a imposição de uma superioridade gera processos de desumanização e a vida passa ser algo negociável. O esvaziamento da subjetividade gera a necropolítica, ou seja, o poder soberano tem legitimidade de decidir que vidas merecem viver e quais podem ser descartadas (MBEMBE, 2018). Manter a subjetividade é um ato político de luta. Para Lélia Gonzalez (2018 , p. 324):

> Quando se analisa a estratégia utilizada pelos países europeus em suas colônias, verifica-se que o racismo desempenhará um papel fundamental na internalização da 'superioridade' do colonizador pelos colonizados. E ele apresenta, pelo menos, duas faces que só se diferenciam enquanto táticas que visam ao mesmo objetivo: exploração / opressão. (GONZALEZ, 2018, p. 324)

A violência da colonialidade está expressa na opressão dos corpos que são encarados como mercadorias e a vida como algo descartável, mas também é concretizada pelo epistemicídio, em que a identidade cultural e todo o universo simbólico de um povo é descartado e inferiorizado. O poder hegemônico branco articula movimentos de criminalização da cosmovisão dos outros povos e assim, aos poucos, vai apagando os elementos culturais daqueles a serem dominados. Em *Um defeito de cor* há a representação de elementos da identidade iorubá e a construção de narrativas sobre a resistência de africanos diaspóricos em manter sua cosmovisão. Kehinde, por exemplo, quando chega ao Brasil, é obrigada a abandonar seu nome e a sua religião, para assumir uma identidade cristã. Entretanto, consegue escapar e não é batizada, permanece a se chamar Kehinde, apesar de se apresentar aos brancos como Luísa:

> Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nanã, por Xangô, por Oxum, pelos Obêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto. (GONÇALVES, 2017, p. 73)

Lutar pela defesa da própria identidade, de manter sua fé e preservar sua língua são ações que a personagem enfrenta ao longo da sua trajetória. Ela usa o nome branco como proteção, assim como realiza os rituais católicos e aprende a falar português. Conhecer o código do dominador é uma das estratégias para lutar pela liberdade, e sobretudo, para se manter viva. Ela conserva quem ela é em segredo e usa os códigos do branco como um escudo. A preservação da sua identidade é a força da personagem para não sucumbir, mesmo diante das dores físicas e das perdas de seus afetos. Ela encontra na sua fé, em sua ancestralidade, em tudo o que acredita os motivos para continuar lutando.

No romance, quando Kehinde conta para o filho como foi sua trajetória de vida é representada uma forma de construção de identidade. É a maneira de apresentar ao filho quem ela é, e assim, uma forma de se fazer (re)existir. Contar suas experiências, seus pensamentos, sua cosmovisão, suas crenças fazem com que haja uma partilha de sua subjetividade, pois é importante contar sobre quem se é. Para Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2021, p. 32), a respeito da cosmovisão africana: "pertencer a uma comunidade estabelece sentido para a vida de cada indivíduo e fundamenta a ideia de tradição como elo: contamos as histórias dos nossos antepassados para a comunidade, para que um dia nossos descendentes contem as nossas histórias".

O romance apresenta uma dupla forma de representar o ato de contar histórias como um ato de resistência: seja na narrativa ficcional, na qual Kehinde conta para seu filho sobre a sua vida, seja enquanto um romance que representa a voz dos escravizados, silenciados ao longo da nossa História, em que vivemos uma abolição inconclusa e inacabada, que tantas marcas profundas ainda permanecem na nossa sociedade. Não é uma história de quietude e aceitação da opressão imposta, mas de luta e ações para a conquista da liberdade.

As histórias de resistência e luta pela liberdade, apagadas pelo discurso hegemônico da história, precisam ser contadas. Mesmo empenhada em escrever uma obra de ficção, para embasar a escrita do romance, a autora realizou uma intensa pesquisa, visitou arquivos e vasculhou fatos históricos que permaneciam relegados a um canto esquecido do passado. Para Ana Maria Gonçalves (2017),

> Acho que escrever o livro foi basicamente isto: realizar o desejo do anjo da História, poder ignorar a tempestade e deter-me diante dos acontecimentos com as asas e os olhos bem abertos, recortar uma fatia de tempo que, aparentemente pertencia ao passado e revirar suas ruínas. (GONÇALVES, 2017, n.p.)

O fazer literário se constitui na construção de universos simbólicos a partir de práticas discursivas e podem configurar uma voz de insubmissão às relações de poder. Romper com o silêncio das vozes que foram silenciadas ao longo dos séculos é perceber o poder da ficção em apresentar possibilidades. Dessa forma, na literatura contemporânea brasileira, é possível constatar diversas obras de autoras negras, como o romance de Ana Maria Gonçalves, que reconstroem o passado brasileiro a partir dessas vozes silenciadas. E é em suas próprias ancestralidades que elas buscam os elementos para suas construções narrativas, a partir de suas relações familiares, culturais, religiosas. Para Ana Maria Gonçalves (2017, n.p.): "Eu era um ser da diáspora, só depois entendi, que insistia, que precisava, que não tinha escolha senão olhar pra trás para saber de onde vinha".

Um defeito de cor, dessa forma, é encarado como uma encruzilhada de narrativas, onde há um encontro entre o ficcional e fatos, personagens e personalidades, espaços geográficos e aqueles construídos criativamente. Kehinde, por exemplo, é uma representação ficcional de Luísa Mahin, conhecida por sua liderança na Revolta dos Malês e por ser mãe de Luiz Gama. Em carta para o amigo Lúcio Mendonça, Gama afirma:

> Sou filho natural de uma negra, africana livre, da Costa Mina (Nagô de Nação) de nome Luiza Mahin, pagã, que sempre recusou o batismo e a doutrina Cristã. Minha mãe era baixa de estatura, magra, bonita, a cor era de um preto retinto em sem lustro, tinha os dentes alvíssimos como a neve, era muito altiva, geniosa, insofrida e vingativa. Dava-se ao comércio – era quitandeira, muito laboriosa, e mais de uma vez, na Bahia, foi presa como suspeita de envolver-se em planos de insurreições de escravos, que não tiveram efeito. Era dotada de atividade. Em 1837, depois da revolução de Doutor Sabino na Bahia, veio ela ao Rio de Janeiro e nunca mais voltou. (BENEDITO, 2006, p. 67)

A própria existência de Luísa Mahin é questionada por não haver muitos registros sobre a sua real existência. Na ausência de documentos oficiais, dela e de tantas outras pessoas escravizadas, a construção criativa das identidades dessas pessoas passa a representar diversas outras existências, como se o nome Luísa Mahin congregasse muitas outras mulheres que precisaram encontrar na luta sua expressão do ser. E na ausência de arquivos sobre essas pessoas, a literatura confere memória a estas existências, pois, como defende Toni Morrison (1995, p. 98) "não importa o quão fictício seja o relato desses escritores, ou o quanto tenha sido um produto de invenção, o ato da imaginação está ligado à memória".

No romance, a Revolta dos Malês (1835), a Cemiterada (1836) e a Sabinada (entre 1837 e 1838), todas ocorridas em Salvador, são narradas a partir da participação de Kehinde, sobretudo a Revolta dos Malês, na qual atua com protagonismo na organização e durante a revolta. Articulada por escravizados e libertos de diferentes origens, mas sobretudo de africanos nagôs, os muçurumins ou malês, tinha como objetivo a conquista da liberdade dos negros, como afirma Kehinde: "Por onde passávamos, eu sentia os outros pretos nos olhando como se quisessem dizer que estávamos todos juntos, que eles sabiam que éramos um deles" (GONÇALVES, 2017, p. 517).

Kehinde se apresenta como narradora da própria história e também como ouvinte das narrativas das outras pessoas que a cercam. Em relação a Revolta dos Malês, por exemplo, ela avisa em seu relato que não participou de todos os eventos que narra, que muitos dos relatos ela ouviu mais tarde, mas que "acho melhor contar como se tivesse visto tudo acontecer, como se estivesse presente em todos os lugares onde havia gente lutando, pela liberdade ou simplesmente para não morrer" (GONÇALVES, 2017, p. 523). Narrar sua história também representa ouvir outras vozes, compartilhar experiências, ampliar as perspectivas que possuía sobre os fatos, na vivência na coletividade.

Em seu relato, Kehinde enfatiza a força que encontra em suas relações de afeto, em como seus amigos e a sua família são essenciais para ela. No contexto da escravidão, no qual pessoas eram mercadorias, podendo ser vendidas a qualquer momento, o que representada a dissolução de família e a separação de amigos, como o que aconteceu com Kehinde e seu filho Luiz, o afeto é uma expressão de resistência, de exigir para si a humanidade que foi roubada e o direito de estabelecer laços. Para bell hooks (2010, n.p.):

> A prática de se reprimir os sentimentos como estratégia de sobrevivência continuou a ser um aspecto da vida dos negros, mesmo depois da escravidão. Como o racismo e a supremacia dos brancos não foram eliminados com a abolição da escravatura, os negros tiveram que manter certas barreiras emocionais. E, de uma maneira geral, muitos negros passaram a acreditar que a capacidade de se conter emoções era uma característica positiva. No decorrer dos anos, a habilidade de esconder e mascarar os sentimentos passou a ser considerada como sinal de uma personalidade forte. Mostrar os sentimentos era uma bobagem. (HOOKS, 2010, n.p.)

As barreiras enfrentadas pela violência da estrutura colonial impedem que Kehinde possa expressar e vivenciar a sua relação de afeto com seu filho Luiz. Diante da separação, ela empreende uma longa busca pela criança, contrapondo a visão construída pelo poder hegemônico branco em relação a maternidade de mulheres negras. Para Angela Davis (2016), na escravidão as mulheres negras eram vistas como 'reprodutoras' e não como 'mães' e o ato de desagregar as famílias foi mais uma das práticas de desumanização do sistema escravocrata.

O romance narra como a maternidade de mulheres escravizadas está relacionada a prática de atos violentos em todas as etapas. A primeira gravidez de Kehinde, aos 12 anos, é resultado de um estupro, por exemplo. Angela Davis (2016, p. 20) afirma que "O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras". Além dos castigos que afligiam ambos os sexos, a violência sexual assume, assim, outra marca de dominação. No romance, há uma passagem em que o Senhor José Carlos estupra a personagem, afirmando "seus direitos de posse":

> Ele conseguiu ser muito mais vingativo do que eu poderia imaginar, ao entrar no quarto e dizer que a virgindade das pretas que ele comprava pertencia a ele, e que não seria um preto sujo qualquer metido a valentão que iria privá-lo desse direito, que este tipo de preto ele bem sabia o tratamento de que era merecedor. (GONÇALVES, 2017, p. 170)

Assim, é possível afirmar que a violência que sofriam as mulheres escravizadas era duplamente mais cruel, conforme afirma Angela Davis (2016, p. 19),

> [...] as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas. (DAVIS, 2016, p. 19)

Escrever é recuperar o poder da condução da existência, e registrar os fatos de acordo com a própria subjetividade. "Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida" (ANZALDÚA, 2000, p .232).

Em sua carta, a narradora não ameniza os diferentes tipos de violências a que foi submetida em sua vida, assim como detalha a sua força para lutar contra as opressões que vivenciou. O romance aborda o passado de opressão e subjugação pelos quais africanos diaspóricos e seus descendentes foram submetidos e enfatiza a resistência que precisaram desenvolver para combaterem o sistema colonial e conquistarem a liberdade. Luta esta que permanece até os dias de hoje.

A personagem desperta desde muito cedo para o embate e para a necessidade de ser insubmissa diante das opressões e violências contra o povo negro. A tomada de consciência sobre a sua necessidade de protagonizar a resistência aconteceu quando ela observa a violência com a qual um grupo de escravizados, após tentativa frustrada de fuga do cativeiro, são tratados pelos donos da Fazenda Nossa Senhora das Dores, vizinha da propriedade na qual ela era cativa, a Fazenda Amparo, na Ilha de Itaparica:

> Apesar da pouca idade, acho que foi naquele momento que tomei consciência de que tinha que fazer alguma coisa, pelos meus mortos, por todos os mortos dos que estavam ali, por todos nós, que estávamos vivos como se não estivéssemos, porque as nossas vidas valiam o que o sinhô tinha pagado por elas, nada mais (ANZALDÚA, 2000, p. 144)

No contexto da escravidão, resistência é a luta coletiva, materializada por movimentos organizados contrários a prática opressiva que articulam ações. Quem resiste não resiste sozinho, precisa da força do outro para conquistar a liberdade. Segundo Jenny Sharpe "Uma celebração acrítica da resistência e da resiliência dos escravizados corre o risco de ignorar as condições de subjugação e desumanização que, em muitos casos, impediram uma oposição à escravidão, aberta ou não" (SHARPE, 2002, p. xv). Resistência é um conceito que não pode ser confundido com ações individuais de sobrevivência, as condições de cada um precisam ser levadas em consideração, pois é necessário cuidado e respeito com aqueles indivíduos que sucumbiram pelo violento processo escravagista.

Em uma tentativa de esvaziamento de sua humanidade impetrado pelo poder colonial no qual ela estava submetida, Kehinde reafirma o seu poder de fala e de pensamento, mostrando que diante da imposição e da violência, ela expressa sua força de luta. Os fatos históricos representados ao longo do romance, como a Independência do Brasil, são construídos a partir da voz das senzalas:

> Falavam de política, um assunto que eu já tinha ouvido comentarem na senzala grande, sobre o Brasil se tornar independente de Portugal e os escravos se tornarem independentes dos seus donos. Claro que não falavam dessa segunda parte, isso era de interesse nosso, assunto de senzala, pois achávamos que se o Brasil se libertasse de Portugal, do qual era quase escravo,

> nós também poderíamos pedir a nossa liberdade, ou pelo menos seria um passo nesse sentido. (GONÇALVES, 2017, p. 156)

A perspectiva descrita no romance contribui para se pensar sobre as múltiplas visões e esperanças que as decisões tomadas por aqueles que detém o poder, seja ele política, cultural, social ou econômico, trazem para o seu povo. Não existe uma única leitura ou uma verdade dos fatos, existem ações que são benéficas para determinadas classes ou grupos sociais, e que podem acirrar ou amenizar as desigualdades ou opressões. A criação de possíveis memórias sobre qual seria a leitura dos escravizados para a Independência do país, por exemplo, proporciona uma compreensão dessas múltiplas perspectivas sobre o fato.

Contar a própria história é um movimento de resistência contra os processos de desumanização do colonialismo. O romance, ao representar a voz de uma mulher negra que passou pela escravidão, apresenta uma leitura da construção de nação a partir das experiências daqueles que foram silenciados. A representação do ato da escrita traz consigo a defesa de que contar histórias é essencial para que possamos passar a limpo o passado de violência que encontra ecos que permanecem no presente.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução: Édna de Marco. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. **Revista Releitura,** Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, n. 23, nov. 2008.

GAMA, Luiz. Carta a Lúcio de Mendonça: São Paulo, 25 de julho de 1880. *In*: BENEDITO, Mouzar. **Luiz Gama o libertador de escravos e sua mãe libertária, Luíza Mahin**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um Defeito de Cor**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

GONÇALVES, Ana Maria. Uma ficção à procura de suas metáforas. **Suplemento Pernambuco**, Recife, n. 132, fev./2017.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. *In*: GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**. São Paulo: Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018. p. 321-334.

HOOKS, Bell. Vivendo de amor. **Portal Geledés**, 09 mar 2010. Disponível em: https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/ . Acesso em: 20 maio 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Tradução:. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias Africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução: Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MORRISON, Toni. The site of memory. *In*: ZINSSER, William (ed.). **Inventing the truth**: the art and craft of memoir. Boston; New York: Mariner Books, 1995.

SHARPE, Jenny. **Ghosts of slavery**: a literary archaeology of black women's lives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado***:* poder e a produção da história. Tradução: Sebastião Nascimento. Curitiba: huya, 2016.

A CONSTRUÇÃO DO AMOR VIRTUAL E REAL SÁFICO EM *CONECTADAS*, DE CLARA ALVES

Milena Dias Soares

Resumo: O artigo discorre sobre a existência do amor romântico entre mulheres em *Conectadas* de Clara Alves. A análise mostra a construção do sentimento a partir da narrativa nos meios real e virtual. Para entender o que se passa na ficção, é preciso saber que existem duas personagens, as quais se envolvem amorosamente. Enquanto Ayla é uma menina acostumada com o machismo nos jogos on-line e que não tem receios em esconder seu gênero dentro do mundo cibernético, Raíssa quer fugir do assédio e utiliza um *user* masculino a fim de evitar qualquer desconforto. Ao decorrer da história, ambas criam um afeto através de mensagens e ligações que perpassa as redes sociais e se transpõe para a vida real. O problema é que, embora Raíssa saiba que está apaixonada por uma menina, Ayla desconhece o gênero de sua companheira. Dessa forma, o objetivo é entender questões como o entendimento de si, o entendimento do outro e a aceitação do amor lésbico. Para isso, utiliza-se Judith Butler, Lúcia Facco, Michèle Petit e Tania Navarro-Swain para o debate e para o embasamento teórico. Assim, destacando a relevância de *Conectadas*, ao trazer o amor sáfico para jovens leitores na contemporaneidade.
Palavras-chave: Amor. Conectadas. Lesbianidade. Literatura jovem. Narrativa.

Introdução

A história conta que a internet foi criada no século XX durante o período da Guerra Fria para fins militares. Com o passar do tempo, ocorreu a sua expansão e o seu aprimoramento, bem como o surgimento de novas formas de comunicação. Nesse viés, percebe-se que hoje, no século XXI, a utilização da internet está intrínseca à rotina dos seres humanos, deixando de ter apenas um fim político, para ter também um fim social influenciando nas relações humanas. É dentro desse cenário que as redes sociais apresentam um papel fundamental, o qual é presente na obra de Clara Alves, *Conectadas*. Dessa junção, entre tecnologia e literatura, há a construção ficcional de um relacionamento amoroso originado no meio virtual e que se desloca para o mundo real, tendo como protagonistas jovens lésbicas.

Por sua vez, a palavra lésbica, do latim *lesbius,* é o termo usado para definir uma mulher que se relaciona de modo sexual e afetivo com outra mulher. Data-se que a primeira escritora a produzir obras sobre esse grupo foi a poetisa Safo, habitante da ilha de Lesbos, no século VI a.C.. Entretanto, apesar dos seus escritos sobre a lesbianidade serem datados desde antes de Cristo, até o atual século, mulheres lésbicas e seus desejos são marginalizados na sociedade, como aponta Navarro-Swain (2004) sobre a definição dos dicionários acerca da palavra "lésbica" e sobre o desprezo que gira em torno do relacionamento homoafetivo feminino:

> Assim, como se pode notar na definição dos dicionários, as conotações, as significações que acompanham a palavra "lésbica" são sempre negativas: mulher-macho, paraíba, mulher feia, mal-amada, desprezada. As imagens revelam dessa forma ou uma caricatura do homem ou uma mulher frustrada, uma mulher que foge ao paradigma da beleza e da "feminilidade" e escolhe a companhia feminina por não atrair os homens. A insignificância atribuída à relação física entre duas mulheres já demonstra qual é o "verdadeiro" sexo: o masculino - sem ele não há relação sexual. (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 35)

Com isso, nota-se que essa situação é potencializada principalmente no que diz respeito à existência dessa representação dentro de literatura. É assim que *Conectadas* abre um debate não apenas sobre a mistura entre as relações virtuais e reais, mas também sobre o processo de ocupação de protagonistas mulheres que se relacionam com outras mulheres na literatura brasileira, especialmente

aquela que é focada no público jovem adulto. Logo, há a necessidade de compreender como ocorre a construção desse amor dentro da obra e de que modo esse cenário apresenta, infelizmente, resistências até hoje por camadas mais conservadoras.

A primeira explicação para isso é a existência do machismo que permeia a sociedade devido a raízes históricas, como explica Lúcia Facco, "o desejo feminino e, por consequência lógica, o desejo lésbico vem sendo silenciados por tanto tempo devido, exatamente, à preocupação em se manter o sistema de dominação das sociedades falocráticas, em que há sempre uma sujeição das mulheres ao discurso ditado pelos homens" (FACCO, 2003, p. 71).

Dessa forma, observa-se que para entender as delimitações sobre a representação do amor entre mulheres na literatura no século XXI – conhecida como ficção lésbica -, também é preciso entender como a sociedade enxerga essa relação e o quanto interfere em sua escrita. Para além, é necessário questionar como uma sociedade pautada no machismo demarca qual o papel que deve ser desempenhado pela mulher e como ela crê existir uma influência das obras *young adult* na vida de jovens leitores. Pensamentos esses que implicam a invisibilidade da construção e da representação sáfica, ratificando, portanto, o quanto a sociedade nega o direito de poder se relacionar com alguém do mesmo gênero na literatura, principalmente aquela direcionada ao público jovem adulto e LGBTQIA+.

Metodologia

Para a realização deste artigo, a obra de Literatura Brasileira *Conectadas*, escrita por Clara Alves, foi analisada criticamente a partir de uma pesquisa explicativa a fim de compreender como ocorre a construção do amor virtual para a transposição do amor sáfico no mundo real. Com isso, investigou-se como o medo do desejo feminino, a falta de entendimento de si e a não representação do amor entre mulheres impacta até hoje – século XXI – na construção de narrativas, mesmo que ficcionais. Esse infeliz cenário demarca o quanto as questões de gênero e de sexualidade, quando ligadas ao feminino, ficam à margem dos debates e do processo de ocupação de espaços, inclusive na literatura. Para isso, a pesquisa se baseou em comparar fragmentos dessa narrativa, fundamentando-se em teorias literárias de Lúcia Facco e de Michèle Petit, além de dialogar com Judith Butler e Tania Navarro-Swain para as reflexões sobre gênero e sexualidade e, por fim, com Michel de Certeau para falar sobre o processo de ocupação de espaços na literatura e fora dela.

Resultados e discussão

A história de *Conectadas* é apresenta para o leitor com a narrativa de duas vozes distintas, ambas personagens centrais da trama - ora nos deparamos com Raíssa, ora com Ayla. Assim com essa junção ao tratar da mesma situação, é possível comprender como há, por meio da narrativa, o processo do entendimento de si e do outro, a construção do amor sáfico e a realização dos desejos femininos dentro da literatura brasileira contemporânea, voltada para a identificação dos jovens, principalmente aquelas que se relacionam afetiva e sexualmente com outras mulheres.

Logo no primeiro capítulo, temos um detalhe que apresenta o primeiro debate sobre a subordinação e entendimento de gênero, neste caso, dentro do mundo virtual, o qual norteia a discussão. Raíssa, personagem da obra, ao criar uma conta num jogo on-line acaba por não ser aceita por nenhum jogador justamente por ser uma mulher, como é visto no trecho: "- Ninguém quer jogar comigo! Os meninos são uns idiotas! – Na época, nem registrei a expressão de culpa do meu pai que já devia ter feito o mesmo com outras jogadoras" (ALVES, 2019, p. 9). Assim, é notório que esse cenário

é, infelizmente, recorrente e conhecido, não apenas no mundo dos *gamers*, mas também ao longo da sociedade, já que há uma concepção errônea sobre qual é o papel do sujeito feminino, o que já foi questionado por Butler em relação à construção dele e como é preciso dar novos conceitos a aqueles já estabelecidos:

> Tomar a construção do sujeito como uma problemática política não é a mesma coisa que acabar com o sujeito; desconstruir o sujeito não é negar ou jogar fora o conceito; ao contrário, a desconstrução implica somente que suspendemos todos os compromissos com aquilo a que o termo "o sujeito" se refere, e que examinamos as funções linguísticas a que ele serve na consolidação e ocultamento da autoridade. Desconstruir não é negar ou descartar, mas pôr em questão e, o que talvez seja mais importante, abrir um termo, como sujeito, a uma reutilização e uma redistribuição que anteriormente não estavam autorizadas. (BUTLER, 2013, p. 24)

Butler mostra, desse modo, que é necessário examinar o que se entende por sujeito feminino e qual sua função, provando que o debate é amplo e necessário. Com essa perspectiva em mente – de criação do sujeito e de seu escopo –, Clara Alves entrega ao leitor que a personagem Raíssa planejou previamente como ingressaria no mundo dos jogos cibernéticos sem que levantasse suspeita da sua verdadeira identidade de gênero. Isso porque precisava ter sucesso em seu outro eu a partir dos padrões pré-estabelecidos do meio *gamer*, objetivando conseguir alguém para jogar:

> Quando comecei a jogar dizendo que era um menino, já tinha planejado criar uma personalidade. Ou melhor, sabia exatamente a pessoa que ia imitar. Não seria burra de me fingir de homem sem realmente ter como fingir. Depois de muito refletir, acabei decidindo que o melhor a fazer era me passar por alguém conhecido. Se um dia eu precisasse mostrar a cara, era bom ter uma saída para isso. Foi aí que o Leo entrou. Na época a ideia me pareceu genial. (ALVES, 2019, p. 13)

O que Raíssa não esperava, contudo, era conhecer com outra menina, a qual não escondia seu gênero. E, assim, para dar veracidade o que ela pregava nas redes, ter que usar seu amigo Leo, o qual sabia da sua real identidade. Com a intensificação da suposta amizade que ocorreu por meio de mensagens, ligações e até mesmo chamadas de vídeo, Raíssa passou a nutrir um sentimento amoroso por Ayla. O problema é que, enquanto ela se apaixonava secretamente, Ayla nutria um amor – também silencioso - por Leo, uma vez que acredita conversar com ele a todo tempo e achar sua personalidade similiar com a dele. Entretanto, Leo, melhor amigo de Raíssa, era usado apenas como um rosto a fim de manter em sigilo que ela era uma menina.

O cenário que passa a se instaurar na trama nos leva à questão da compreensão e do entendimento de si. Raíssa já havia percebido que tinha atração por garotas, todavia, não desenvolvia esse sentimento por não estar dentro do padrão estabelecido pelo mundo e ter medo de preconceitos, o que é sinalizado em:

> No meu caso, eu sentia que não me encaixava por outro motivo. Enquanto as outras meninas do fundamental conversavam sobre os garotos de quem gostavam, eu secretamente ficava babando pela beleza da Priscila Pena, do sétimo ano B, ou admirando as curvas da Lena Fernandes, do ensino médio. E agora estava apaixonada por uma menina que acha que sou um menino. (ALVES, 2019, p. 16)

Com sua paixão por Ayla, ela começa a entender que precisa se aceitar e contar a verdade para a outra menina, mesmo que isso levasse ao rompimento do afeto delas. Mas como o processo de autoaceitação não é fácil, Raíssa enfrentava também as barreiras impostas por ela mesma ao não falar

abertamente para pessoas próximas sobre sua sexualidade: "Eu só… não estava pronta. Eu tinha doze anos quando percebi que era lésbica. Antes disso, eu já sabia que era diferente" (ALVES, 2019, p. 28).

Para as pessoas heterossexuais, a sexualidade não é um tabu, sendo, portanto, um privilégio se expor e ocupar espaços cotidianamente. Entretanto, em relação à comunidade LGBTQIA+, abrir-se à descoberta e enfrentar a repulsa social são grandes problemáticas que levam à negação de suas vontades e de seus direitos. Tal conjuntura é, infelizmente, muito presente principalmente quando falamos da questão da representatividade nas artes como processo de compreensão, por isso, *Conectadas,* trazendo essa narrativa sáfica na literatura jovem adulta, mostra-se pertinente. Há, inclusive, um trecho da obra que aborda justamente esse cenário:

> Com doze anos, quando ganhei meu primeiro computador, comecei a assistir Grey's Anatomy. Foi a primeira série que assisti on-line, sozinha, sem medo dos meus pais passarem pela sala e me encontrarem vendo alguma cena constrangedora. Foi aí que apareceu a Callie Torres. A Callie foi a primeira personagem queer que eu vi nas telas. E acompanhar a história de uma mulher que se apaixona por outra foi fundamental para começar a entender minha própria sexualidade. A pior parte de assumir para mim mesma que eu era lésbica foi não ter com quem conversar. (ALVES, 2019, p. 29)

A personagem Raíssa já cogitava não estar dentro do padrão heterossexual estabelecido pela sociedade falocrática, contudo ela não conseguia se entender até que, aos 12 anos, se depara com uma personagem ficcional *queer* no mundo virtual através de uma série. Com isso, observa-se que a arte, em especial a literatura – foco deste artigo – não influencia o jovem a tornar-se LGBTQIA+, como muitos pensam, mas faz com que ele entenda seu verdadeiro eu, o qual é, muitas vezes, silenciado e negado pelo mundo. Essa perspectiva é presente na escrita de Michèle Petit (2013):

> Este espaço criado pela literatura não é uma ilusão. É um espaço psíquico que pode ser o próprio lugar de elaboração ou da reconquista de uma posição de sujeito. Porque os leitores não são uma página em branco onde o texto é impresso. Os leitores são ativos, desenvolvem toda uma atividade psíquica, se apropriam do que leem, interpretam o texto, e deslizam entre as linhas seus desejos, suas fantasias, suas angústias. (PETIT, 2013, p. 43)

Nesse viés, ter acesso a livros que propõem uma indagação ao jovem leitor sobre seus anseios e suas necessidades não influencia em novas questões acerca da vida dele, apenas abre portas para o desenvolvimento de si e ajuda a englobar questões de outras pessoas em descobertas. No caso de Raíssa, a arte acaba servindo como companhia para suas próprias reflexões. A partir dessa perspectiva, observa-se como o processo de ocupação desse tipo de narrativa não só do espaço virtual/ficcional, mas também o espaço físico/real é elementar para a amplitude da representatividade. Assim, caminhando para alcançar pessoas por meio da palavra e habitar espaços na literatura. Isso faz com que a literatura seja propulsora do processo de humanização das pessoas, contribuindo com criação de valores e de caráter, sendo, desse modo, basilar na construção da alteridade no mundo. O que apenas pode ocorrer, de fato, quando há esse espaço virtual ou real sendo ocupado por todas as comunidades e camadas da sociedade, principalmente por aquelas marginalizadas e silenciadas.

Com o continuar da narrativa, Alves mostra que, muitas vezes, a demonstração de afeto no espaço público é veemente condenada e, desse modo, não há a ocupação de espaços que não sejam completamente privados:

> Eu não estava pronta para admitir ao mundo que gostava de meninas. Não tinha certeza de como as pessoas iam reagir, principalmente meus pais. Minha mãe era toda "respeito as opções de cada um, mas não precisa ficar se beijando assim em público", como se fosse muito mente aberta, mas ela não entendia que: 1) Não era uma opção. Se fosse, será que eu não teria

> escolhido o caminho mais fácil? E 2) Aquele era exatamente o tipo de pensamento que só pessoas preconceituosas tinham. Afinal, ela nunca reclamava de casais héteros, mesmo que a conduta deles às vezes fosse muito mais explícita. (ALVES, 2019, p. 61)

O trecho em questão ratifica o quanto o direito para a construção do amor no espaço físico e real é negado, e como não há uma habitação de sujeitos LGBTQIA+ nos espaços públicos. Esse difícil cenário leva a personagem Rayssa a entender que não estava pronta para se assumir publicamente, mas que também não podia continuar com seu espaço seguro, já que isso implicaria em continuar a omitir seu eu para Ayla.

Nesse momento da obra, a relação entre as personagens já saiu do plano virtual e constrói-se agora no mundo real. Isso porque ambas, junto de Leo, encontraram-se em uma exposição de *games* na cidade de São Paulo. Ayla, no entanto, continua a acreditar que Leo é a verdadeira pessoa por quem se apaixonou. Desse modo, há para Raíssa a única opção de se retirar da vida de sua amada, o que acontece muitas vezes não só dentro da literatura, mas também na vida real:

> Por mais apaixonada que eu estivesse, não ia suportar continuar a enganá-la, principalmente agora que a mentira tinha tomado proporções ainda maiores. E, se eu não estava pronta para admitir ao mundo que eu gostava de meninas, então sair da vida dela era a única solução que me restava. (ALVES, 2019, p. 123)

Tal cenário demonstra claramente questionamentos levantados por Navarro-Swain (2004) sobre a história dos romances de pessoas LGBTQIA+, focando especialmente no caso de mulheres lésbicas, as quais são caladas por não terem a presença de alguém do gênero masculino dentro de sua relação:

> Se a História não fala das relações físicas e emocionais entre as mulheres é porque não existiram? Ou porque sua existência representa a desestabilização e o caos na ordem "natural" e "divina" da heterossexualidade dominada pelo masculino? O que seria do mundo patriarcal se as mulheres dispensassem os homens de suas camas e de afeto, se recusassem a "incontornável" parceria masculina e a reprodução como definidoras de suas identidades? (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 13)

Essa perspectiva, inclusive, de marginalização do ser lésbico faz com que Raíssa note o quanto era infeliz por não conseguir expressar seu verdadeiro eu tanto dentro, como fora do mundo cibernético. Assim, temos uma virada de chave no comportamento da personagem, como pode ser visto em:

> Eu precisava contar a verdade para a Ayla. Enquanto conversava com ela ali, naquela sorveteria, dando conselhos sobre ser quem ela era e não se importar com o quanto isso podia decepcionar ou frustrar outras pessoas, percebi que eu mesma não estava seguindo meu próprio conselho. Foi como se, de repente, eu começasse a perceber quão tristes tinham sido os últimos anos da minha vida. Todos os meus medos, minha falta de amor-próprio, a pressão constante de ter que esconder quem eu era do mundo. Mas por que eu deveria esconder? Era, sim, assustador pensar que eu podia ser rejeitada pelos meus pais, pelos meus parentes, pelas pessoas na rua. Que eu podia ter que viver um medo constante de que alguma coisa acontecesse comigo e com as pessoas que eu amava. Mas não dava mais para continuar como eu estava, completamente infeliz. Sentindo que não me encaixava naquele mundo. Alimentando sentimentos sem nunca dar a chance de a outra pessoa saber. Eu queria viver assim? Eu queria me esconder? Eu queria me omitir enquanto tantas outras pessoas estavam lá fora, lutando pelo direito de amarem e serem amadas sem medo? (ALVES, 2019, p. 213)

É interessante observar que, enquanto Raíssa entende que está no momento de se assumir, Ayla ainda luta com seus sentimentos conflituosos. Agora, o ponto de combate é porque percebe gostar do que conhece de Raíssa e não se atrair nem fisica nem emocionalmente por Leo. As ideias que ela tinha

sobre ele parecem sumir e se encaixar em Raíssa, o que, obviamente, não é por acaso, já que ela é a verdadeira personalidade por traz do *user* masculino no mundo virtual.

> Aquelas duas últimas horas tinham sido incríveis ao lado dela — quase como costumavam ser com o Leo na internet, só que melhor. Os dois eram muito parecidos em personalidade; eram doces, atenciosos e muito divertidos. Mas ali, ao vivo, foi a Ray quem não só supriu minhas expectativas, como também as superou. Eu devia achar isso absurdo. A minha atração por garotas tinha sido só uma curiosidade, certo? Uma fase. (ALVES, 2019, p. 218)

As falas de Ayla levam o leitor a ter uma percepção sobre a curiosidade relacionada ao outro e também a voltar sobre o entendimento de si. É importante ressaltar como Ayla acredita na falsa premissa de ser uma fase sua atração por mulheres, o que é um quadro comum na vida de jovens lésbicas. Sobre esse ponto, é necessário mostrar que esse medo de ser algo pertinente encontra raízes históricas no silenciamento sobre a mulher e a existência de amores sáficos, assim como o ainda presente preconceito sobre relações sem a presença falocrática. Tal informação é ratificada por Lucia Facco (2003) em:

> É realmente interessante nos aprofundarmos no porquê desse silêncio. Em relação à homossexualidade masculina temos várias referências, desde a Grécia antiga. Mas e as mulheres? O silêncio que paira sobre elas nos faz pensar se as mulheres de antigamente de fato se sujeitavam tanto, se permaneciam tão "comportadas" e obedientes às normas. É difícil imaginar que sim se nos reportarmos aos dias de hoje, quando continuam existindo relações lésbicas em sociedades onde as consequências são terríveis, mas enfim... (FACCO, 2003, p. 64)

Porém, com o passar da narrativa, Ayla – ainda sem saber quem era a verdadeira persona por trás de seu amigo virtual – toma uma atitude sobre seus sentimentos conflituosos, entregando-se ao desejo. Ela percebe que apenas entenderá completamente sobre si mesma se deixar-se levar pelas emoções:

> Antes que eu tivesse tempo de desistir, fechei os olhos, me inclinei na direção dela e encostei os lábios nos seus. Um arrepio desceu pela minha coluna ao mesmo tempo em que um calor começou na barriga e se alastrou pelo meu corpo. Era como um feitiço sendo quebrado, como se eu estivesse despertando depois de anos adormecida. Acordada com um beijo. (ALVES, 2019, p. 222)

Essa ação inesperada, explicita tanto para Ayla, quanto para Raíssa o que o leitor já sabia: "Mas quando comecei a me afastar, pensando que tinha entendido tudo errado, ela levou a mão à minha nuca para me impedir e, com um suspiro quase de alívio, retribuiu o beijo" (ALVES, 2019, p. 223). Com isso, ambas finalmente concretizam um sentimento que surgiu dentro do espaço virtual na ocupação do espaço real, mas ainda assim cheio de dúvidas: "Meu coração acelerou enlouquecidamente, e eu percebi que aquela era a primeira vez na minha vida que um beijo me provocava tantas sensações boas e desesperadoras ao mesmo tempo" (ALVES, 2019, p. 223).

Considerações finais

Ao longo deste artigo, debateu-se como acontece a construção do amor e o silenciamento do desejo feminino presente em *Conectadas*, de Clara Alves, tanto no espaço virtual como no espaço real, possuindo fortes influências da sociedade falocrática e heteronormativa mesmo no século XXI. Os questionamentos levantados sobre as personagens demonstram que muito ainda precisa ser debatido

sobre as ficções lésbicas e muito ainda precisa ser ocupado em relação aos espaços já preenchidos por homens e heterossexuais.

Essa situação abre caminho para uma indagação de Facco (2003) sobre como é negado um lugar de debate dentro dos centros de formação de conhecimento:

> Os "textos *lesbian pride*", ou seja, textos que tentam fazer as leitoras sentirem orgulho e não vergonha de sua homossexualidade, são totalmente marginalizados pela Academia. Aliás, seria melhor dizer menosprezados, pois o termo "marginalizados" confere certo *status* à obra, o que, realmente, tais textos não possuem. Entra aqui em cena a velha questão dos cânones literários, a alta literatura, a baixa literatura, a paraliteratura, a literatura de massa, tão desmerecida e desvalorizada no campo dos estudos literários, tão interessante para as Ciências Sociais e para a Comunicação, já que são esses os textos que atingem um público maior e têm, assim, maior possibilidade de mudar (pre)conceitos cristalizados no imaginário popular. (FACCO, 2003, p. 51)

A produção de *Conectadas*, portanto, mostra-se como um resistência na sociedade atual. Principalmente ao analisar sua entrada no meio acadêmico, pois a escrita torna-se ainda mais relevante ao abrir margem para os estudos sobre representação do amor sáfico voltada para os jovens adultos (público-alvo da obra). Desse modo, faz coro ao que é defendido por Michèle Petit (2009):

> Ora, a leitura pode ser, em todas as idades, justamente um caminho privilegiado para se construir, se pensar, dar um sentido à própria experiência, à própria vida; para dar voz a seu sofrimento, dar forma a seus desejos e sonhos. Falarei do terceiro aspecto da leitura, um aspecto muito rico, mencionado repetidamente por nossos interlocutores. Insistirei um pouco neste tema porque me parece de grande importância e, curiosamente, é muitas vezes desconhecido ou subestimado. (PETIT, 2009, p. 72)

É perceptível a lacuna ainda existente sobre a visibilidade que esses estudos possuem e sobre como faltam discussões sobre gênero e sexualidade dentro da literatura, principalmente aquela que se relaciona com a homossexualidade feminina. É importante pontuar a relevância desses tipos de obras voltadas para lésbicas, principalmente, durante a formação de jovens, tendo em mente que elas possuem uma responsabilidade no processo de humanização e alteridade dos indivíduos. Nesse viés, este estudo torna-se pertinente e necessário não só para uma parcela da população brasileira, mas para o desenvolvimento e compreensão de toda a sociedade.

Dessa forma, Clara Alves, por meio de *Conectadas*, deixa uma mensagem para o público em relação à importância sobre o entendimento de si próprio e também sobre a compreensão dos sentimentos e do espaço do outro:

> E lembro também de uma coisa que você disse que ficou gravada na minha memória por muito tempo. "Deve ser horrível ter que fingir ser outra pessoa pra poder ficar perto de quem você ama. Mas acho que deve ser ainda pior não poder estar perto dela." [...] No domingo, quando cheguei em casa, eu me assumi para os meus pais e fiz as pazes comigo mesma. E foi graças a você. Mesmo que você não me queira mais depois de tudo isso, eu espero que você entenda. Esses últimos anos da minha vida não têm sido fáceis, mas você tornou tudo melhor. E eu nunca vou esquecer nada que passamos juntas. Se você quiser me procurar, eu estarei aqui te esperando. Mas se você não quiser, eu vou respeitar. E vou sempre te guardar no meu coração. Muito obrigada por ter me salvado de mim. (ALVES, 2019, p. 285-286)

E, por fim, a autora explicita o final feliz da narrativa, quebrando o conceito errôneo imposto pela histór do mundo de que as homossexuais femininas sempre terão finais trágicos e infelizes. Pontuando, inclusive, que mesmo que haja o preconceito na sociedade, tanto personagens, como mulheres reais sáficas continuarão a lutar pelos seus espaços e por suas representatividades:

> Ela sorriu para mim, e eu sorri para ela. Foi aí que percebi que não importava quão difícil as coisas pudessem ser a partir de agora e quais obstáculos e preconceitos eu teria que enfrentar, era por momentos como aquele — por aquela sensação no peito, por aquele sorriso no meu rosto e no rosto da Ayla — que eu sabia que toda a minha luta valeria a pena. Nada no mundo era mais incrível do que a felicidade que eu estava sentindo agora. (ALVES, 2019, p. 296)

Referências

ALVES, Clara. **Conectadas**. São Paulo: Seguinte, 2019.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do "pós-modernismo". **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 11, p. 11-42, 2013.

FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário***:* literatura lésbica contemporânea. São Paulo: Edições GLS, 2003.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PETIT, Michèle. **Leituras**: do espaço íntimo ao espaço público. Tradução: Celina Olga de Souza. Revisão: Camila Boldrini, Fabrício Corsaletti e Nina Schipper. São Paulo: Editora 34, 2013.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura**: uma nova perspectiva. 2. ed. Tradução: Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2009.

PALAVRAS DE SEGUNDA MÃO: A REDE DE ATENÇÃO DE ANA MARTINS MARQUES

Natália Barcelos Natalino

Resumo: Este texto rastreia certo circuito da crítica e parte da constatação, fato já incontornável, de que a poeta mineira Ana Martins Marques "tem se consolidado como um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea" (*SUPLEMENTO PERNAMBUCO*, 2021). Para Antonio Marcos Pereira (2021), seus poemas sugerem um "ambiente doméstico"; eles por si só "conferem uma orientação a leitura". Recorrendo à noção de "apego" (PEREIRA, 2021) e prevendo a possibilidade de fazer "amizades anônimas" por meio da produção escrita (SLOTERDIJK, 2000; AZEVEDO, 2021), procuramos tatear alguns modos de Ana Martins Marques se vincular a outros poetas e de se apropriar/emular diferentes dicções. Livro após livro, a poeta mineira explicita ainda mais procedimentos já antes adotados: nomeações, epígrafes, citações, alusões e referências são modos de fazer presentes em toda a sua produção – reconstruindo, assim, uma "comunidade imaginada de leitores de poesia", que concebem a literatura como uma vasta "biblioteca viva" (MAUREL-INDART, 2014).
Palavras-chave: Ana Martins Marques. Citação. Biblioteca viva.

Em maio de 2021, doze anos após a publicação de seu primeiro livro – *A vida submarina* (Scriptum, 2009) – e às vésperas do lançamento do sétimo – *Risque esta palavra* (Companhia das Letras, 2021) –, Ana Martins Marques estampava a capa da edição 183 do *Suplemento Pernambuco*. Cinco páginas inteiras foram dedicadas à poeta mineira: quatro sob o título "Ana Martins Marques aprende a nadar",[89] assinadas por Victor da Rosa, e uma batizada com o título "O poema como respiração boca a boca", escrita por Adelaide Ivánova.[90] Cada um à sua maneira, ambos se encarregaram de uma tarefa: traçar um perfil da poeta que, digna de manchete, "tem se consolidado como um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea" (*SUPLEMENTO PERNAMBUCO*, capa, 2021).

Quase de imediato, Victor da Rosa relembrou um episódio atípico, que marcou a entrada de Ana Martins Marques no circuito: "a poeta acabou o ano de 2008 com um feito incomum na poesia nacional: era detentora de dois prêmios literários, mas inédita em livro" (ROSA, 2021, p. 12). Evidente que a vencedora por dois anos consecutivos do tradicional Prêmio Literário da Cidade de Belo Horizonte,[91] e que nos anos seguintes também viu seu nome indicado nas listas de tantos outros prêmios, não tardou a encontrar seus leitores: Adelaide Ivánova não hesitou em declarar que "se não a maior, ela é certamente uma das maiores de todas. E nesse 'todas', inclua, por favor, todo mundo" (IVÁNOVA, 2021, p. 16).

Bastaram as duas premiações e a publicação de um único livro para que, um ano depois, após uma convergência de indicações, Ana Martins Marques fosse convidada pela renomada Companhia das Letras para submeter um conjunto de inéditos. E de lá não saiu mais. Desde então já se somam quatro títulos publicados pela editora: *Da arte das armadilhas* (2011), *O livro das semelhanças* (2015) e *Risque esta palavra* (2021), além de uma reedição de seu livro de estreia, *A vida submarina* (2009), há mais de uma década esgotado na Scriptum.[92] No hiato entre uma publicação e outra, mais três títulos foram

[89] Explícita referência ao poema "Ofélia aprende a nadar", publicado em primeira mão nas redes sociais e depois incluído em *Risque esta palavra* (2021). O título adotado por Victor da Rosa mais parece, na verdade, fazer referência ao repertório marítimo presente na obra de Ana Marques Martins desde *A vida submarina* do que ao poema em si: "Tenho quase trinta anos/ e uma vida marítima, que não vês,/ que não se pode contar" (MARQUES, 2009, p. 136).

[90] Algumas dessas páginas também contaram com ilustrações de Maria Júlia Moreira.

[91] Vencedora de duas edições consecutivas, em 2007 e 2008.

[92] Mais um feito incomum: após um longo período sem novas reimpressões, culminando por fim no esgotamento, os exemplares da primeira edição de *A vida submarina* (Scriptum, 2019) passaram a ser objeto de desejo dos leitores de Ana, mesmo que desde 2021 circule a edição de bolso reeditada pela Companhia das Letras. Com sorte, é possível encontrar a primeira edição em sebos – como Estante Virtual – por valores bem elevados.

publicados: *Duas janelas* (com Marcos Siscar, Luna Parque, 2016), *Como se fosse a casa* (com Eduardo Jorge, Relicário Edições, 2017) e *O livro dos jardins* (Quelônio, 2019).

Convencido de que Ana Martins Marques está entre as autoras e os autores mais relevantes da literatura nacional, Victor da Rosa acionou diferentes nomes da crítica especializada e do mercado editorial para compor um perfil da poeta: Mário Alex Rosa, editor da Scriptum, percebeu em Ana Martins Marques "uma linguagem aparentemente simples, sem afetação e até mesmo despojada"; Murilo Marcondes Moura, professor de Literatura Brasileira da USP, destaca a "disciplina estética" e um "refinamento evidente mas muito discreto, que resulta em uma poesia de grande legibilidade embora nada concessiva às facilidades ou a uma comunicabilidade anódina"; Heloisa Jahn, editora da Companhia das Letras, reconheceu em Ana "uma poeta plenamente madura"; Marcos Siscar, também poeta e professor da Unicamp, sublinha a "paixão pela escrita poética e pela experiência da linguagem"; Alcides Villaça, professor da USP, elogia "o alcance das palavras pinçadas no modo sério-irônico, o manejo da expertise verbal e a sensibilidade da autora"; para Gustavo Silveira Ribeiro, professor da UFMG, trata-se de "uma poesia que conjuga elaboração técnica e sensibilidade com uma grande capacidade de comunicação"; chama a atenção de Paula Abramo, tradutora de *O livro das semelhanças* para o espanhol, o modo como "experiência e representação entram em crise e se complementam ao mesmo tempo".

Também aproveitando o ensejo do lançamento de *Risque esta palavra*, Antonio Marcos Pereira anotou na edição 181 da *Piauí*: "a forma oblíqua de capturar os incidentes que está aqui [em *Risque esta palavra*] esteve antes também, do mesmo jeito que a mescla, que me impressiona desde *A vida submarina*, entre o complexo e o compreensível" (PEREIRA, 2021, n.p.). As leituras de Victor da Rosa e de Adelaide Ivánova, se comparadas às de Antonio Marcos Pereira, vão por um caminho mais ou menos parecido: buscam contornar desde o livro de estreia até o último lançamento, na tentativa de entender o que é esse "efeito" Ana Martins Marques. São percursos de leituras que, em certa medida, justificam todas as páginas dedicadas à poeta; justificam as inestimáveis resenhas e críticas, somadas ainda a um número já expressivo de artigos, dissertações e teses. Fato incontornável: Ana Martins Marques fincou seu lugar na poesia nacional – e tudo isso, vale lembrar, com pouco mais de uma década de produção.[93] Ana Martins Marques é a poeta que não sai da boca da crítica. Mas a que se deve, afinal, toda essa recepção (em um país no qual, possivelmente, a poesia é a menos popular das formas de escrita e leitura)? O que há ali, em seus poemas, que mobilizam e continuam a mobilizar um número sem-fim de leitoras e leitores, que seguem acompanhando com o mesmo interesse, sempre atentos aos próximos livros ou que lotam as caixas de comentários quando Ana decide, repentinamente, publicar um poema inédito em suas redes sociais?

Antonio Marcos Pereira diz que, ao ler os poemas de Ana, se sente em "ambiente doméstico"; que eles por si só "conferem uma orientação a leitura, pois nos dão pistas, fazendo uso do que já conhecemos como um jeito de construir laços, de chegar mais perto do texto". E isso já está mais do que confirmado em *Risque esta palavra*: continuamos visitando e revisitando seus poemas porque, de algum modo, nos soam familiar. Repetimos essa prática até nos darmos conta de que "nos apegamos a certos autores, que frequentamos às vezes por muitos anos, de maneira sistemática, eventualmente colecionista; gravitamos projetos de escrita e cultivamos essa orientação da atenção como algo que nos define" (PEREIRA, 2021, n.p.).

Mesmo respaldado pela crítica, Victor da Rosa não deixa de destacar um traço que, para aqueles que acompanham a produção de Ana, já está mais do que dado: "quem conhece os livros da autora sabe o quanto a leitura é importante para o seu método de criação, seja como assunto ou como

[93] Embora cultive uma relação com a escrita desde a infância.

procedimento formal do poema" (ROSA, 2021, p. 12). Traço, inclusive, já observado pela pesquisadora Clarissa Xavier Pereira em sua dissertação de mestrado *Da mesa ao mundo: o espaço na poesia de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen*: "ao longo de toda a obra de Ana Martins Marques até então publicada não é difícil perceber que o ofício da escrita se torna declaradamente responsivo à atividade da leitura" (XAVIER PEREIRA, 2020, p. 16). Parece óbvio dizer que um(a) poeta é, também e sobretudo, um(a) leitor(a) – essa é, afinal, sua principal tarefa. Ana Cristina Cesar costumava dizer que todo autor deve "ser iniciado em literatura". O que interessa aqui, na verdade, é entender o exercício de uma escrita que passa necessariamente pela experiência da leitura, de práticas de leitura compartilhadas – daí o sentimento de "ambiente doméstico", de convívio compartilhado: reconhecemos na escrita de Ana Martins Marques aquilo que, em nossas leituras particulares, eventualmente também nos alcançou: "o que está acontecendo quando algo ocorre comigo e retorno a um verso, uma linha de um poema, como se ela legendasse aquele capítulo de minha experiência?", questiona Antonio Marcos Pereira (2021, n.p.). "Esse verso já não foi lido por mim antes?"; "já não esbarrei, em outro momento, com essa mesma imagem?".

Poderíamos relacionar tudo isso a um resquício do que se convencionou chamar "pós-moderno" e recorrer a passagens de Ana Cristina Cesar como "eu copio, cito descaradamente" (CESAR, 2016a, p. 305). Mas não se trata aqui de pensarmos nos recursos de bricolagem e intertextualidade, nem nas técnicas de colagem e *ready-made*, ou mesmo pensar numa "poética de retalhos" (cf. MALUFE, 2015) ou, ainda, em "desentranhar poemas de outros poemas" (MORICONI, 1996). Mais interessa pensar na construção de uma rede de interlocuções que estabelece vínculos a partir de conversações, suscitando uma espécie de *apego*. Epígrafes, dedicatórias, citações, nomeações, alusões, apropriações são alguns dos recursos adotados por Ana Martins Marques para pôr em circulação a sua (por vezes, a nossa) biblioteca pessoal; matéria para não perder de vista sua rede de atenção; para fazer coro aos seus poetas de cabeceira; para evocá-los e mimetizá-los. Mais do que isso, esses recursos revelam marcadamente a sua postura de leitora. E por isso assume às claras:

> [...]
> é bom portanto usar palavras emprestadas
> nem que seja para lembrar
> que só temos palavras de segunda mão
> é bom ficar de vez em quando para dormir na casa de um amigo
> usar uma velha camiseta dele habitar alguns de seus hábitos
> [...]
> é bom escrever de vez em quando poemas
> com viagens por dentro
> com cidades e memórias de paisagens por dentro
> que pareçam escritos
> por outra pessoa
> (MARQUES, 2015, p. 68-69)

***

A esta altura, com todos os desdobramentos da crítica e da teoria literárias, já não há nada de novo em afirmar que, com o tempo, mudamos subjetivamente e encontramos novas formas de ler. Também não é novidade: é sobretudo nos momentos de releituras que as obras ganham novas significações e passamos a atribuir a elas novos sentidos que, talvez antes, não fôssemos capazes de perceber. Não quer dizer que aquelas significações que antes captamos não mais se mantenham: algumas chegam até mesmo a desafiar o tempo, mas já não são mais as mesmas: elas se enriquecem e se pluralizam graças às novas leituras que estabelecemos. Ainda, pode acontecer de aparecer novos textos

que desestabilizam o que antes havíamos supor ter lido por completo, o que nos leva, mais uma vez, a ressignificar algumas obras. Toda essa digressão me ajuda a pensar na relação crítica que estabeleci e ainda estabeleço com a obra de Ana Martins Marques; me ajuda a reestabelecer um vínculo: após meia década frequentando assiduamente sua obra[94], o que, ainda hoje, leio com os mesmos olhos? *Alguma coisa mudou*. Mas insisto em perguntar: por que a ela volto, por que a ela sempre retorno?

Antonio Marcos Pereira parece responder por mim quando diz que se sente em "ambiente doméstico": é como se toda a vizinhança – meus poetas de predileção – se amontoasse ao redor do meu quintal, fazendo com que enfim me situasse. A poesia de Ana Martins Marques encontra terreno fértil aí: ela se acomoda ao que previamente já conhecemos – ou seja, já lemos. Ana, na verdade, me devolve aos "meus poetas", à parte da minha biblioteca:

> Ao comentar literatura, por um lado fazemos um movimento pedagógico frequente – buscamos estabelecer relações de parentesco, vizinhança, familiaridade com o que a literatura já nos deu e, supomos, deu a quem escreveu também. Queremos angular uma proveniência, perguntamos ao texto de onde ele vem, e respondemos coisas do tipo "Fica ali perto de João Cabral", "Está a uns três quarteirões de onde morou Ana Cristina Cesar", "É vizinha de porta de Orides Fontela, mas apesar disso não se dão muito bem". Situamos nossos objetos de interesse, assim, em relações de débito, influência, emulação, derivação, e encontramos um jeito de acomodar o que estamos conhecendo ao que já conhecemos. (PEREIRA, 2021, n.p.)

Caberia até perguntar: então Ana Martins Marques não se importaria com a formação de um público leitor que não fosse somente seus pares? Apenas seus pares se beneficiariam dessas leituras? Se não partilhamos do mesmo repertório de leitura e não estabelecemos relações de parentesco, então não somos o(a) leitor(a) ideal? Há, percebo, algo para além de uma possível conversa entre pares: a oportunidade de levar seus leitores – sobretudo aqueles nascidos na última década – a reconstituírem ou mesmo comporem suas bibliotecas de poesia. Percebo aí, também, uma espécie de impulso, um convite à conversa: interpelado por tantos nomes, o leitor "recém-formado", na tentativa de aproximação, na tentativa de filiação, se vê impulsionado a buscar os poetas citados/evocados. Recorre aos nomes como quem se sentisse "perdendo" camadas de leitura – embora, é claro, mapear todas as referências não seja um elemento determinante ou obrigatório para acessar o texto –, almejando fazer parte de uma comunidade imaginada de "leitores de poesia".

Frequentes em quase todos os seus livros, a epígrafe é um dos recursos mais adotados por Ana. Desde A vida submarina, seu livro de estreia, uma série de autores são mencionados: em "Jardim de inverno" vemos uma epígrafe do poeta escocês Edwin Morgan; em "A outra noite", uma de Safo de Lesbos; no icônico "Self safári", uma dedicatória à Ana C. Em Da arte das armadilhas figuram nomes como Elizabeth Bishop, Adília Lopes, e. e. cummings, Leonilson, Anna Akhmátova, Sophia de Mello Breyner Andresen e Joan Brossa. Paulo Henriques Britto, mais uma vez Ana Cristina Cesar, Robert Bringhurst, Manuel Bandeira, Joseph Brodsky e Maria Esther Maciel aparecem em O livro das semelhanças. A fórmula, já conhecida nos volumes anteriores, aparece com mais força em O livro dos jardins: na segunda parte do livro, há sete poemas dedicados a sete poetas – "Um jardim para Orides"; "Um jardim para Sylvia"; "Um jardim para Wislawa"; "Um jardim para Alejandra"; "Um jardim para Marina"; "Um jardim para Ingerbord" e "Um jardim para Laura". Tantos e tantos nomes acabam por despertar a curiosidade daqueles que leem: colocam seus leitores à procura de tais "fontes". O leitor chega a *Risque esta palavra*, seu último lançamento, já prevenido – e, como já esperado, mais um montão

[94] Em 2017, finalizando a Especialização em Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), apresentei como trabalho de conclusão de curso a monografia *Da vida submarina à superfície: a poesia de Ana Martins Marques*. Em 2020, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras também da UERJ, defendi a dissertação *Do outro lado do mar: imagens e miragens da tradição portuguesa em Ana Martins Marques*, sob orientação da Profa. Dra. Ieda Magri.

de aparições. Ana Martins Marques acaba contribuindo, também, para uma parcela da recepção desses autores no Brasil.

Em "Anotação e crítica" (2021), Luciene Azevedo evoca o sonho humanista de Peter Stolerdijk de fazer amigos por meio do conhecimento. Sloterdijk entende que a escrita e os livros também representam uma forma de conexão à distância, ou um "caso de amor à distância". O filósofo alemão sugere que a escrita permite que escritores e leitores se comuniquem através do tempo e do espaço para além de uma localização geográfica, criando uma conexão entre ambas as partes, mesmo que nunca se conheçam pessoalmente – ou seja, uma amizade anônima por meio dos livros. Embora nesse texto Luciene Azevedo esteja interessada em um movimento na direção do resgate da crítica como conversa, como anotação, podemos nos valer do próprio conceito de Peter Stolerdijk para pensar numa espécie de conversação expandida possível por meio da leitura de poesia, um modo de "fazer amigos por meio do conhecimento", uma aproximação que produz certos apegos. É importante citar as afinidades eletivas de Ana Martins Marques porque são justamente elas que compõem uma rede expandida de colecionismos à medida que vamos, leitura após leitura, adicionando mais poetas à nossa biblioteca, que também passamos a frequentar de maneira sistemática. É um trabalho que não cessa: assim como Ana Martins Marques continuará a ler e escrever novos poemas, haverá leitores que, em rede, continuarão mapeando referências, condicionando a existência de certos poemas a outras produções, seguros de que esses poemas apontam sempre para um outro texto fora do texto – embora esse perfil de leitor também entenda que esses poemas podem e devem atuar como produto textual autônomo.

Hélène Maurel-Indart (Versalhes, 1961-), em seu livro Sobre el plagio (2014), resgata Jorge Luis Borges, Paul Valéry, Jean Giraudoux, Italo Calvino e Umberto Eco para pensar no plágio como parte intrínseca da literatura. E sintetiza: "La literatura es plagio".[95]

> Hasta el siglo XVII, el plagio podía ser asimilado a una forma de imitación, exageradamente servil, es cierto, pero acorde con la concepción de una literatura elaborada sobre el modelo de los antiguos. En el siglo XX, la comunicación de las ideas y las obras es tal que favorece el libre intercambio en materia literaria. Y no es casualidad que, en el mismo momento, el autor, al perder el monopolio de su creación, se apegue con más virulencia a las leyes de protección de la autoría. El proyecto borgeano del libro único y sin autor, que destina la escritura a una surte de anonimato, se inscribe en una concepción universalista de literatura. Valéry ya soñaba con una historia de literatura, sin nombres de autores, que transcendiera las particularidades de unos y otros. La indispensable fórmula de Giraudoux dice mucho sobre la pretensión de un autor para firmarse como tal, único y original: "El plagio es la base de todas las literaturas, con excepción de la primera, que de hecho es desconocida". Entre Italo Calvino, que ve la novela como una "red de conexiones entre los hechos, las personas y las cosas del mundo", y Umberto Eco, que elige como título para su ensayo Opera aperta [La obra abierta], se entiende que la noción de plagio deba integrarse a una reflexión más amplia sobre la literatura concebida como una vasta biblioteca viva. (MAUREL-INDART, 2014, p. 157)

Ana Martins Marques parece fazer o tipo de escritor que está interessado nesse "livre intercâmbio"; que encara a matéria poética e a produção de livros como uma "vasta biblioteca viva". Em um dos poemas que abrem O livro das semelhanças (2015), "Nome do autor", a poeta custa a reconhecer-se nas letras grafadas do próprio livro:

> Impresso
> como parece estranho
> o mesmo nome
> com que te chamam
> (MARQUES, 2015, p. 14)

[95] Evidente, como bem sinaliza Hélène Maurel-Indart (2014), que o plágio é objeto de um discurso incessante e mesmo contraditório.

Maurel-Indart (2015, p. 169) diria que esse "não reconhecimento", esse duplo exposto na página, se dá porque "plagiado e plagiario son las dos caras opuestas del escritor". Ainda em *O livro das semelhanças*, em "Boa ideia para um poema", Ana Martins Marques chega até mesmo a brincar com uma ideia de "roubo":

> [...]
> logo depois me ocorreu que a frase anotada no caderno
> parecia uma citação
> pensei me lembrar que a copiara de um poema
> pensei me lembrar que lera o poema numa revista
> procurei em todas as revistas
> são muitas
> não encontrei
> pensei: se eu não tivesse me lembrado de que a frase não era minha
> ela seria minha?
> pensei: se eu me lembrasse onde li todas as frases que escrevi
> alguma seria minha?
> pensei: é um plágio se ninguém nota?
> pensei: devo livrar-me do poema?
> (MARQUES, 2015, p. 25)

Não parece estar claro, no poema, exatamente quem fala. Estamos diante da mesma poeta que diz "são minhas estas palavras de outros/ por direito são minhas até não serem mais/ são de outros são minhas". Nesse sentido, é mais do que justo deixar que certas operações de produção fiquem expostas para o leitor, oferecendo-lhe caminhos de acesso ao texto. Assim também podemos acessar a cena de produção, os bastidores, a "estética do laboratório" (LADDAGA, 2013). De fato, não é difícil perceber o que há por trás do ofício poético de Ana Martins Marques: há toda uma rede de atenção e interlocução percebida em seus poemas, seja recorrendo a um passado mais imediato ou não.

Em "Banheiro (banho de xampu)", presente em *Da arte das armadilhas* (2011), é evocado o poema "The shampoo", de Elizabeth Bishop, traduzido por Paulo Henriques Britto como "O banho de xampu" – evocando, ainda, o célebre exercício de tradução de Britto:

> *d'après* Elizabeth Bishop,
> com alguma coisa de Adília Lopes
>
> Sem lembrança
> de liquens
> ou memória
> do mar
> de pé
> sozinha
> no banheiro
> do apartamento
> sem pretexto
> para o pranto
> — *no more tears*
> rosnam os rótulos
> da Johnson & Johnson —
> lavo eu mesma
> meus cabelos
> curtos
> que um dia
> você lavou
> numa bacia
> enquanto
> pelo basculante

baço
como ela mesma
a amassada
lua
brilha
(MARQUES, 2011, p. 19)

A epígrafe evoca imediatamente o título de um poema de Adília Lopes presente no livro *O decote da dama de espadas*: "A Elisabeth foi-se embora (com algumas coisas de Anne Sexton)". É possível notar que o poema de Ana se aproveita da semelhança léxico-estrutural do título de Adília Lopes e do nome "Eliz(s)abeth" para compor a sua epígrafe. Inclusive, ao passo em que Ana Martins Marques emula o mesmo gesto e o mesmo estilo de Adília Lopes, também ela se inscreve numa cadeia de "plagiadores", já que Adília Lopes, a seu modo, também se apropria de Anne Sexton. Observemos, no entanto, que a Elisabeth à qual se refere o poema de Adília Lopes não é a Bishop, poeta norte-americana, mas sim aquela Eliz(s)abeth nomeada no poema "Elizabeth Gone", de Anne Sexton. Para além da epígrafe, são tomados outros versos de Adília Lopes, também encontrados no livro *O decote da dama de espadas*: "*no more tears* disse Johnson & Johnson" (LOPES, 2014, p. 125). Ana Martins Marques encena sua própria produção, abrindo mão de uma "originalidade" que por vezes engessa o próprio fazer poético.

***

Reaproveito a pergunta de Antonio Marcos Pereira – "o que está acontecendo quando algo ocorre comigo e retorno a um verso, uma linha de um poema, como se ela legendasse aquele capítulo de minha experiência?" – para mais uma vez pensar sobre a pergunta que fiz a mim mesma: após meia década frequentando assiduamente a obra de Ana Martins Marques, o que, ainda hoje, leio com os mesmos olhos? *Alguma coisa mudou*, *nada mudou*. A ela volto, a ela sempre retorno, porque os poemas de Ana me devolvem aos "meus" poetas, reanimam o meu cânone pessoal. Porque sinto, de algum modo, que também faço parte de uma comunidade imaginada de "leitores de poesia": posso ir de Alejandra Pizarnik a Marina Tsvetáieva numa virada de página. Estou em "ambiente doméstico"; sinto como se fizesse parte da conversa. Em *Poesia e escolhas afetivas* (2014), Luciana di Leone compara a poesia brasileira e argentina para explorar as chamadas *poéticas do afeto*. Essas poéticas são estabelecidas por meio de endereçamentos de poemas, citações e nomes próprios, e instauram uma nova ética na poesia. Di Leone entende que esses processos buscam formar novas coletividades e criticar os modelos de comunidade atuais.

Ana Martins Marques se mostra como uma poeta de atenção ramificada: ao mesmo tempo em que o seu olhar está voltado para uma produção mais local, com ressonâncias de Ana Cristina Cesar, Orides Fontela, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Mello Neto, Paulo Henriques Britto e tantas outras e tantos outros poetas, sua atenção também está voltada para produções do outro lado do mundo, como as das russas Anna Akhmátova e Marina Tsvetáieva. Poetas que também são destaque na biblioteca e no universo de alguém, mas que quando lidos nos poemas de Marques "transtornam ou amplificam o que sabemos e percebemos a respeito dos outros autores, que aqui são incrementados e traduzidos em outros termos" (PEREIRA, 2021, n.p.). Essa atenção ramificada também se deixa manifestar na forma, tão variada quanto os temas-motivos de sua obra: há poemas curtos, outros mais longos; poemas mais entrecortados, outros mais prosaicos; poemas que vão do macro ao micro. Apesar de investir em formas e em repertórios variados, até mesmo um tanto camaleônicos, a voz poética de Ana Martins Marques nunca se manifesta como um sujeito desmembrado. É uma voz amalgamada, mas sem fragmentação: essa voz poética insiste em marcar sua

particularidade, mesmo quando marcada pela intromissão de outros sujeitos. Os versos "é bom ficar de vez em quando para dormir na casa de um amigo/ usar uma velha camiseta dele habitar alguns de seus hábitos" (MARQUES, 2015, p. 64) são uma amostra desse sujeito que não se deixa transvestir por completo: vestir a camisa de um velho amigo não é necessariamente sê-lo.

Somado a tudo isso, na produção de Ana Martins Marques há, quase sempre, uma "amostra de liricidade". A mola mestra de seus poemas parece estar aí: um projeto poético que conjuga uma prática já mais ou menos conhecida, muito praticada por Ana Cristina Cesar – porém, em outros moldes –, somada a alguns traços de liricidade ao "gosto brasileiro", por "reinstaurar uma sensibilidade moderna (ou modernista)" já que, de acordo com Gustavo Silveira Ribeiro, sua poesia "se alinha melhor à tradição lírica não só brasileira, mas também internacional" (SILVEIRA apud ROSA, 2021, p. 15). Talvez seja esse o fator determinante de sua recepção, digna de manchete nos principais suplementos literários do país.

Em depoimento incluído em *Crítica e tradução* (2016b), Ana Cristina Cesar diz que há uma listagem em *A teus pés* que poderia fornecer algumas pistas de autores com os quais cruza e que às vezes até copia, cita, descaradamente. E, de fato, no fechamento do livro há um índice onomástico. Ana Cristina Cesar acabou por teorizar a própria obra, levando até às últimas consequências o que é "ser iniciado em literatura". Ana Martins Marques segue um caminho parecido, confirmando, livro após livro, que a sua escrita é também orientada pela via do diálogo. E por mais que tentássemos montar uma espécie de índice onomástico de sua obra, resultaria num trabalho quase em vão: nem mesmo um mapeamento exaustivo, um guia de referências, poderia reconstituir por completo os bastidores dessas composições. Daí a graça de ser leitor de Ana Martins Marques: "fazer amigos" por meio da leitura de poesia; reunir ecos de outros poemas, juntar pontas soltas, nutrir práticas de colecionismo. Ser movido, enfim, pelo apego – recorrer a *palavras de segunda mão*.

Referências

AZEVEDO, Luciene. Anotação e crítica. *In*: MAGRI, Ieda; CHARBEL, Felipe; GUTIÉRREZ, Rafael (orgs.). **Leituras do contemporâneo**: literatura e crítica no Brasil e na Argentina. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p. 53-70.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

DA ROSA, Victor. Ana Martins Marques aprende a nadar. **Suplemento Pernambuco**, Recife, maio 2021. p. 12-15.

IVÁNOVA, Adelaide. O poema como respiração boca a boca. **Suplemento Pernambuco**, Recife, maio 2021. p. 16.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratório**: estratégias das artes do presente. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LEONE, Luciana di. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LOPES, Adília. **O decote da dama de espadas**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2014.

MALUFE, Annita Costa. Ana Cristina Cesar: uma poética dos retalhos. **Todas as musas**, n. 7, jun.-dez. 2015.

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, Ana Martins; SISCAR, Marcos. **Duas janelas**. São Paulo: Luna Parque, 2016.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa** (uma correspondência). Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MARQUES, Ana Martins. **O livro dos jardins**. São Paulo: Quelônio, 2019.

MARQUES, Ana Martins. **Risque esta palavra**. Companhia das Letras, 2021.

MAUREL-INDART, Hélène. **Sobre el plagio**. 1. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina Cesar**: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

PEREIRA, Antonio Marcos. A forma fácil: Ana Martins Marques consolida sua épica do cotidiano. **Piauí**, [*S. l.*], out. 2021. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-forma-facil/. Acesso em: 13 jan. 2023.

PEREIRA, Clarissa Xavier. **Da mesa ao mundo**: o espaço na poesia de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen. 2020. 137 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

(IN)EXISTÊNCIA(S) DISCURSIVA(S): PRIMEIRAS DISCUSSÕES

Nayara Batista da Cruz

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo expor um recorte da pesquisa *(In)existência(s) discursiva(s):* literatura negro-brasileira e currículo, ainda em andamento no curso de Mestrado em Letras/Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A pesquisa analisa o romance *O crime do cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, com base nas categorias elaboradas por Cuti (2010) e articula essa análise ao conceito de *pedagogia decolonial*, discutido por Walsh (2013) e às *Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira* (BRASIL, 2004) para a construção de possibilidades curriculares para um ensino de literatura decolonial, democrático e antirracista. De recente publicação, a ficção foi selecionada a partir de critérios que se estabeleceram pela leitura de *Silêncios prEscritos*, de Miranda (2019) e, como primeiras contribuições, a investigação apresenta as discussões e propostas concebidas principalmente acerca da *autoria*.
Palavras-chave: Literatura negro-brasileira. Currículo decolonial. Educação antirracista.

Introdução

> Desde que o Brazil é Brasil, ou melhor, quando era ainda uma América Portuguesa, o tema da cor nos distinguiu.
>
> *Lilia Moritz Schwarcz*

Raça é uma forma de categorização humana e, a partir dela, a sociedade obedece a um arranjo, assim como explica muito bem Sílvio Almeida (2020), em *Racismo estrutural*. A epígrafe acima, que pode ser encontrada em *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*, da professora Lilia Moritz Schwarcz (2012), aborda como o processo de colonização – e por que não dizer o capitalismo? – foi atravessado pela noção forjada de *raça*, enquanto elemento hierarquizador e validador da exploração.

Sílvio Almeida (2020, p. 21) ainda fala que o "racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea". O estudioso explica que esse é um fenômeno instaurado na modernidade, mais precisamente no século XVI com a expansão do Mercantilismo.

Se, a partir desse contexto, a constituição moderna do conceito de *raça* foi produtora da ideia de que o homem europeu é o modelo de *humano universal* e de que qualquer "desvio" dessa norma em grupos humanos estabelece uma inferiorização (ALMEIDA, 2020), ainda na atualidade, há níveis de comparação e classificação instaurados pela ideia de *raça* e em diversas esferas.

Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses explicam que "epistemologia é toda noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido" (2009, p. 9). Dessa maneira, Boaventura de Sousa Santos ainda fala que "epistemicídio é a supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena" (1998, p. 208 apud SANTOS; MENESES, 2009, p. 10).

Como forma de silenciamento, apagamento, exclusão e desprestígio, o *epistemicídio* é o que motivou a proposta de pesquisa que está sendo desenvolvida no âmbito do curso de mestrado em Letras/Literatura Brasileira pela Universidade do estado do Rio de Janeiro. Não só o *epistemicídio* como o *racismo*, uma vez que uma das formas de supressão de conhecimentos em questão seja exatamente daqueles produzidos e divulgados por pessoas negras.

Entre as leituras feitas desde a infância e as referências arquivadas na formação inicial, a ausência significativa de autores negros e autoras negras passou a ser uma questão presente em reflexões e ações

acadêmicas e pedagógicas. A presença de pessoas pretas em determinados espaços é uma questão importante para a construção, consolidação e promoção da representatividade para outras pessoas pretas. Para pessoas brancas, essa presença pode ser um mecanismo de reflexão sobre a *branquitude*, enquanto sistema de privilégios, e a constituição do *pacto narcísico* (BENTO, 2002).

É a partir disso que este presente trabalho tem como objetivo expor um recorte da pesquisa *(In)existência(s) discursiva(s):* literatura negro-brasileira e currículo, que está sendo realizada no Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Assim, a literatura negro-brasileira e as suas implicações no ensino delimitam o enfoque da pesquisa. Neste recorte, a pergunta que se procura responder é: que aspectos da autoria podem ser considerados na seleção de materiais paradidáticos para o ensino de Literatura Brasileira relacionado à temática étnico-racial?

Com o objetivo de refletir sobre o trabalho com a Literatura na prática educacional antirracista, a pesquisa se justifica pela necessidade de desenvolvimento de trabalhos com livros que considerem a presença não-branca e não canônica, assumindo perspectivas alternativas na abordagem de temáticas relevantes para a educação das relações étnico-raciais.

Assim, após esta primeira parte introdutória, a próxima seção apresentará uma breve contemplação de alguns dos principais referenciais teórico-metodológicos para o desenvolvimento deste trabalho. O primeiro deles é a noção de *literatura negro-brasileira*, desenvolvida por Cuti (2010). Nessa parte, também será possível conferir o conceito de *pedagogia decolonial*, elaborado por Catherine Walsh (2013). Além disso, estará presente na reflexão, menções às leis 10.639 (BRASIL, 2003) e 11.645 (BRASIL, 2008) e às *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana* (BRASIL, 2004). Para encerrar a seção, o trabalho de Fernanda R. Miranda em *Silêncios PrEscristos* (2019) fornecerá precedências para a análise empreendida.

No segmento seguinte, será possível verificar algumas leituras analíticas do livro *O crime do Cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, e as propostas iniciais elaboradas em diálogo com os referenciais expostos aqui. Como ainda está em fase inicial, a análise se concentrará sobretudo na autoria, como categoria descrita por Cuti (2010).

Influências

> *Os discursos (todos) passam pelo poder dizê-lo. O silêncio pertence à maioria que ouve e, quando muito, repete. Falar e ser ouvido é um ato de poder. Escrever e ser lido, também.*
>
> Cuti

Há algumas possibilidades no que diz respeito à abordagem da literatura de autoria negra no Brasil. Este estudo se alinha com os postulados de Cuti em *Literatura negro-brasileira* (2010). Além da discussão sobre a nomenclatura mais apropriada e adotada, de acordo com a sua visão, o estudioso elenca e explica as categorias que conformam essa vertente literária.

Ao tratar das diferentes formas em denominar a produção negra, o estudioso explica que:

> A denominação de um recorte da literatura traz em si propósitos diversos. Por princípio, pretender dar um destaque a um *corpus* é realçar uma seleção. Sabe-se que quem seleciona estabelece critérios para tal. As denominações estariam balizadas por um propósito de reunir escritos que tivessem algo em comum, capaz de estabelecer algum contraponto com outras reuniões ou com o restante do conjunto do qual a seleção faz parte, iluminando um detalhe do todo.

> A produção literária de negros e brancos, abordando as questões atinentes às relações inter-raciais, tem vieses diferentes por conta da subjetividade que a sustenta, em outras palavras, pelo lugar socioideológico de onde eles produzem. (CUTI, 2010, p. 33)

Segundo ele, o lugar social e a identidade racial dos produtores implicam em perspectivas diferentes no tratamento da temática relacionada à condição de *raça*. Sobre a sua opção pelo uso do termo *literatura negro-brasileira* em relação ao termo *literatura afro-brasileira*, o pesquisadortambém explica que a distinção reside sobre a identificação racial do estudioso.

> Tão somente em termos de antologias, temos as seguintes vertentes principais, sobretudo nos subtítulos, uma vez que estes cumprem função explicativa: *afro-brasileira*, com iniciativa de estrangeiros e respaldada pelos estudos acadêmicos, dos quais os primeiros foram os Congressos Afro-brasileiros, dirigidos e levados a efeito por pesquisadores brancos; *negra*, fundamentada por estudiosos, em geral fora do ambiente acadêmico, e preferida pela maioria dos próprios autores quando organizam coletâneas coletivas; e, com menor citação, *afro-descendente*, antologia concebida por um poeta e uma estudiosa.
> [...]
> Quanto aos autores, um afro-brasileiro ou afro-descendente não é necessariamente um negro-brasileiro. (CUTI, 2010, p. 37-38, grifos do autor)

Além dessa opção pela expressão *negro-brasileira*, Cuti (2010) defende que a *autoria*, a *temática* e o *ponto de vista* são elementos fundamentais para a delimitação dessa vertente em relação à literatura canônica. Assim, ele entende que o autor, assumindo a identidade negra, "demarca o ponto diferenciado de emanação do discurso, o 'lugar' de onde fala" (2010, p. 25), o que acaba servindo como uma estratégia de escrita. A *recepção*, como outro plano de delimitação da literatura negro-brasileira, é, num primeiro momento, amplamente branca e, aos poucos, se fortalece enquanto público negro na medida em que cresce também a crítica (CUTI, 2010). O autor ainda faz algumas considerações a respeito da linguagem.

É essa produção literária, de autoria preta, subjetividade racial notadamente assumida, que se compromete com a abordagem temática e pensada principalmente para o leitor negro que é um dos "alvos" estabelecidos pela aprovação das leis 10.639e 11.645. Em 2003, a lei 9.394, a atual *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*, doravante LDB (BRASIL, 1996), sofre a primeira modificação no que tange a obrigatoriedade da temática étnico-racial nas escolas brasileiras.

> 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 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-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como 'Dia Nacional da Consciência Negra'. (BRASIL, 2003)

Quando a lei 10.639 enfatiza algumas áreas, como a Literatura, é importante notar a ótica com a qual o cumprimento dessa lei deve dialogar. No § 1º do mesmo artigo, há a especificação do conteúdo programático a ser adotado. Esse ponto apresenta pistas das perspectivas com as quais o trabalho pedagógico deve estar alinhado.

Mais tarde, a LDB passa por mais uma alteração a partir da lei 11.645. Essa nova alteração, além de trazer a História e a Cultura negras, inclui a obrigatoriedade das Histórias e Culturas indígenas nos currículos de escolas públicas e privadas do Brasil (BRASIL, 2008).

Junto com as referidas leis, as *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira*, doravante *Diretrizes*, se estabelecem como importantes políticas curriculares. A respeito do etnocentrismo presente nos currículos escolares, as *Diretrizes* apontam que

> É importante destacar que não se trata de mudar um foco etnocêntrico marcadamente de raiz européia por um africano, mas de ampliar o foco dos currículos escolares para a diversidade cultural, racial, social e econômica brasileira. Nesta perspectiva, cabe às escolas incluir no contexto dos estudos e atividades, que proporciona diariamente, também as contribuições histórico-culturais dos povos indígenas e dos descendentes de asiáticos, além das de raiz africana e européia. É preciso ter clareza que o Art. 26A acrescido à Lei 9.394/1996 provoca bem mais do que inclusão de novos conteúdos, exige que se repensem relações étnico-raciais, sociais, pedagógicas, procedimentos de ensino, condições oferecidas para aprendizagem, objetivos tácitos e explícitos da educação oferecida pelas escolas. (BRASIL, 2004, p. 17)

Sobre essa persistência eurocêntrica na mentalidade social que reflete na formação dos currículos e da prática pedagógica, como microcosmos da sociedade atual, Catherine Walsh (2013) constrói importante reflexão. É a partir da compreensão do projeto da *colonialidade*[96] que a pesquisadora defende formas alternativas às hegemônicas, como atitudes *decoloniais*.

A *pedagogia decolonial*, assim como explica Walsh (2013), consiste no entendimento de que toda prática pedagógica precisa se atentar às *brechas* manifestadas pelo sistema dominante. Nessa perspectiva, o desenvolvimento de currículo e ação pedagógica que considerem a inclusão da literatura negro-brasileira como componente integrante e fundamental se constitui como uma estratégia decolonial.

Em trabalho minucioso sobre produção romanesca brasileira, Fernanda R. Miranda (2019) analisa oito romances de autoras negras desenvolvidos entre os séculos XIX e XXI no seu livro *Silêncios PrEscristos*. *Úrsula*; *Água funda*; *Pedaços da fome*; *Negra Efigênia, paixão de senhor branco*; *Mulheres de Aleduma*; *As mulheres de Tijucopapo*; *Ponciá Vicêncio* e *Um defeito de cor* são os oito livros escolhidos pela autora que fornece importante contribuição ao apresentar chave de leitura da formação de romances escritos por mulheres pretas dentro da literatura brasileira.

Além disso, Miranda (2019) oferta um mapeamento de romances brasileiros de autoria negra. Se estabelecendo como estudo precedente, essa pesquisa abre possibilidades para desenvolvimento de estudos similares. Como obra mencionada no mapeamento apresentado por Miranda (2019), mas não elegida para compor a sua análise, *O crime do cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, é o objeto alvo desta pesquisa.

Primeiras Interferências

> *Para que o esforço de respeitar e honrar a realidade social e a experiência de grupos não brancos possa se refletir num processo pedagógico, nós, como professores, - em todos os níveis, do ensino fundamental à universidade -, temos de reconhecer que nosso estilo de ensino tem de mudar.*
>
> bell hooks

[96] Para melhor compreensão do conceito de *colonialismo*, é recomendada a leitura de Aimé Césaire (2020).

Como já adiantado, o trabalho desenvolvido por Fernanda R. Miranda (2019) abriu precedência para outros trabalhos que se proponham em analisar a produção literária romanesca de mulheres negras enquanto manifestação da literatura brasileira. Ademais, explica as razões para o baixo número de romances de autoria *negra feminina* na literatura desenvolvida no Brasil.

Uma das razões para a baixa circulação de romances escritos por mulheres negras é o papel silenciador da crítica acadêmica (MIRANDA, 2019). Dialogando com isso – e entendendo seu reflexo na formação dos currículos educacionais – e com o apontamento de Miranda (2019) sobre a agência dessas mulheres, foi possível tomar o segundo livro de Eliana Alves Cruz como *corpus* de análise.

Ainda em fase inicial, foram tomadas as categorias descritas por Cuti (2010) – neste recorte da pesquisa, será discutida a *autoria*. É essa categoria que será encarada como esquema de leitura e de propostas curriculares e pedagógicas.

Sendo assim, é curioso notar a afirmação da autoria negra em *O crime do cais do Valongo*. Essa afirmação não ocorre diretamente no desenrolar da ficção, mas se faz presente no paratexto. Em prefácio de Flávia de Oliveira, é possível recuperar a seguinte informação: "[O crime do Cais do Valongo] Foi escrito foi escrito por uma mulher negra" (OLIVEIRA, 2018, p. 1 apud CRUZ, 2018). O comprometimento de Eliana Alves Cruz em trazer à tona a discussão sobre a brutalidade vivida na diáspora brasileira, especificamente a carioca; a diversidade cultural africana; e a agência de protagonistas negros também apontam para seu engajamento temático e assinalam para esse "'lugar' de onde fala" (CUTI, 2010, p. 25, grifos do autor).

Outro recurso que possibilita essa constatação é a presença de determinadas informações nas orelhas do livro. Na primeira delas, Nei Lopes (2004) entrega a identidade racial da autora: *negra*. Na segunda, há uma foto da autora seguida de breve descrição de sua trajetória: premiada pela Fundação Palmares/MINC em 2015, com *Água de barrela*, livro que ficcionaliza a história de sua família, transcorrida entre o continente africano e a diáspora brasileira.

Para esse aspecto da *autoria* em especial, a identidade editorial exerce importante função. Publicado pela editora Malê, o segundo livro de Eliana Alves Cruz faz parte de uma gama de títulos e autores engajados com a pauta racial. A editora é responsável por ampliar no mercado editorial a publicação de autores, na sua maioria negros, que abordem a questão étnica em livros de ficção e não-ficção.

Como uma representante da literatura negro-brasileira, Eliana Alves Cruz constrói a sua narrativa a partir do ponto de vista da (auto)declaração da identidade racial. Olhando para a formação das principais personagens, por exemplo, nota-se uma certa construção em torno dessa figura, não só de protagonista, como também de autores da história. Ao longo dos livros, Muana e Nuno se alternam no papel de enunciadores.

> O Nathanael, coitado, quase foi parar nos infernos, *se eu não entendesse* o que o senhor *escrevia*. Por isso, para *saber sempre* o que vão fazer esses senhores, agreguei outros treinos e letras ao que *aprendi em minha terra e ao que a irmã Maria do Carmo me ensinou* no Lazareto, *mas ninguém pode jamais descobrir que eu leio* os avisos que ele coloca na *Gazeta* e também as cartas que me manda pôr no correio. *Não* é *bisbilhotice*, como pode *alguém dizer, mas proteção. Eu leio e escrevo*, como estou *escrevendo agora*. O serviçal do *Gazeta*, o Justino, *não* pode *desconfiar de modo algum*! Deus o livre! Apenas de pensar estremeço. *Baixar-me-iam o azorrague*, me poriam a ferros, vender-me-iam para algum engenho cruel [...]. (CRUZ, 2018, p. 19, grifos meus)

No fragmento acima, Muana, em seu primeiro ato discursivo, relata como evitou pior castigo ao escravizado Nathanael. Sua interferência no caso só foi possível porque ela tinha domínio da leitura e da escrita e exercia esse domínio sob total sigilo. O letramento permite a Muana saber, agir e escrever sobre as coisas. Nuno também exerce determinadas intervenções nas relações e no espaço por essa

habilidade. Apesar da marcação de certas diferenças – ela, mulher negra africana e escravizada; ele, homem mestiço *mazombo*[97] e livre - há alguma similaridade entre ambos.

As primeiras palavras dele são: "*Escrevi* a notícia inteira com *luxo de detalhes*, mas sabia que *não sairia na Gazeta do Rio de Janeiro*" (CRUZ, 2018, p. 9, grifos meus). Ele que também está a margem da sociedade, dado que pode ser inferido nesse trecho pela informação de que sua notícia não sairia num jornal carioca de grande circulação, também transita de alguma forma por esse universo. "A prova maior é que estou aqui, *Nuno Alcântara Moutinho*, um *letrado* aspirante a *livreiro*, *lendo* as tantas coisas *escritas por aquela preta*. Estou vivamente impressionado. Quem diria! *Vamos a ela*" (CRUZ, 2018 p. 13, grifos meus). Já nessa apresentação, Nuno, além desse papel de um dos autores da história, se assemelha a figura do *griot*[98].

Se é possível compreender uma determinada prática como *decolonial*, no sentido em que ela se propõe a (re)pensar os desdobramentos atuais do processo de colonização e as formas de que se pode dispor em combatê-los de forma contínua, incluir a presença de produtores de conhecimentos não-brancos é uma alternativa para a (re)formulação dos currículos educacionais.

Pensando no caso particular d'*O crime do Cais do Valongo*, a questão da autoria no ensino de literatura pode considerar não só a sua autora *extraficcional*, como também os autores *intraficcionais*. A reflexão acerca da identidade étnico-racial desses autores e da justificativa por assumiram tal como fazem pode contribuir na construção de uma prática antirracista.

Se as *Diretrizes* têm por um de seus princípios o "fortalecimento de identidades e de direitos" (BRASIL, 2004, p. 19) que orienta para, entre outras coisas, "o rompimento com imagens negativas forjadas por diferentes meios de comunicação, contra os negros e os povos indígenas" (BRASIL, 2004, p. 19), a análise e a reflexão em sala de aula que considerem essas identidades literárias pode apontar para um trabalho significativo de combate ao racismo. A formação de repertório e elaboração do imaginário ficcional compartilhado, de acordo com esse princípio, são satisfatórias ao favorecerem o entendimento das formas de representação positivada e que se atentam aos mecanismos de desigualdade.

Considerações finais

Neste trabalho, foi apresentado um recorte da pesquisa *(In)existência(s) discursiva(s):* literatura negro-brasileira e currículo. Dessa maneira, a intenção era apontar aspectos da autoria que podem ser considerados na seleção de materiais paradidáticos para o ensino de Literatura Brasileira relacionado à temática étnico-racial. Para isso, uma breve análise de *O crime do Cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, foi realizada.

Com base nisso, o protagonismo não-branco, da autoria propriamente dita e das personagens – que, no caso particular dessa ficção, atuam como autores dentro da narrativa – é um dos pontos centrais a ser observado. Além do recorte racial, é importante observar o recorte de gênero, partindo de um trabalho em moldes interseccional.

Entendendo que o protagonismo negro, por muitas vezes, é suprimido dos currículos, a presença de identificação não-verbal dos autores e de informações extratextuais pode ser uma estratégia para a

[97] Como consta n'*O crime do Cais do Valongo*, os mazombos "são filhos de portugueses nascidos nas colônias" (CRUZ, 2018, p. 33).

[98] Griot é um "termo do vocabulário franco africano, criado na época colonial, para designar o narrador, cantor, cronista, e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes às quais, em geral, está a serviço (LOPES, 2004, p. 310).

prática pedagógica. O acesso a essas questões pode ser uma forma de promoção do (re)conhecimento de produtores de conhecimento que sempre estiveram à margem de espaços de notabilidade.

Em suma, é de extrema relevância a inclusão da literatura negro-brasileira – e por que não a literatura de autoria indígena? - na trajetória escolar. Alguns desafios podem aparecer, como o (não) envolvimento da equipe pedagógica e a (falta de) formação inicial e continuada na área, mas isso é pauta para outro discurso.

Referências

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo**: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em:https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/publico/bento_do_2002.pdf. Acesso em: 15 jan. 2022.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e Bases da Educação Nacional. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 25 ago 2021.
BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei de Diretrizes e Bases a Educação Nacional. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 25 ago. 2021.

BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008**. Altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional modificada pela lei 10.639/03. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 25 ago 2021.

BRASIL. **Ministério da Educação**. Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica. Brasília, DF, 2004. Disponível em: http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/488171. Acesso em: 25 ago 2021.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CUTI. [Luiz Silva]. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

CRUZ, Eliana Alves. **O crime do Cais do Valongo**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios prEscritos**: estudos de romance de autoras negras brasileiras. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociedade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

WALSH, Catherine. Lo pedagógico y lo decolonial. *In*: WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales**. Quito: Abya-Yala, 2013.

EPIFANIA N'O ALEPH DE JORGE LUIS BORGES

Nicolas Lima Peixoto

Resumo: No conto "O Aleph", de Jorge Luis Borges, após a morte da personagem Beatriz Viterbo, o narrador-personagem Borges passa a visitar a casa de sua família a cada aniversário da falecida, para cumprimentar seu pai e seu primo-irmão, Carlos Argentino Daneri. Com o passar do tempo, desenvolve-se uma relação de rivalidade literária entre Borges e Daneri, na qual este busca mostrar sua perícia e engenho literários. Assim, Daneri revela a Borges o que seria a fonte de sua arte: havia um Aleph em seu porão. O Aleph, o ponto onde se encontram todos os demais pontos, um "instante gigantesco", o "microcosmo dos alquimistas e cabalistas", todas as imagens condensadas em uma só, ou poderíamos dizer: a epifania por excelência. De acordo com Olga de Sá, a epifania corresponde à aparição ou manifestação da divindade, ou, ainda, a "irrupção de Deus no mundo", revelando a origem religiosa desse fenômeno. Borges, sempre interessado em filosofia e teologia, parece incluir no conto "O Aleph" justamente essa revelação própria do momento epifânico, uma autêntica experiência mística. Deste modo, este trabalho busca compreender o fenômeno epifânico presente no conto, além de investigar a experiência mística vivenciada pelo Borges narrador-personagem no momento da visão do Aleph.
Palavras-chave: Jorge Luis Borges. Teoria literária. Mística. Epifania.

O conceito de Epifania

Esta pesquisa busca compreender o fenômeno da epifania na literatura, mais especificamente no conto "O Aleph", do escritor Jorge Luis Borges. Para isso, primeiramente, cabe-nos perguntar: o que seria epifania?

O termo "epifania", de acordo com Olga de Sá (1979), é de origem grega ("epi = sobre e phaino = aparecer, brilhar") e significa "manifestação" ou "aparição". Conceito central do mundo hebreu, poderíamos compreender o termo como a "irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas ou não humanas, com características naturais ou misteriosas que se manifestam repentinamente, e desaparecem rapidamente" (BAUER apud SÁ, 1979, p. 168).

Porém, segundo o filósofo Christoph Türcke (2010), a história da epifania começa muito antes dos gregos: na pré-história. A epifania teria então uma origem sagrada, surgida do culto sacrifical, ou seja, um culto de sacrifício humano, de algum indivíduo importante para o clã. A motivação para tal sacrifício envolvia a busca pela sobrevivência do clã: diante do pavor (a "sensação primeva humana"), o sacrifício era necessário, pois havia uma ameaça à vida dos membros. Isso causava uma excitação máxima e uma violência de sensações nesses indivíduos, constituindo assim o que Türcke denomina de epifania do sagrado.

Assim, a epifania teria surgido mesmo a partir da esfera religiosa. Constituindo uma "realidade complexa perceptível aos sentidos" (SÁ, 1979, p. 168), encontramo-la no Antigo e no Novo Testamento, sensível aos olhos, ouvidos e ao tato. No entanto, há ainda casos de epifanias indiretas, que são chamadas teofanias, presentes tanto no paganismo quanto no cristianismo. No Antigo testamento, há destaque para as teofanias no Monte Sinai, destacados por Sá (1979, p. 168) no livro de Êxodo (19,19s), com "manifestações extraordinárias, relâmpagos e trovões".

Já no Novo testamento, vemos os episódios da Ressurreição e do nascimento de Cristo. Por exemplo, o "Dia de Reis" (seis de janeiro) é considerado pelo cristianismo como "festa da epifania", pois o menino Jesus é apresentado aos três reis magos. Segundo Camillo Penna (2010), o termo epifania está ligado à encarnação de Deus na figura humana. Podemos assim perceber que o Antigo testamento privilegia a epifania por meio da audição (ouvir), enquanto que no Novo testamento a epifania é destacada pela visão (ver), sentido que vai interessar mais à literatura.

A Epifania em Joyce

Ocorre que, em James Joyce, encontramos, se não o primeiro, o mais interessante caso de epifania na literatura moderna do início do século XX, na versão intermediária de *Retrato do artista quando jovem*, chamada *Stephen Hero*. Nessa versão, o personagem principal Stephen, após ouvir um diálogo entre uma jovem e um rapaz que busca seduzi-la, decide colecionar momentos triviais como este em um livro de epifanias: manifestações espirituais repentinas em acontecimentos cotidianos. Há nessa obra algo como uma teorização da epifania realizada por Joyce por meio de Stephen. O personagem sugere que, a partir de um "olho espiritual", é possível realizar uma espécie de "epifania do objeto", quando a "alma" deste (a "alma da coisa") se torna radiante aos olhos, ou seja, a coisa se individua e "aparece".

Já em sua versão definitiva, em *Retrato do artista quando jovem*, Joyce omite o termo epifania, assim como toda a sua teorização, mas realiza esse processo de secularização da experiência mística, cabendo ao leitor percebê-lo. Em um determinado momento da obra, há uma cena em que o personagem Stephen observa, em uma praia, uma menina contemplando o mar. O narrador se utiliza de uma série de metáforas e símiles, que vão transformando a menina em um pássaro: pernas esguias e delicadas como as de um grou; as franjas do calção eram como uma penugem "de alva e macia pluma"; seu peito era como o de um pássaro.

Assim, ao observá-la, Stephen explode em êxtase, em uma "alegria profana" (o termo é do próprio Joyce), constituindo um deslocamento da epifania do campo do sagrado para compor uma experiência estética. Assim, Joyce dessacraliza (isto é, seculariza) a epifania, guiando-a ao profano, ao belo, à arte.

E, por falar nessa aproximação entre o sagrado e a estética, de acordo com Olga de Sá (1979), tanto o místico quanto o artista precisam ser sensíveis às coisas simples que geram associações e manifestações complexas. E é essa sensibilidade que permite a Joyce criar uma secularização da epifania na literatura.

Epifania no Aleph de Borges

Chegando finalmente ao nosso objeto, isto é, o conto de Jorge Luis Borges (primeiramente publicado na revista Sur, em 1945), percebemos que a qualidade da epifania presente no conto "O Aleph" não parece ser a mesma daquela de Joyce. Se no escritor irlandês a epifania é secularizada, trazida e comportada para o mundo do profano, em Borges a epifania se apresenta como experiência mística e sobrenatural.

É de conhecimento geral o fato de que Borges sempre nutriu interesse pela filosofia e pela teologia, considerando-as como ramos da literatura fantástica, dotadas de um notável valor estético. Assim, neste conto, o escritor argentino busca realizar a aplicação da ideia de uma "eternidade do espaço" desenvolvida a partir de suas leituras dos teólogos, de onde se entende que a eternidade é um instante infinito.

Porém, essa informação por si só não é suficiente para que se compreenda o que é o Aleph, e o que ele representa. De acordo com Scholem, citado por Lévy (1976), na tradição mística judaica as letras concentram uma energia divina, carregando assim algo de impossível para a tradução na linguagem humana. O Aleph é a primeira letra do alfabeto hebreu, uma letra cuja força é maior que a das demais: ela representa o movimento da laringe na emissão de qualquer som, constituindo assim o que Lévy (1976, p. 148) classifica como "o elemento fônico do qual provém toda articulação".

Scholem (1995, p. 83) nos conta ainda que Deus desenhou as letras, pesou-as e combinou-as – processo repetido pelo cabalista, em busca do Nome criador de Deus – para que a criação se desse. Deste modo, fica evidente o papel que as letras têm na criação, cabendo mencionar que a letra Aleph, junto da Mem e da Shin, são reconhecidas como as "letras-mães" das demais letras do alfabeto, denotando assim sua relevância. A letra Aleph não foi escolhida para começar a Torá (o Pentateuco) – esta foi Bet, responsável pelo aspecto binário do mundo, o céu e a terra –, e, por isso, Deus decidiu começar os Dez Mandamentos por ela, de modo a consolá-la.

Ademais, o Aleph representa ainda o Tudo e o Nada: é ao mesmo tempo símbolo da totalidade espaço-temporal e do "nada-místico". No conto, o Aleph se apresenta como "um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos" (BORGES, 2008, p. 145).

Logo no início da narrativa, o Borges narrador-personagem nos situa na história: desde que sua amiga (e amada) Beatriz Viterbo faleceu, ele passa a visitar a casa de sua família a cada aniversário da falecida, para cumprimentar seu pai e seu primo-irmão, Carlos Argentino Daneri. Este personagem, além de sintetizar certo humor no conto, pode ser lido como uma espécie de duplo de Borges: ele é funcionário de uma biblioteca, não sai de casa para ir a festas, além de também ser escritor. A partir daí, acompanhamos uma rivalidade entre Borges personagem e Daneri no campo literário.

Daneri almeja, com sua literatura enfadonha e enciclopédica, criar uma obra que dê conta do todo. Para isso, cria o que chama de "Canto-Prólogo": um poema épico denominado "A Terra", buscando descrever o planeta e demonstrar, ao mesmo tempo, uma erudição pedante (utilizando-se da "digressão pitoresca" e da "galharda apóstrofe", nas palavras do Borges narrador-personagem).

Esse processo de criação e apresentação da obra de Daneri constitui um momento preparatório antiepifânico: o patético escritor, ao tentar simplesmente duplicar o mundo por meio da linguagem, busca fazer com que sua obra seja a epifania materializada, mas fracassa. Ele já teve a visão do Aleph, mas não o compreende por considerá-lo um mero objeto que o permite ser um "observador privilegiado" (ORTEGA, 1999) e, por isso, acredita ser capaz de reproduzir a epifania do Aleph apenas utilizando palavras para representar e nomear, o que na verdade produz apenas tédio.

Esse momento antiepifânico é superado quando o Borges personagem tem a visão do Aleph. Borges suspeita de que Daneri seja, na verdade, um louco, pois este o convida para ver o Aleph, que estaria no porão de sua casa sobre o porão. Essa descida ao porão para que se tenha a visão do Aleph pode ser analisada como uma forma de catábase. De acordo com Santos (2008), a catábase é um processo ritualístico de descida aos infernos, considerada uma morte simbólica, realizada por Heracles e Orfeu na mitologia grega. Além disso, a catábase é ainda a "condição indispensável" para que ocorra uma anábase, uma subida, "do autoconhecimento, da transformação do que resta do homem velho no homem novo" (SANTOS, 2008, p. 3). Temos assim no conto um indicativo de catábase, a descida ao porão, e também de anábase, no momento da visão do Aleph. Mas poderemos indagar ao fim do conto se há de fato essa transformação do velho homem em novo.

Assim, uma vez que Borges aceita ver o Aleph, cumprindo uma espécie de ritual proposto por Daneri, sente um mal-estar, fechando os olhos e abrindo-os em seguida. Após esse ato, o conto passa do momento preparatório antiepifânico para o momento epifânico por excelência, o êxtase, a aparição: a visão do Aleph.

Diante da visão daquela pequena esfera que "continha o espaço cósmico", o narrador se indaga: "... como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar?" (BORGES, 2008, p. 148). Essa pergunta é interessante, pois aponta para o problema de ter a visão total, que é reconhecido já pelo próprio narrador-personagem; além de admitir que há um "problema

insolúvel" da enumeração de um conjunto infinito, ele ainda reitera que "o que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é" (BORGES, 2008, p. 148).

Deste modo, Ortega (1999) sugere que uma das questões centrais do conto é a síntese entre a visão simultânea (e total) e o que chama de "serialização da linguagem". Isto é, percebemos na narrativa que as palavras não dão conta do total, do infinito, mas, uma vez que são tudo o que nos resta, elas tornam possível ao menos a contemplação e a referência (mesmo que parcial) desse total.

Essa questão nos leva a buscar compreender a problemática da visão total. De acordo com Thien (1988), Borges enfrenta a mesma questão que Dante no *Paraíso*: ambos se deparam com uma visão total que não pode ser descrita pela linguagem.

Antes de analisarmos melhor a questão da visão total, precisamos ainda averiguar um intrigante ponto neste conto de Borges: apesar da erudição do Borges autor e do Borges narrador-personagem, é notável observar a omissão de qualquer referência explícita ao escritor italiano Dante Alighieri. O texto borgiano é comumente atravessado por referências das muitas leituras do escritor, e assim segue também "O Aleph", levando o leitor menos culto a conhecer inclusive autores místicos. Porém, precisamos trabalhar com o fato de que Dante não é mencionado, apesar de marcar forte presença na narrativa.

Diante dessa narrativa que pressupõe um leitor minimamente culto, percebe-se inicialmente uma referência à *Comédia* nos nomes dos personagens: Beatriz Viterbo, amiga e amada do narrador-personagem, claramente nos leva a pensar em Beatriz de Folco Portinari, de Dante. Há um fato curioso que possibilita relacionarmos as Beatrizes, mesmo que de maneira implícita. No conto, Borges personagem contempla, antes da visão do Aleph, um grande retrato de Beatriz Viterbo, dizendo: "Beatriz, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, *Beatriz perdida para sempre*, sou eu, sou eu, Borges" (BORGES, 2008, p. 146, grifos nossos).

Ocorre que, ao lermos um dos nove ensaios de Borges dedicados à *Comédia* de Dante (eis aqui talvez a grande confissão de que Dante é, sim, um "precursor" de Borges), denominado "O encontro num sonho", encontramos tal frase: "Dante, morta Beatriz, *perdida para sempre Beatriz,* brincou com a ficção de encontrá-la..." (BORGES, 2011, p. 55, grifos nossos). Ou seja, em textos distintos, encontra-se quase o mesmo enunciado, um relacionando-se com a Beatriz de Borges e o outro com a de Dante (*Beatriz perdida para sempre* e *perdida para sempre Beatriz*), mas ambos elaborados pelo mesmo autor, agora sim, revelando e admitindo Dante como um de seus precursores.

Outro caso que merece atenção é justamente o rival do Borges narrador-personagem, Carlos Argentino Daneri. Pode-se reconhecer em seu sobrenome uma abreviação ou fusão de Dante Alighieri (daí, "Daneri"), mas essa não é a única referência observada. O narrador relata que Daneri conserva certos traços italianos (seu *s* e sua "exuberante gesticulação") e, além desse fato, Daneri, assim como Dante, almeja produzir uma obra literária total (e, por que não, epifânica), apesar de fracassar.

Outro importante ponto de encontro entre as obras é a questão mencionada anteriormente: a visão total. Podemos afirmar que há uma relação entre a visão do Aleph de Borges com a visão de Deus em Dante; o Aleph se apresenta como uma "pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável" (BORGES, 2008, p. 148), enquanto Dante enxerga Deus como um ponto de luz de brilho intenso, forçando-o a fechar seus olhos. Em ambas as visões, há segundo Thiem (1988) uma tentativa de se evocar uma visão total do cosmos.

Porém, eis aí o problema da visão total; o indivíduo que a contempla não é capaz de representá-la por meio da linguagem sem que haja perdas ou deformações. Tanto Dante quanto Borges se deparam com uma imagem de algo simultâneo, um e todos ao mesmo tempo, e buscam, apesar da limitação da linguagem e do esquecimento que os acomete, realizar a descrição da visão contemplada. Portanto, é

curioso notar que Borges se aproxima do texto de Dante não apenas por seu evidente aspecto literário, mas também pelo que este carrega de místico, que aqui é o nosso maior interesse.

Seguindo a narrativa, deparamo-nos com uma enumeração caótica, experimentada por Borges por meio de associações íntimas e contrastes, assim como também do ritmo, da dicção e da prosódia. De acordo com Leo Spitzer (1955, p. 313-314), a enumeração nasceu da própria necessidade de descrever a onipotência e a infinitude de Deus; Borges a emprega para descrever a infinitude do Aleph, e se depara com as mesmas dificuldades – o paradoxo, a pobreza da linguagem diante do infinito, a inefabilidade –, resolvendo-as assim por meio da enumeração caótica. Essa enumeração, além de claramente poética, representa o discurso místico, "entre o êxtase contemplativo e a eloquência absorta", nas palavras de Ortega (1999, p. 454). Desse modo, todos os elementos da visão são introduzidos pelo verbo *ver* ("Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões [...]"), próprio da epifania, a manifestação aos olhos, o mesmo olhar presente em Dante:

> [...] vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo. (BORGES, 2008, p. 150)

Após esse momento epifânico do Aleph, o Borges personagem se nega a discutir a visão com Daneri, temendo não haver mais nada que o surpreendesse; porém, afirma ao fim que o esquecimento agiu sobre ele. A partir desse ponto, há um pós-escrito que nos apresenta dois pontos interessantes: o primeiro, Borges questiona a legitimidade do Aleph; e o segundo, Borges diz que Daneri venceu o Segundo Prêmio Nacional de Literatura.

Para compreendermos a suspeita levantada por Borges sobre a legitimidade do Aleph e o efeito que o esquecimento projeta no narrador-personagem, precisamos analisar as características da experiência mística, experiência ocorrida durante a visão do Aleph.

Segundo William James (1995), a experiência mística tem algumas características, que analisaremos junto ao conto. A primeira delas é a *inefabilidade*: não é possível descrever com palavras a experiência vivida, que deve ser experimentada diretamente. Borges, ao buscar relatá-la, declara "chego, agora, ao centro *inefável* de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor" (BORGES, 2008, p. 148, grifos nossos). Ao se maravilhar com a visão do Aleph, Borges tenta dizer o indizível, mesmo sabendo que seu relato não será perfeito. Essa questão parece ser reforçada ainda mais quando lemos um escritor místico como o pseudo-Dionísio Areopagita (2001), que afirmava que a "boa causa de tudo" (ou, aqui, a visão total do Aleph) é pouco dizível porque não há palavra nem pensamento que dê conta do que é transcendente a tudo; o conhecimento místico é não-inteligível.

Adiante, temos a segunda característica da experiência mística, a *qualidade noética*. Ela consiste em revelações de uma grande verdade, definitiva e profunda. Borges vê aquilo que a ninguém mais é possível ver, "a engrenagem do amor e a transformação da morte", ou ainda o "objeto secreto", o universo.

A terceira característica apontada por James é a *transitoriedade*. A experiência dura pouco tempo, e não pode ser reproduzida perfeitamente na memória. Esse caráter transitório pode ser percebido tanto quando o narrador-personagem se refere à experiência como um "instante gigantesco", quanto à negação de Borges a falar sobre a visão, afirmando que o esquecimento está agindo sobre ele.

A quarta e última característica a formar o que William James denomina "grupo místico" é a *passividade*. Esta se destaca por um estado no qual aquele que experimenta o êxtase místico se encontra envolto por um tipo força superior e, após esse momento, pode não haver nenhuma lembrança do fato.

Podemos relacionar a "força superior" ao efeito da imagem infinita do Aleph e, de fato, o narrador-personagem busca recuperar algo da experiência para construir seu relato.

Apesar de James concluir seu "grupo místico" nessas quatro características da experiência mística, podemos sugerir ainda outros elementos que se relacionam com o conto, como o alargamento da percepção e a linguagem paradoxal.

Efetivamente, há esse alargamento de percepção no Borges personagem durante a visão do Aleph, perfurando o cotidiano que embota nossa percepção. O narrador-personagem se torna capaz de ver "a delicada ossatura de uma mão" ou ainda "as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de um jardim-de-inverno", ou seja, obtém uma visão rica de detalhes, que fazem as coisas "aparecerem" (característica da epifania abordada anteriormente).

Há ainda a linguagem paradoxal, que apresenta oximoros, muito utilizados tanto por místicos quanto por poetas. Jaime Alazraki (1972, p. 262) aponta ser o oximoro um dos recursos estilísticos mais apreciados por Borges, visto que se trata de um recurso funcional, que expressa a realidade paradoxal de suas ficções. No conto, os oximoros parecem receber importância exatamente por "carregarem" duas qualidades: mística e poética.

É curioso perceber que um oximoro já no início da narrativa é apontado pelo próprio narrador-personagem, ao descrever Beatriz Viterbo, que teria em seu andar desajeitado "uma graça, um princípio de êxtase"; ou seja, o andar "desgracioso" de Beatriz era capaz de suscitar em Borges um sentimento próximo do místico, usado para expressar justamente um léxico pertencente à esfera da mística ("graça", "êxtase"). Outros casos de linguagem paradoxal ainda se apresentam ao longo do texto, tais como "instante gigantesco", "admiração rancorosa", "felicidade maligna", ou ainda a própria descida ao porão para alcançar a visão do Aleph, de acordo com Lévy (1976, p. 149).

O conto, ao se direcionar para o fim, aponta para a questão do esquecimento, que vai ainda mais longe, porque, segundo Ortega (1999, p. 462), quando Borges se livra da visão do Aleph, significa que a linguagem epifânica não pertence ao cotidiano. Por isso, no pós-escrito, Borges duvida da legitimidade do Aleph, relativizando a experiência mística. Essa negativa pode ser comparada com a recusa à "máquina do mundo", de Drummond (2012), que se abre para o poeta oferecendo também uma "visão total", mas que é recusada pelo poeta que "baixa os olhos, incurioso" e segue "vagaroso, de mãos pensas".

Após essa relativização da experiência mística, Borges nos devolve à linguagem referencial, linguagem de Carlos Argentino Daneri. Este ganha o Segundo Prêmio Nacional de Literatura com seu poema que busca perpetuar o Aleph – publicado pela Editora Procusto, cujo nome faz referência ao personagem grego, símbolo da intolerância com o ser humano e também da banalização. Deste modo, após a visão do Aleph, o pós-escrito nos devolve ao momento antiepifânico do início do conto, reforçando o caráter inapreensível da experiência mística e, por conseguinte, da epifania.

Referências

ALAZRAKI, Jaime. Borges and the Kabbalah. **TriQuarterly**, [S. *I.*], n. 25, 1972. Disponível em: www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Borges%20and%20the%20Kabbalah.pdf. Acesso em: 16 dez. 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AREOPAGITA. Sobre a teologia mística para Timóteo. **Kléos**, [S. *I.*], n. 5/6, p. 146-165, 2001. Tradução: Bernardo Guadalupe S. L. Brandão. Disponível em: www.pragma.ifcs.ufrj.br/kleos/K5/K5-BernardoGuadalupeSLBrandao.pdf. Acesso em: 30 out. 2016.

BORGES, Jorge Luis. **Nove ensaios dantescos & a memória de Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JAMES, William. **As variedades da experiência religiosa**. Um estudo sobre a natureza humana. São Paulo: Cultrix, 1995.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2017.

LÉVY, Salomón. El Aleph, símbolo cabalístico, y sus implicaciones em la obra de Jorge Luis Borges. **Hispanic Review**, [S. *I.*], v. 44, n. 2, p. 143-161, 1976. Disponível em: www.jstor.org/stable/472832. Acesso em: 8 nov. 2016.

ORTEGA, Julio. El Aleph y el lenguaje epifanico. **Hispanic Review**, [S. *I.*], v. 67, n. 4, p. 453-466, 1999. Disponível em: www.jstor.org/stable/474714. Acesso em: 8 nov. 2016.

PENNA, João Camillo. O nu de Clarice Lispector. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 68-96, jan./jun. 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/alea/a/CGHW5NP7q9Mg4tMvv4YFWtG/?lang=pt&format=pdf. Acesso em: 8 nov. 2016.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. A catábase: a descida aos infernos, segundo a visão de Vergílio, de M. Camus e de V. Ward. *In*: XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/ELAINE_ SANTOS.pdf. Acesso em: 16 fev. 2018.

SCHOLEM, Gershom. **As grandes correntes da mística judaica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SPITZER, Leo. La enumeración caótica em la poesía moderna. *In*: SPITZER, Leo. **Linguistica e historia literaria**. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

THIEM, Jon. Dante, and the Poetics of Total Vision. **The Scientific Monthly**, [S. *I*], v. 55, n. 1, p. 76-82, 1942. Disponível em: www.jstor.org/stable/17705. Acesso em: 8 nov. 2016.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada:** filosofia da sensação. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SONHO DE LIBERDADE

Pâmera Ferreira Santos

Resumo: Este artigo procura apresentar as facetas de transgressão do sonho americano, altamente vendido no século XX como padrão de vida burguesa. Restritamente, no teatro e no cinema é possível observar manifestações de resistência, por meio de personagens que representam uma classe que não alcança a realização desse sonho e de como esse sonho incide sobre o indivíduo burguês e não burguês. Para discutir a questão coloca-se em foco os filmes *Cidade dos sonhos* e *Beleza americana*, bem como a peça *Zoológico de vidro* ou *As margens da vida*. O objetivo é mostrar o contraste entre o indivíduo que só pode ser feliz a partir do comportamento já preestabelecido como modelo de vida e esse mesmo indivíduo percebendo-se em conflito com esses modelos. Pois, aquele que não consegue realizar este sonho acaba marginalizado, frustrado como se não houvesse outra maneira de viver. Nesse sentido, é perversa essa lógica, porque aparece para o indivíduo como uma ordem, na qual ou se vive dentro daqueles padrões estabelecidos pela burguesia, pela lógica do sonho americano, ou se aceita ser alguém estranho, excluído. Essa perversão é ainda mais agressiva em culturas mais empobrecidas, que são praticamente massacradas por essa lógica.
Palavras-chave: Indivíduo. Cultura-burguesa. Teatro. Cinema.

Introdução

A direção que este artigo quer refletir é o de pensar como se dá a questão da transgressão do sonho americano, que foi expressamente vendido no século XX como modelo de vida burguesa, sendo uma das representações mais hegemônicas de poder. Sempre aquela clássica família de classe média, com o seu carro do ano, sua casa de dois andares, apresentando ao mundo a maneira americana de viver como sendo a estratégia perfeita de vida.

Em alguns espaços artísticos restritos do teatro e do cinema é possível observar algumas indicações de personagens que representam uma classe que se esforçam e dedicam suas vidas, mas não alcançam a realização desse prometido sonho e de como este último incide sobre o indivíduo burguês e não burguês que, em geral, o recebe como uma ordem de vida. Para discutir a questão, ter-se-á como foco os filmes *Cidade dos sonhos* e *Beleza americana*, bem como a peça *Zoológico de vidro* ou *As margens da vida*.

O primeiro filme é uma crítica direta a Hollywood que representa a indústria com a maior venda desse sonho americano, disseminando esse pensamento como estilo de vida perfeita ou apontando formas reduzidas de vida e perfeição. O outro filme é direto, na inversão da lógica, porque mostra todo esse sonho, na verdade, virando pesadelo. Pois, os personagens, em suas complexidades, resolvem partir por outros caminhos menos aprisionadores.

É mergulhada nessa busca incalculada pela perfeição que se encontra, na peça, a personagem de Tennessee Williams, Amanda. Uma mulher que luta com certo desespero para que seus filhos entrem no meio social americano, sobretudo muito empenhada para que a filha consiga encontrar um bom pretendente e assim casar-se para trazer honra a família e finalmente realizar o seu sonho.

O objetivo é mostrar o contraste entre o indivíduo que só pode ser feliz a partir do comportamento já pré-estabelecido como modelo de vida e este mesmo indivíduo entrando em conflito com esses modelos. Pois, se apresenta como um ser que é afetado apenas por uma possibilidade de sonho. Aquele que não consegue viver este sonho acaba marginalizado, frustrado como se não pudesse viver de outra maneira ou experimentar outras formas de vida.

Nesse sentido, é perversa essa lógica, porque aparece para o indivíduo como uma ordem, na qual ou se vive dentro daqueles padrões estabelecidos pela burguesia, pela lógica do sonho americano ou se

aceita ser alguém estranho, excluído. Essa perversão chega com um grau de agressividade ainda maior em culturas mais empobrecidas que são praticamente massacradas por esse tácito abuso de poder sobre o indivíduo e coletividade.

Cidade dos Sonhos

Em *Cidade dos Sonhos*, filme de David Lynch, tem-se já em sua estrutura uma organização densa de espaço e tempo, na qual esses evidenciam a complexidade dos desejos e paixões das personagens. Na trama é possível focar em pelo menos dois grandes momentos: o imaginário de Betty e a realidade que ela enfrenta ao tentar realizar o seu sonho de ser uma atriz de Hollywood.

Betty é uma garota aparentemente inocente, chegada do Canadá que vai para Los Angeles tentar a carreira de atriz. Hospeda-se na casa de uma tia, onde encontra Rita, uma mulher que perdeu a memória em um acidente de carro. As duas tornam-se grandes amigas e juntas tentam desvendar o mistério que envolve a verdadeira identidade de Rita e paralelo a isso dão início aos planos de carreira de Betty. Nesse primeiro momento, tirando o suspense que envolve Rita, o público, ainda que com estranhamento, é levado a acreditar que se trata de mais uma típica história de uma "garotinha" em busca de seu sonho.

A grande virada do filme, e o momento em que se percebe que tudo visto até então poderia ser imaginário, apenas mais um roteiro hollywoodiano, ocorre quando Rita, após transar com Betty, resolve ir ao teatro do silêncio. Durante o espetáculo, tanto as personagens como o público são levados a desconfiar e com isso perceber que estão passivamente em um jogo de ilusões. Em palco, um apresentador narra, em espanhol: "Silêncio, não há banda, não há orquestra...é tudo gravação". "Não há banda", porém ouve-se a banda. "É tudo uma gravação, mas se querem ouvir a clarineta...ouçam". Com um ator tocando trombeta no palco, apesar do apresentador dizer que aquele som não era real, era apenas uma gravação, ainda assim o público sente um estranhamento entre o que é real ou imaginário.

Um perfeito jogo de desmascaramento de manipulações, que envolve personagens, e o próprio telespectador, é orquestrado nessa cena. Silêncio e baralho são colocados em xeque, o uso passivo e confortável da audição, quanto à distinção desses elementos, é posto à prova. É necessário pensar o que se está ouvindo, pois há um comando sendo enunciado pelo apresentador que se contradiz nas ações vistas e ouvidas. A arte e seus truques para ludibriar são revelados completamente, pois nem ao menos é possível dizer que ele não avisou.

Seguindo essa perspectiva da cena, é possível observar o show de manipulação dos roteiros hollywoodianos que vendem um ideal de vida, com todos aqueles finais felizes para quem cumpre aquela maneira de viver, mas pouco revela sobre quem não alcança ou se enquadra nessa fórmula, deixando apenas sua total tirania a esses excluídos, que precisam lidar com a culpa de não estar dentro do padrão comercialmente eleito e apresentado.

A segunda parte da história de Betty revela a realidade da difícil trajetória de alguém que tenta entrar para este mundo de 'cartas marcadas' que é Hollywood. Betty, agora Diana, percebe-se completamente falida, apaixonada por uma atriz que é tudo que ela desejava ser, e não é, e inteiramente frustrada em suas tentativas de realizar seu sonho. Surta ao receber tanta realidade, ao encarar tanto contraste entre o seu imaginário de vida e aquilo que ela encontrou como realidade. A única saída que consegue perceber para tanto desejo e frustração é o suicídio, matando-se com um tiro na boca em sua cama, lugar onde teoricamente começam os sonhos.

Durante a trama é possível encontrar outros personagens e cenas que acentuam essa crítica que Lynch constrói em torno de Hollywood, dando destaque para o personagem do *cowboy,* que sempre

prenuncia uma peripécia no enredo das personagens. O casal de idosos também é simbólico, estão com Betty no início idealizado da realização de seu sonho e aparecem depois em forma de miniaturas quando já fazem parte do surto que a leva a morte, são personagens surreais que revelam para o público os estranhamentos entre o imaginário e o real.

Essa linha tênue que separa a fantasia da realidade é muito usada para construir uma atmosfera onde o indivíduo torna-se cada vez mais dócil, pois é estimulado apenas por dois afetos: a esperança e o medo. A esperança de estar dentro de alguma lógica de vida, de preferência a mais estimulada pelo senso comum. E o medo, pavor, de estar fora dela, de não corresponder às expectativas já pré-estabelecidas por ela. Esse é o cenário perfeito para desenvolver todo tipo de tirania. Esse modo de forçar um controle sobre o indivíduo é totalmente diferente do que diz Spinoza, por exemplo,

> quanto mais um corpo é capaz, em comparação com outros, de agir simultaneamente sobre um número maior de coisas, ou de padecer simultaneamente de um número maior de coisas, tanto mais sua mente é capaz, em comparação com outras, de perceber, simultaneamente, um número maior de coisas. (SPINOZA, 2008, p. 99)

Dessa maneira, essa massa "sonhadora" cria uma relação de total dependência com essas lógicas vendidas como projetos perfeitos de vida, pois querem copiar a todo custo o que deve ser feito para ser aceito, uma vez que implicitamente fica claro que qualquer coisa fora disso tem seu fim trágico garantido. É dentro desse contexto, que personagens como Betty mostram a verdadeira face tirânica dessa "fábrica" de modos de vida, pois tudo foi feito para alcançar o seu sonho, mas ainda assim não o realizou. O que se percebe é que essa máquina só dá conta de iludir a todos, mas não de incluir, não tendo nem mesmo essa intenção.

Beleza Americana

Este outro filme vai direto a questão, sem perder com isso o humor característico do americano. Beleza americana apresenta todo o tédio de viver a típica rotina enquadrada do a*merican way of life*. Uma família que tenta sustentar a todo custo as aparências do que seria um lar feliz, mostrando que se paga um preço muito alto para isso: a liberdade. O filme traz a questão do recalque, até que ponto vale a pena excluir toda a complexidade de ser para viver um personagem que não dá conta da sua existência.

A trama já começa com uma narrativa tediosa do personagem principal, Lester, que irá contar a sua história a partir do ano de sua morte. O público já está avisado que não importa o que aconteça, o final já é conhecido. A ideia de ter um narrador morto contando a sua história cria todo um clima existencialista, pois mexe com o dualismo da maior condição humana: vida e morte. É a partir da morte que ele vai contar a vida, com todo o respaldo de quem já cumpriu esse ciclo tão misterioso para os que ainda vivem. Mostrando que, no fundo, o que existe entre nascer e morrer ou vai depender das construções de controle que já estão pré-estabelecidas para tornar cada indivíduo parte de uma grande massa homogênea e aprisionada ou das construções de busca pela liberdade.

Lester começa, fastidiosamente, apresentando como se constituía sua vida de aparências até o ano de sua morte, ano este em que estranhamente tentou mudar sua vida. Ao sentir-se fora de foco e infeliz, resolve largar tudo e mudar radicalmente o seu estilo de vida, viver o inverso do que viveu, finalmente fazer o que queria e não o que lhe deram como roteiro. Abandona o emprego, começa a praticar exercícios, a fumar maconha e passa a se interessar pela amiga da filha.

Casado com uma mulher que só é afetada pelo poder e sucesso, não suporta mais a sua relação, pois para ela felicidade consistia apenas na preservação das aparências de seu mundo "perfeito". A

mulher de Lester, Carolyn, apresenta-se sempre para as pessoas com uma imagem de sucesso. Carolyn nunca chora para que seu rosto sempre mostre um sorriso inegavelmente desesperado, uma expressão de felicidade forçada. Mas, na verdade, sua busca ilimitada para ter poder a frustra, pois casou-se com alguém que ela o subjuga como inútil e derrotado, precisamente para ter o controle da situação. Ela queria ser como o seu chefe, o corretor de imóveis que mais vende no país, mas não consegue nem mesmo vender uma casa em um dia. A única forma de exercer seu poder é na relação de dominador e dominado que criou com o marido. Como o público pode ver no final, Lester paga com a vida o preço de tentar libertar-se dessa relação.

Ângela, a amiga de Jane, a filha adolescente do casal, sofre dessa mesma necessidade de controle, bonita e atraente, já carrega dentro de si o desejo de sucesso a todo custo. Para ela é muito importante dizer que dorme com todos os homens que quer, descrevendo detalhadamente suas transas para a amiga, como forma de impor sua suposta felicidade. Ao escolher como amiga aquela que julga ser a mais tímida e feia, no fundo quer apenas usá-la para se sentir bem. A amizade delas não passa de uma relação de poder, um desejo de afirmar uma suposta superioridade. Ângela tem medo de ser uma pessoa comum, sem perceber que é apenas mais uma desesperada, pois pela lógica de 'vida perfeita', ela deve se sentir especial, porque só assim obterá o sucesso. Ela não passa de uma farsa e do puro medo de enxergar-se.

Ainda nesta lógica de poder, tem-se o vizinho de Lester, um militar enrustido que tenta impor seu controle sobre o filho com uso da violência física, deixando-se enganar quanto a sua total falta de poder e visão deturpada do que acontece ao seu redor. No fundo, apenas alguém agressivo consigo mesmo que projeta os seus recalques nos outros, sendo incapaz de ver algo além de seus desejos e de si mesmo.

Uma cena que marca a virada e tomada de decisão de Lester ocorre quando, sentados à mesa para o que seria mais uma rotineira refeição em família, Lester comunica com orgulho a mulher que largou o seu emprego, esta, por sua vez, demonstra sua dura opinião a respeito. Neste momento, fica claro as forças que agem sobre cada personagem, é como se houvesse uma rachadura na cena e finalmente os personagens assumissem seus desesperos. A mulher no seu desejo insustentável de manter tudo no lugar e o marido, no exato oposto, tirando tudo do lugar para achar o seu lugar. Lester se levanta e atira o prato de aspargos na parede da sala. O aparente equilíbrio da união da família na mesa de jantar é rompido abruptamente. Naquele momento, Lester mostra que está falando sério. A farsa acabou. Ele quer se perceber de um outro lugar e está disposto a pagar por isso, a ir até o fim. Sua vontade de potência está em evidência, tal qual Deleuze (2005) descreve:

> há uma variação contínua sob a forma aumento-diminuição-aumento-diminuição da potência de agir ou da força de existir de acordo com as ideias que se tem. [...] à medida que uma ideia substitui a outra eu não cesso de passar de um grau de perfeição a outro, mesmo minúsculo, e é esta espécie de linha melódica da variação contínua que vai definir o afeto (*affectus*) ao mesmo tempo em sua correlação com as ideias e sua diferença de natureza com as ideias. Nós nos damos conta desta diferença de natureza e desta correlação. Vocês dirão se isto lhes convêm ou não. Nós temos todos uma definição muito sólida do *affectus*; *o affectus* em Espinosa é a variação contínua da força de existir, enquanto esta variação é determinada pelas ideias que se tem. (DELEUZE, 2005, p. 8)

A beleza americana talvez consista exatamente nessa ruptura com as aparências, nesse olhar com zoom aumentado, em que é possível perceber as dobras do que a olho nu aparece como liso ou no máximo com uma indicação de algo estranho acontecendo. Talvez, o belo esteja em perceber uma visão mais adequada da vida, só alcançável através do trabalho gerado para experimentar a liberdade. No final do filme, a possibilidade de viver algo novo fica para nova geração, o casal de adolescentes que resolve

fugir para uma outra cidade, podendo reconstruir suas histórias sem cair no engano de repetir as mesmas cenas deixadas para trás.

Zoológico de vidro ou As margens da vida

Essa peça de Tennessee Williams escrita logo após a Segunda Guerra Mundial traz uma carga forte de aprisionamento, personagens presos a ideais de vida, completamente alheios a realidade que possuem. Criam uma trajetória exatamente igual aos símbolos que foram intitulados, são personagens que ficam nas margens da vida, condicionados pelas repetições e impossibilidades de irem além. Carregam toda a fragilidade dos animais de vidro com os quais Laura brinca, toda potência de mudança é imobilizada pelo medo de ser o que já são, pessoas inteiramente fora do contexto social burguês.

Amanda, mãe de Laura e Tom, não tem outra intenção na vida que não seja achar um pretendente para sua filha, como se quisesse uma reconciliação com o passado, este que está sempre se projetando no presente, sem, com isso, enfrentar as verdadeiras questões dele. Ela mantém o controle dos filhos apontando-lhes inclusive quais são as possibilidades de "liberdade", pois Laura pode fazer tudo que queira com tanto que aceite a ideia de encontrar pretendentes. Em sua concepção, Tom torna-se um egoísta por não fazer parte do projeto da mãe em relação a irmã, Amanda o faz sentir culpa e lhe garante deixá-lo livre para ser o que quiser com tanto que a ajude a arrumar alguém para a irmã. Uma mulher abandonada pelo marido e que só encontra sentido em si, manipulando a vida dos filhos sem enxergá-los como realmente são.

Tom aprisionado em seu trabalho, em uma indústria de sapatos, e limitado pela relação que tem com a família, é incapaz de investir nos seus sonhos e seguir os passos do pai, está enraizado no sentimento de inferioridade que o seu lar carrega como se ele também fosse um deficiente ou um abandonado, quando na verdade é o mais sensato da família, ou assim se apresenta, já que é ele o narrador. Sua única fuga dessa realidade são suas idas ao cinema.

Laura é a personagem mais imobilizada da peça, ela nem mesmo tem um sonho de fuga para sua realidade angustiante. Tão dedicada ao seu zoológico de vidro que praticamente tornou-se mais uma peça dele. Todas as suas tentativas de fazer parte de algum meio social foram frustradas por ela mesma, Jim, o suposto pretendente, tenta apontar isso a ela. Todos os seus enjoos frente a um novo desafio era sempre uma forma de regressar ao mais cômodo, continuar nas margens da vida. Deficiente física e completamente tímida, aprisionou-se inteiramente na infância. Na única oportunidade que teve de conhecer alguém que lhe trouxesse uma esperança que pudesse tirá-la desse lugar, foi novamente frustrada, pois Jim já tinha uma noiva.

O lugar de pessoas como Laura, Amanda e o próprio Tom já está claramente demarcado pela sua sociedade. Qualquer esperança que o espectador tenha de que a vida de Laura, por exemplo, melhore é acompanhada de muita angústia. Todo sonho, de uma vida dita como perfeita, idealizado por Amanda, é na verdade sair de uma prisão e entrar em outra, com a diferença apenas de que a sonhada é aceita, tem visibilidade. Tom é talvez o que chega mais perto de uma perspectiva menos acachapante de vida, mas libertar-se dos estigmas de uma sociedade que impõe esse grau de agressividade sobre o indivíduo, é algo que não se conquista sem um alto preço, na maior parte das vezes, custando metaforicamente ou não, o próprio sopro de vida.

Considerações finais

Os personagens aqui escolhidos carregam em comum uma certa impossibilidade de liberdade, pois estão completamente mergulhados em projetos construídos para aprisioná-los em um imaginário coletivo de sonho. São metáforas dos controles criados sobre os corpos, pois o controle é exercido até mesmo no tipo de sonho, geralmente associado a realizações de visibilidade social, totalmente afastada da complexidade da liberdade do exercício de um ser para si. Suas vidas estão se movendo em um conflito entre o autêntico grito de liberdade e uma vida já preestabelecida em roteiros de uma sociedade de consumo que não se contenta em disseminar seu padrão eleito apenas em seu território, mas o estende mundo a fora. A possibilidade de enxergar suas singularidades está ameaçada e pouco perceptível, mas, ainda assim, esses personagens em seus movimentos procuram ouvir suas singularidades, tal qual é definida abaixo.

> Se o corpo é agente é porque é coisa singular. Mas não é singular porque é uma individualidade, ou melhor, ser corpo singular não é ser apenas uma relação de proporção de movimento e repouso (*certa quadam ratione*), mas antes e sobretudo ser um indivíduo muitíssimo complexo de muitíssimas relações internas e externas com outros indivíduos compostos, e que ao *manter múltiplas relações* com estes numa dinâmica intensa *mantém-se* naquela mesma *certa quadam ratione* [...]. Manter a mesma relação de movimento e repouso implica ser processo constante nesse emaranhado de relações que o corpo é e no qual ele se refaz constantemente, mantendo a sua própria singular proporção de movimento e repouso. Ser coisa singular é ser um *processo de singularização constante*. (ITOKAZU, 2008, p. 88-89)

Logo, ao tentar romper com essas lógicas preestabelecidas de vida, esses personagens entram em conflito com a garantia de um final trágico. E essa é a questão desses personagens, pois Betty ao lutar por uma vida de atriz hollywoodiana cumpria, no fundo, os requisitos da lógica do sonho vendido pela própria indústria dos sonhos (Hollywood), mas o que encontra como recompensa é enxergar-se a si mesma do ponto de vista do controle, ou seja, apenas mais uma que caiu na fantasia, não era para levar tão a sério. E o que fazer frente a tanta realidade? Não se trata apenas de um fracasso, mas de um verdadeiro encontro consigo e da maneira mais insuportável que é percebendo que todo o seu esforço gasto para ser algo só mostrou que tudo não passava de uma ilusão.

Não é diferente na trajetória das personagens Lester e Amanda. Lester ao ver todo o seu esforço em se enquadrar na vida que lhe deveria causar felicidade, percebe que a única coisa que ainda lhe dá prazer é masturbar-se, tudo o mais lhe era estranho apesar de familiar. Redescobrir-se na vida, tentar formas de ser livre custou-lhe ser levado a morte. Amanda e seus dois filhos estão completamente fora da lógica e desesperados por algum tirano que os coloquem para dentro, sem perceber que não estão fora por culpa deles ou de suas limitações, mas pela própria alienação da crueldade de que não há lugar mesmo para eles, pois o medo construído em suas vidas é de uma dimensão que nem mesmo se permitem um encontro consigo.

Buscar a liberdade no meio de tanta construção e destruição de sujeitos é talvez perceber que há algumas rachaduras e dobras, nem sempre visíveis, por onde é possível alcançar uma visão mais adequada dos objetos e seres em suas complexidades. Evidentemente, que isso exige forte resistência, porque essa visão vai ser sempre recalcada, pois possui uma força não controlável.

Referências

BELEZA americana. Direção: Sam Mendes. Produção de Bruce Cohen e Dan Jinks. Estados Unidos: DreamWorks Distribution/UIP, 1999. DVD (121 min).

CIDADE dos sonhos. Direção: David Lynch. Produção de Tony Krantz.França/Estados Unidos: Europa Filmes, 2002. DVD (140 min).

DELEUZE, Gilles. **Curso sobre Spinoza** (Vincennes, 1978-1981). Tradução: Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso, Hélio Rebello Cardoso Jr. Fortaleza: EdUECE, 2005.

ITOKAZU, Ericka Marie. **Tempo, duração e eternidade na filosofia de Espinosa**. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

WILLIAMS, Tennessee. El zoo de cristal. Tradução: León Mirlas. 6. ed. Buenos Aires: Losada, 2004.

O SILÊNCIO DO CORPO E A RETÓRICA DA ALMA

Patrícia Bastos

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a figuração do retrato feminino na poesia lírica amorosa atribuída a Gregório de Matos – normalmente elaborada em torno de mulheres brancas e nobres –, considerando o uso de metáforas recorrentes e estruturadas, assim como a importância de um olhar que não subestime o lugar do corpo e da anatomia nas letras seiscentistas. Portanto, é fundamental para esta abordagem compreender a concepção da imagem feminina como uma construção não apenas plástica e/ou discursiva, mas também social e cultural. Partindo dessa perspectiva, é possível observar que diferente da sátira – dirigida a um público supostamente iletrado –, a poesia lírica barroca codifica-se com os padrões da cultura letrada da época. Sobre isso, devemos considerar que a poética colonial está relacionada, estritamente, à imitação de modelos peninsulares que contribuíram para a manifestação de uma nova expressão literária. Logo, cabe destacar que no caso da lírica gregoriana e no que diz respeito às suas ascendências, serão discutidas relações exequíveis com modelos e poéticas anteriores. Examinando as indagações apresentadas, pretende-se demonstrar que o espelho da mulher recatada e virtuosa subsiste durante a Idade Média chegando ao século XVII, revelando que, apesar de venerada, permanece ocupando um lugar de imobilidade.
Palavras-chave: Lírica amorosa. Mulher. Gregório de Matos. Corpo.

De acordo com Maria do Amparo Maleval, uma análise acerca da mulher e a retórica do "amor cortês", que teve sua origem no Sul mediterrânico, é indispensável a quem se interessa por questões que envolvem o feminino durante a Idade Média do Ocidente (MALEVAL, 1995). Segundo a autora, em seu livro *Rastros de Eva no imaginário Ibérico,* através do trovar/amar, relacionados ao "amor cortês", "efetiva-se um invulgar culto à Dama, fundamentado na dedicação irrestrita do amador" (MALEVAL, 1995, p. 37). Entretanto, a autora ressalta que numerosos intelectuais da atualidade, incluindo Georges Duby e Jacques Lacan, são unânimes em apontar o caráter fictício e a ilusória importância que as cantigas de "amor cortês" parecem atribuir à mulher através de sua retórica. É igualmente importante observar que o amor denominado cortês só passou a ser chamado dessa maneira a partir do século XIX, já que antes, para os trovadores provençais, era *verai'amors, bon'amors, fin'amors* (MALEVAL, 1995, p. 38). O *fin'amors*, que tinha como aspectos fundamentais a disseminação da mesura e da vassalagem amorosa, nos leva a supostamente acreditar que, ao menos literariamente, a mulher se torna nos cantares trovadorescos "a suserana que orienta a vassalagem e a mesura do trovador/ amador, dignificando-o e sendo por ele dignificada, já que louvada em suas virtudes" (MALEVAL, 1995, p. 39). No entanto, para Duby, observando o lugar da mulher no século XII, verifica-se que "não houve uma particular promoção da condição feminina, mas ao mesmo tempo, igualmente viva, uma promoção da condição masculina, de maneira que a distância permaneceu a mesma" (MALEVAL, 1995, p. 39). Além disso, Maleval aponta para outro consenso entre estudiosos – o dito "amor cortês" – estaria situado nos domínios da ficção:

> Jacques Lacan na sua abordagem de tal fenômeno, parte da conclusão dos historiadores, que consideram-no um exercício poético, uma maneira de jogar com um certo número de temas da convenção, idealizantes, que não podiam ter nenhum correspondente no concreto real. Ressalta ele que a Dama embora aí cultuada era no entanto evocada por um termo occitânico masculinizado, *mi dom*. E apresentada com caracteres despersonalizados, todos os poemas parecendo dirigirem-se à mesma pessoa. Apresentam pois, o objeto feminino esvaziado de toda substância real. (MALEVAL, 1995, p. 43)

No que tange à citação anterior, vemos que não é difícil enxergar esse esvaziamento da substância feminina real e a despersonalização da mulher na lírica composta por Gregório de Matos; é o que demonstram os próximos poemas:

Ó que de rosas amanhece o dia!
Porque entre rosas nos madruga a Aurora,
Trazendo em braços esse sol, que agora
Novo ser dava ao Sol da academia.

E vós do norte estrela, a todos guia
Sede com rosas tantas protetora
Deste jardim, pois sendo a melhor Flora,
Sem elas, e sem vós mal parecia.

Aula gentil, divinos resplendores
Raio a raio lograis, que a luz mais bela
De Maria vos dá mais superiores.

Ó quanto brilhareis! Quando Deus nela
Soube recopilar com tais primores
Entre rosas o Sol, Aurora e Estrela.
(MATOS, 2013, vol. I, p. 137)

À SERENÍSSIMA INFANTA DE PORTUGAL DONA ISABEL, LUÍSA, JOSEFA, NASCENDO EM DIA DE REIS

Nasceis, Infanta bela, e com ventura
Tão desigual a toda gentileza,
Que vencendo o poder da natureza,
Venturosa fizeste à formosura.

Com tal estrela sobe a tal altura
A formosura posta em tanta alteza,
Que por nasceres pasmo da beleza
Da pensão de formosa estás segura.

Nasceste Filha enfim da bela Aurora
Com graça singular, ventura clara,
Com estrela nasceste, ó feliz hora!

Nascer bela, e feliz é cousa rara:
Mas em ti Portugal venera agora
Uma estrela na dita, um sol na cara.
(MATOS, 2013, vol. I, p. 198)

Notamos que, em ambos os exemplos vistos acima, a mesura e a cortesia, características já mencionadas do *fin'amors*, contribuem para a elaboração dos poemas que são configurados através de uma mesma estrutura verbal elegante e sofisticada. Além disso, imagens são produzidas no discurso a partir de comparações com os astros e elementos da natureza que enaltecem nessa mulher o sublime e o espiritual, de forma que os vocábulos "aurora", "sol" e "estrela" aparecem com a mesma função nos dois poemas. Vemos, portanto, que o mesmo modelo se repete nas duas composições analisadas. Entretanto, devemos observar um fator determinante: o primeiro soneto foi escrito para Nossa Senhora do Rosário, já o segundo, conforme visto, para a Infanta de Portugal, personagens distintas, mas que representam um mesmo ideal feminino, que consiste em total apagamento da mulher real e suas especificidades.

As considerações feitas nos levam imediatamente a uma outra associação crucial para esta abordagem: a importância da Virgem Maria na solidificação desse retrato da mulher pura, casta e virtuosa (um espelho que veremos mais adiante na Laura de Petrarca).

Sobre o assunto, Simone de Beauvoir reitera que, diante de Eva pecadora, a Igreja foi conduzida a exaltar a Mãe de Cristo. De acordo com a autora, "seu culto tornou-se tão importante que se pôde dizer que no século XIII Deus se fizera mulher" (BEAUVOIR, 1980, p. 123), o que ocasionou a criação de uma mística em torno da mulher na esfera religiosa. Na esteira desse pensamento, Jean Delumeau esclarece que a Idade Média enalteceu cada vez mais a figura de Maria, consagrando-lhe imortais obras de arte; por outro lado, "inventou o amor cortês que reabilitou a atração física e colocou a mulher sobre um pedestal a ponto de fazer dela a suserana do homem apaixonado e o modelo de perfeição" (DELUMEAU, 2009, p. 475). No entanto, é necessário considerar que essa suposta promoção da imagem da mulher se perde na medida em que a exaltação à Virgem apresenta como contrapartida a desvalorização da sexualidade feminina; já o dito "amor cortês" não conseguiu mudar as estruturas sociais estabelecidas sequer na Occitanie, sua terra de origem (DELUMEAU, 1995).

Há, além do já visto nesta análise, outros diversos sonetos atribuídos a Gregório de Matos que foram dedicados à Mãe do Redentor, é o caso do exemplo seguinte:

> Esse amoroso rosto peregrino,
> De quem o belo todo dependia,
> Junto ao vosso se vê, bela Maria,
> Sem parecer por parecer divino.
>
> A esse Filho, que amor firme venera,
> Vossa alma, que em si tem, hoje estimara
> Restituir-lhe a vida, se pudera
>
> [...]
> (MATOS, 2013, vol. I, p. 183)

E de outro novamente escrito à Nossa Senhora do Rosário:

> Fragrante Rosa em Jericó plantada,
> Como a lua formosa, e esclarecida,
> Como o sol entre todas escolhida,
> E como puro espelho imaculada.
>
> [...]
> (MATOS, 2013, vol. I, p. 136)

A partir dessa imagem da mulher e da passagem do "amor cortês" ao amor platônico, outras associações se tornam possíveis, como é o caso da influência de Francesco Petrarca na lírica amorosa de Gregório de Matos.

Conforme Regina G. Chaves e Elizabete Sibin, "Petrarca deu forma, métrica e imortalizou o sofrimento pelo amor indefinível através dos convulsionados sentimentos que extraía do social e político" (CHAVES; SIBIN, 2010, p. 3), modificando a ordem do mundo em relação à lírica e à língua latina. As autoras acrescentam ainda que o "Cancioneiro de Petrarca" composto para Laura, possível paixão do poeta, embora apresente contrastes em relação ao "amor cortês", apresenta similitudes com o amor não correspondido, com a vassalagem, a idealização da mulher e o termo "Senhora" utilizado para se referir à amada (CHAVES; SIBIN, 2010, p. 7). Vale lembrar, de acordo com as autoras, que Laura era uma mulher casada, mais especificamente com Hughes de Sade, ancestral do Marquês de Sade (CHAVES; SIBIN, 2010, p. 7). Uma mulher virtuosa, comprometida com o matrimônio e que se negou a um relacionamento amoroso com Petrarca. Cabe, portanto, não esquecer que a mulher necessariamente casada era justamente o maior alvo do amor trovadoresco (MALEVAL, 1995, p. 44), o

que, considerando o grave crime que representava o adultério, faz muito sentido. A Dama era sempre uma mulher inatingível, cercada, isolada, inacessível; uma construção idealizada sob o olhar masculino. A esse respeito, Jean Delumeau reitera que há um expressivo paradoxo em um "Petrarca apaixonado por Laura, angélica e irreal, mas alérgico aos cuidados cotidianos do casamento e hostil à mulher real" (DELUMEAU, 2009, p. 476). Olhando sob essa perspectiva, pode-se perceber uma estreita relação no que diz respeito à lírica amorosa e à consolidação do retrato feminino em Dante, Petrarca e Gregório de Matos. Para refletir acerca dessa exposição, selecionei três trechos dos poetas mencionados:

> É tão gentil e tão honesto o ar
> De minha Dama, quando alguém saúda,
> Que toda boca vai ficando muda
> E os olhos não se afoitam de fitar
>
> Ela assim vai sentindo-se louvar
> Na piedosa humildade que se escuda,
> Qual fosse um anjo que dos céus se muda
> Para uma prova dos milagres dar
>
> [...]
> (Dante Alighieri /Tradução Augusto de Campos. Disponível em:
> http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet192.htm)

> Não era o seu andar coisa mortal
> Mas de angélica forma, e as palavras
> Soavam diferentes do som da voz humana
>
> Em seu espírito celeste, um vivo sol
> Foi o que eu vi, e se agora não fosse assim
> Ferida pela lentidão do arco não sarada
>
> [...]
> (Francesco Petrarca – Disponível em:
> http://www.revistadeletras.ufc.br/rl18Art13.pdf)

> Anjo no nome, Angélica na cara,
> Isso é ser flor, e Anjo juntamente,
> Ser Angélica flor, e Anjo florente,
> Em quem, senão em vós se uniformara?
>
> Quem veria uma flor, que a não cortara
> De verde pé, de rama florescente?
> E quem um anjo vira tão luzente
> Que por seu Deus, o não idolatrara?
>
> (MATOS, 2013, vol. IV, p. 25)

Notamos que, nos três fragmentos dos poemas escolhidos, a imagem da mulher é estruturada através de adjetivos que a transformam em um espelho de virtudes ao mesmo tempo em que a aproximam de um ser sobrenatural. Comparada e louvada como os anjos, "Ela assim vai sentindo-se louvar", na poesia de Dante. Ela está acima da esfera mortal, suas qualidades sobrepassam os atributos humanos: "Não era o seu andar coisa mortal", na lira petrarquista. Há harmonia entre ela e a natureza, o ar que a cerca é gentil e honesto; ela é formosa e delicada como a flor, mas é sobretudo sublime e angelical: "Isso é ser flor, e Anjo juntamente", na formulação gregoriana. Vejamos ainda o seguinte soneto:

Vês esse Sol de luzes coroado,
Em pérolas a Aurora convertida;
Vês a Lua, de estrelas guarnecida;
Vês o Céu, de Planetas adornado?

O Céu deixemos; vês naquele prado
A Rosa com razão desvanecida?
A açucena por alva presumida?
O Cravo por galã lisonjeado?

Deixa o prado: vem cá, minha adorada,
Vês de esse mar a esfera cristalina
Em sucessivo aljôfar desatada?

Parece aos olhos ser de prata fina?
Vês tudo isto bem? Pois tudo é nada
À vista do teu rosto, Catarina.
(MATOS, 2013, vol. IV, p. 383)

Podemos inicialmente notar que, através do procedimento de visualização da matéria verbal, o poeta apresenta ao leitor/espectador uma sequência de imagens produzidas mentalmente a partir de operações metafóricas como a "lua de estrelas guarnecida", "o céu de planetas adornado" e do mar "a esfera cristalina". Observamos também que as representações imagéticas mobilizadas no discurso remetem à visualização não apenas das características físicas da personagem como de sentimentos de veneração relacionados a ela, representada novamente através do louvor: o sol, a lua, o céu... Tudo é nada à vista do rosto de Catarina. Sobre isso, importa ressaltar que estando a descrição integrada à narração como técnica amplificadora até a segunda metade do século XVIII, louvar seria um dos modos de dilatar os exemplos da narração, relacionando-se diretamente com o caráter descritivo da *ekphrasis*, pois convém não esquecer que, de acordo com o que afirma Rosane Mavignier Guedes, enquanto gênero epidítico, a técnica amplifica os exemplos a fim de enaltecer qualidades através de elogios – ou defeitos através de vitupérios (GUEDES, 2014, p. 71). Sob essa perspectiva, Melina Rodolpho reitera que:

> O elogio ou vitupério compõem, logicamente, o inventário do gênero demonstrativo, cuja função principal é deleitar. Os retratos constituem exemplo desse gênero e servem bem aos propósitos da monografia em que se narra um único acontecimento e se apresenta as personagens envolvidas de modo pormenorizado para justificar o papel desempenhado por cada uma delas na ação. (RODOLPHO, 2014, p. 109)

No caso do soneto acima, o procedimento de enaltecer as qualidades da personagem é tão intenso que constrói a imagem da mulher quase inalcançável, tamanha sua perfeição. Desse modo, a descrição do retrato está relacionada à visão idealizada da mulher, que, conforme já visto, a partir da influência de Petrarca e do neoplatonismo é vista através de um sentimento não correspondido – ela é um ser superior, uma realização quase divina encarnada no mundo terreno –, representando o amor que não almeja a realização carnal, configurado, portanto, na esfera do sublime.

Identificamos ainda que é possível alcançar o sentido do poema a partir da figuração do rosto daquela a quem pertencem os olhos, sendo relevante avaliar que, na lírica amorosa de Gregório de Matos, normalmente elaborada em torno de mulheres brancas e nobres, o retrato edificado denota elementos que compõem a face, ou seja, a parte superior do corpo feminino. Atentos à essa perspectiva, é viável pensar no modelo prosopográfico proposto por Geoffroi de Vinsauf, no início do século XIII. A técnica prevê a composição do retrato feminino a partir de um eixo vertical imaginário,

que vai da cabeça aos pés, como se o olho do ouvinte/leitor fosse guiado através das partes do corpo, detalhando cada instante corporal, o que remete ao *ut pictura poesis* formulado por Horácio na *Arte poética*.

Ressaltando a função do decoro, que conforme Adma Muhana, deve ser entendido como "filho" do juízo, "regra de conveniência e observações dos costumes, que assim na pintura como na poesia se considera a pessoa, o tempo, o lugar etc." (MUHANA, 2002, p. 121), chamo atenção para a importância de apreender que o retrato concentrado na parte superior do corpo da personagem também remete à necessidade de manter o corpo coberto, respeitando os valores e a noção de pudor estabelecidos. Pensando nessa afirmativa, destaco que o modelo consolidado atende não apenas à lógica discursiva do período como às convenções sociais/culturais da época: de acordo com Emanuel Araújo, a reclusão das mulheres, a quem o costume da colônia reduzia aos exercícios domésticos no interior da casa, causava estranheza até mesmo a estrangeiros. Em um relatório holandês de 1638, teve-se o cuidado de relatar que no Brasil os homens eram muito ciosos em relação às suas esposas: "as trazem sempre fechadas" (ARAÚJO, 1993, p. 191). Sobre o assunto, Gilberto Freyre, em *Casa grande e senzala*, adiciona que durante o século XVIII, em uma viagem ao Brasil, uma inglesa achou degradante a condição das mulheres, "ignorantes e beatas" (FREYRE, 2003, p. 222). E ainda um viajante que, de passagem por Salvador, não deixou de registrar que ali as mulheres eram de dar pena, pois jamais viam ninguém, saindo apenas aos domingos, no raiar do dia, para ir à igreja (ARAÚJO, 1993, p. 192). Na missa iam vestidas de preto, cheias de "saias de baixo e com um véu ou mantilha por cima do rosto; só deixando de fora os olhos [...]" (FREYRE, 2003, p. 223).

Acrescento ainda que, conforme David Le Breton, em *A sociologia do corpo*, o rosto é, de todas as partes do corpo humano, aquela onde se encontram os valores mais elevados (BRETON, 2010, p. 70), sendo, por isso, o lugar corporal mais valorizado. Jean Jacques Courtine reitera que ele é produto das paixões que resultam do temperamento, ilustrando os seus traços e moldando suas formas. Por exemplo, os cabelos que o cercam ou os pelos que nele crescem serão volumosos se o temperamento do corpo for quente, serão ralos se o temperamento for frio, lisos se for úmido. O autor também afirma que:

> há ainda outros modos de representação do rosto: o desenvolvimento da arte do retrato é testemunha também de que a figuração do corpo se descola lentamente do contexto sagrado, de que a fisionomia adquire precisão e naturalidade, que o corpo se individualiza com maior nitidez e expressão. (COURTINE, 2016, p. 48)

Ao mesmo tempo, Courtine apresenta uma concepção comum à época: o rosto é a metáfora da alma, sua condensação e seu atalho. Dessa maneira, ele é a parte principal da cabeça, que por sua vez é a parte nobre do corpo, aquela que mais mantém marcas da divindade (COURTINE, 2016, p. 53). Tais reflexões nos ajudam a enxergar possibilidades para o relevante valor do rosto e das imagens produzidas e concentradas na parte superior do corpo, não só para a lírica amorosa de Gregório de Matos, no que diz respeito ao âmbito das letras seiscentistas, como também para as pinturas relacionadas à época e a períodos próximos.

No poema anterior é possível ainda ressaltar mais uma vez as imagens construídas através da associação com elementos da natureza, como metais preciosos: "parece aos olhos ser de prata fina". No que diz respeito a esse processo de solidificação do retrato, João Adolfo Hansen esclarece que, alegoria da beleza, a pedraria maneirista é extremamente convencional, "a lembrar mil e outras composições líricas do período que lançam mão de metáforas petrificadas dispostas simetricamente" (HANSEN, 1989, p. 55). No fragmento do soneto abaixo, enxergamos com clareza essa sensível composição mineral:

[...]

Essa enchente gentil de prata fina,
Que de rubi por conchas se dilata
Faz troca tão diversa, e peregrina

Que no objeto, que mostra, e que retrata
Mesclando a cor purpúrea, e cristalina,
Não sei, quando é rubi, ou quando é prata.
(MATOS, 2013, vol. IV, p. 89)

Considerando os sonetos anteriores, ressalto que no retrato prescrito por Vinsauf, as partes deveriam ser figuradas por palavras de efeitos visualizantes, como nomes de pedras preciosas – "essa enchente gentil de pedra fina"/ "que de rubi por conchas se dilata" – e através da cor branca e do brilho luminoso: "vês esse Sol de luzes coroado", já que os efeitos de luz tornariam a proporção epidítica das formas evidente, bela e decorosa. O modelo referido também deveria ser aplicado pelo pintor, detalhando as partes do corpo da personagem e cobrindo-as com roupas magníficas e joias (HANSEN, 2006, p. 96).

Feita esta análise que considera que o modelo da mulher recatada, pura, discreta, sublime e virtuosa permanece durante a Idade Média e chega ao século XVII, o que podemos observar é que, apesar de ser elevada e venerada, a mulher continua em seu lugar de imobilidade: submissa à avaliação e à configuração idealizante/irreal masculina. Concluo esta abordagem, portanto, ressaltando que devemos pensar, sobretudo, no retrato social que é construído acerca dessas mulheres em questão, não deixando de considerar a sociedade em que elas, o público e o "filtro" do decoro estão inseridos. Deste modo, ressalto que o retrato consolidado personifica não só a tradição do modelo que emula, como o *éthos* das personagens. A partir do que foi exposto, proponho não apenas um olhar sobre as relações de poder codificadas na matéria poética aqui tratada, como também uma reflexão acerca dos estereótipos femininos resultantes de tradições colonialistas que ainda hoje nos atravessam.

Referências

ALIGHIERI, Dante. É tão gentil e honesto o ar. **Poesia.net**, n. 194, ano 2, dez. 2006. Disponível em: http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet192.htm. Acesso em: 31 jan. 2022.

ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios***:* transgressão e transigência na sociedade urbana colonial. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. vol. 1. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BRETON, David Le. **A sociologia do corpo**. Tradução: Sonia Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHAVES, Regina; SIBIN, Elizabete Arcalá. A lírica de Francesco Petrarca: a língua latina em evolução. *In*: Seminário Nacional em Estudos da Linguagem, 2., 2010, Cascavel, PR*:* **Diversidade, ensino e Linguagem**. Cascavel, PR: UNIOESTE, 2010.

COURTINE, Jean- Jacques. **História do rosto**. Tradução: Marcus Penchel. Petrópolis: Vozes, 2016.

DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã / A mulher. *In*: DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. Trad. Maria Lucia Machado. Trad. de notas: Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

GUEDES**,** Rosane Mavignier. Gênero epidítico: ferramenta da argumentação. **TradRev** 17, PUCRio, Rio de Janeiro, p. 69-77, 2014. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23653/23653.PDF. Acesso em: 05/10/2021.

HANSEN, João Adolfo**. A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahía do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85-105, setembro-novembro, 2006. Disponível em: https://www.revista.usp.br. Acesso em: 02/10/2021.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Rastros de Eva no imaginário Ibérico**. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.

MATOS, Gregório de. **Obras completas***,* Códice Asensio-Cunha. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. v. 1-4.

MUHANA, Adma. **Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia**. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Trad. do Latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 2002.

PETRARCA, Francesco. Soneto. Disponível em: http://www.revistadeletras.ufc.br/rl18Art13.pdf. Acesso em, 31/01/2022.

RODOLPHO, Melina. Écfrase e evidência. USP, **Let.Cláss**., São Paulo, volume 18, n. 1, p. 94-113, 2014.
Disponível em: https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/118457. Acesso em: 12 nov. 2021.

COMO SOBREVIVER AO CENÁRIO PÓS-PANDÊMICO? UMA ANÁLISE DOS CONTOS "THE YELLOW WALL-PAPER" E "ON A COLD DAY" E DE SUAS ESTRATÉGIAS DE SOBREVIDA

Paula Pope Ramos

Resumo: A partir de uma análise dos tempos góticos em que vivemos atualmente, este trabalho tem como objetivo observar os danos psíquicos que a pandemia de Covid-19 lega aos indivíduos. Contando com os contos "The Yellow Wall-Paper" (1892), de Charlotte Perkins Gilman, e "On A Cold Day" (1999), de Himani Bannerji, destacamos o modo como as suas protagonistas, se fazendo louca ou aniquilando a sua própria história no corpo de outra, conquistam sobrevida frente às adversidades que encontram. Desde a deflagração da pandemia do novo coronavírus por parte da Organização Mundial da Saúde (OMS), em março de 2020, mais de meio milhão de vidas brasileiras foram perdidas. Há, ainda, um prejuízo irreparável que ficará conosco: o medo, a ansiedade e o nervosismo, como nos mostram pesquisas realizadas durante esse período, são efeitos de um enclausuramento forçado, de mudanças repentinas e de uma insegurança geral. Logo, a *female malady* (SHOWALTER, 1985), a loucura do século XIX parece ser comum entre aqueles que temem pela fragilidade da vida. Levando em conta esse cenário gótico, parece ser ao seguir os passos das protagonistas dos contos, isto é, nos abjetando (KRISTEVA, 1982), que encontraremos sobrevida. Nos resta saber, no entanto, que parte de nós teremos que matar quando tudo isso acabar?
Palavras-chave: Poética gótica. Abjeção. Loucura. Covid-19.

Antes, uma breve explicação: a literatura e a elaboração de traumas

É preciso esclarecer uma questão antes de mergulharmos nas páginas que seguem adiante. Com este breve ensaio, meu objetivo não se alinha à intenção de obter grandes conclusões de análise, mas à necessidade – mais pessoal que acadêmica, admito – de realizar uma incursão reflexiva, quiçá terapêutica, numa tentativa de elaborar os acontecimentos que giram ao redor e que são disparados pela pandemia de Covid-19. Tanto num nível particular quanto num coletivo.

A literatura, aqui, opera como ferramenta de elaboração quando a compreensão desse trauma indizível (sobretudo quando nos faltam palavras ou distanciamento suficiente para descrevê-lo) se torna uma tarefa complexa e dolorosa em demasia. Além disso, mantenho em mente o que Judith Butler diz sobre a experiência de trauma e luto em *Precarious life* (2004): é somente quando identificamos o trauma e vivemos o nosso processo de luto pelos outros na arena pública que a precariedade da vida, isto é, e em nosso caso, o fato de estarmos sujeitos a tragédias epidemiológicas e políticas, é reconhecida. Assim, através deste ensaio, como um ato ético de recordação, honremos as nossas vidas e as nossas perdas.

Os tempos góticos em que vivemos: a pandemia de Covid-19 em números

Comecemos a escavar o nosso período pandêmico com uma lembrança. Em 11 de março de 2021, a Organização Mundial da Saúde (OMS) alterou a condição da, à época, epidemia de coronavírus para o seu *status* de pandemia, quando finalmente se constatou a escala de disseminação global da doença. Nesse momento, e para quem isso era possível, a vida parou. O que parece ter acontecido há muito tempo tem, na data em que escreve este ensaio, vinte e um meses. Um ano e nove meses apenas. A partir de então vivemos com mais intensidade os tempos góticos que Angela Carter anunciou no século passado. No entanto, a bem da verdade, os tempos góticos nunca nos deixaram de fato. Os constantes e incessantes avanços tecnológicos e o desmonte de crenças religiosas, as revoluções políticas e culturais, as guerras de outrora que se juntam às de hoje, as ameaças terroristas. Agora, com

o desenvolvimento e crescentes inovações no campo da informática, os *bugs*, os *hackers* e os *biohackers* se somam a essa lista ao lado de, é claro, os sempre presente vírus e suas epidemias.

Não é verdade que o distanciamento e o isolamento social que vivemos atualmente, apesar de serem medidas importantes no combate à pandemia, são também claustrofóbicos? Uma sensação similar ao que se associa a um gótico dito feminino que tem como um de seus motes recorrentes a denúncia do enclausuramento da mulher numa vida doméstica. Façamos, então, o exercício de olhar para nossas vidas neste momento. Aprisionamento no lar e uma vida doméstica forçada? *Check*. Casas que de tanto tempo que passamos dentro delas se tornam irreconhecíveis, quase labirínticas? *Check*. Um homem malvado nos perseguindo e tentando roubar o nosso dinheiro e, talvez, as nossas vidas? *Check*! O gótico não parece ter sido superado.

Agora, de volta à pandemia e aos seus números. O Brasil, avaliado como o país mais ansioso do mundo de acordo com uma pesquisa realizada pela OMS (ALEGRE, 2019), é também um dos mais afetados pelas consequências da Covid-19. Só no ano de 2021, até 8 de outubro, uma reportagem do G1 (SAMPAIO, 2021) nos informa que acumulávamos 405 mil mortos pela doença. Mais do que os 355 mil nos Estados Unidos, os 300 mil na Índia o quase o total da soma de *todos* os 27 países da União Europeia: 407 mil. Aqui, chamo atenção para a minha opção pelo uso de "mortos" em vez de "mortes", como é comum observar nas mídias de informação. Essa escolha me parece importante, pois, como argumenta Cathy Caruth em *Trauma: explorations in memory* (1995), há um paradoxo peculiar quando se tenta compreender um trauma. De acordo com a autora, "no trauma, o maior confronto com a realidade também pode se dar como um entorpecimento absoluto a ela"[99] (CARUTH, 1995, p. 6). Desse modo, numa tentativa de mantermos os olhos atentos ao momento em que nos encontramos, bem como de dar forma a essa experiência traumática, faz-se necessário pensar nesses números abstratos e distantes com os contornos de uma realidade material que não pode nos escapar. A título de exemplo, tenhamos em mente a estimativa do Imperial College de 5 milhões de órfãos da Covid-19 no mundo;[100] as acusações, constatadas a partir de meses de apuração da Comissão de Investigação Parlamentar (CPI), de crimes cruéis e contra a humanidade desempenhados na condução da pandemia no Brasil, incluindo aí uma espécie de laboratório antitético e criminoso no qual eram testados, sem o consentimento dos pacientes e de seus familiares, remédios comprovadamente ineficazes contra a Covid-19;[101] bem como a maneira desigual que a pandemia afeta populações já em vulnerabilidade quando se considera marcadores como raça, gênero, classe social, sexualidade dentro da nossa dinâmica social e econômica.[102]

A pandemia, já sabemos, também deixa rastros na economia. No Brasil, assim como vemos acontecer em boa parte do mundo, vivemos um momento de inflação alta. Isso, por sua vez, tem reflexos no aumento dos preços de alimentos, de combustível e de serviços em geral. A nossa taxa de energia elétrica, em decorrência de uma crise hídrica, também estacionou num patamar alto e representa um peso grande na renda das famílias. Somando preocupações a esse cenário, uma parcela grande da

[99] Todas as traduções neste trabalho são nossas. No original, em língua estrangeira: "*in trauma the greatest confrontation with reality may also occur as an absolute numbing to it*".

[100] Para informações completas, ver matéria do *El País*: "Invisíveis, órfãos da Covid-19 encaram a pandemia da dor e do desamparo". Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2021-10-24/invisiveis-orfaos-da-covid-19-encaram-a-dor-e-o-desamparo-tentamos-seguir-a-nossa-vida.html. Acesso em: 27 dez. 2021.

[101] Para informações completas, ver matéria do *El País*: "Prevent Senior, em busca do macabro milagre da cura pela cloroquina que alimentou Bolsonaro". Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2021-09-23/prevent-senior-em-busca-do-macabro-milagre-da-cura-pela-cloroquina-que-alimentou-bolsonaro.html. Acesso em: 27 dez. 2021.

[102] A Fiocruz publicou, em 2021, o livro *Os impactos sociais da Covid-19 no Brasil: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia*, que reúne artigos de pesquisadores das mais diversas áreas. Disponível para leitura em: https://books.scielo.org/id/r3hc2. Acesso em: 27 dez. 2021.

população do país sofre com o desemprego. Se antes da pandemia de Covid-19 o panorama nessa área já era desfavorável, segundo pesquisa recente divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (ALVARENGA; SILVEIRA, 2021), no segundo trimestre de 2021, o índice de desemprego no país ficou em 14,1%, porcentagem que representa cerca de 14,4 milhões de brasileiros. Com uma população de 5,6 milhões de desalentados, ou seja, aqueles que desistiram de procurar emprego, uma reportagem do G1 (ALVARENGA, 2021) localiza o Brasil na 4ª posição entre as principais economias do mundo quando o assunto é o desemprego na população economicamente ativa. O pior colocado entre os integrantes do G20, grupo de países mais ricos do mundo. Esse conjunto de variáveis aprofunda ainda mais o mapa da fome brasileiro. Em dezembro de 2020, a Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania Alimentar e Nutricional (Rede PENSSAN) realizou uma pesquisa sobre a insegurança alimentar no Brasil na pandemia de Covid-19 e concluiu que mais de 116 milhões de pessoas conviviam com a insegurança alimentar em algum grau. Entre eles, 43,3 milhões de brasileiros não tinham alimentos suficientes e 19 milhões passavam fome (DEL PORTO, 2021).

Nessa fotografia horrenda, como fica a nossa saúde mental? Um levantamento feito no mês de agosto deste ano pelo IPEC (Inteligência em Pesquisa e Consultoria) aponta que entre duas mil pessoas entrevistadas, 79% afirmam ter tido a saúde mental impactada de alguma forma pela pandemia (VIDALE, 2021). E não exclusivamente devido à Covid-19, mas também por conta de sua situação financeira e acúmulo de dívidas (23%). O medo de adoecer pelo vírus ocupa o segundo lugar (19%) entre os apontamentos e a morte de alguém próximo, o terceiro (12%). Além disso, os sintomas sentidos mais frequentemente pelos entrevistados foram: ansiedade (16%), depressão (8%), síndrome do pânico (3%) e fobia social (2%). Outros, mais comuns, são a tristeza (43%), insônia e irritação (38%), angústia e medo (36%). Esses números revelam uma escalada negativa no quadro já complicado de saúde mental do brasileiro.

E finalmente chegamos às perguntas que movem este ensaio: o que a pandemia de Covid-19 roubou de nós? A nossa sanidade? O nosso tempo? A nossa saúde? O nosso direito à vida? A nossa capacidade de nos chocar com o absurdo? A nossa empatia? A nossa humanidade?

Literatura expressando trauma e resistência: "The Yellow Wall-Paper" e "On a Cold Day"

Além das 619.109[103] vítimas da Covid-19 confirmadas no dia em que escrevo este ensaio (31 de dezembro de 2021), há ainda um dano psíquico irreparável que ficará conosco. E como é possível fazer esse luto? Um luto que é coletivo, mas que também nos corta num nível pessoal muito profundo. Aqui, essas perguntas encontram a literatura como fio condutor na tarefa de compreender esse trauma numa espécie de exercício terapêutico. Os dois contos que carregam esse propósito são o popular "The Yellow Wall-Paper" (1892), da estadunidense Charlotte Perkins Gilman, e "On a Cold Day" (1999), da bengalês-canadense Himani Bannerji.

Seguindo por ordem de publicação, mergulhemos agora nos contos. "The Yellow Wall-Paper" é descrito por Elaine Showalter, em *A Literature of Their Own* (1977, p. 203), como uma "história de horror de uma mulher indo à loucura durante uma cura por descanso [*rest cure*]".[104] Nas páginas do conto, vemos a sua narradora, uma mulher sem nome, deslizando espetacularmente em direção à loucura. Ela parece sofrer de depressão pós-parto, algo que seu marido qualifica como uma "depressão

[103] Como nota, acrescento aqui um lembrete de quantas pessoas perderam a vida durante a escritura deste texto: desde 22 de outubro de 2021, época de sua primeira redação, foram 14.345 vítimas da doença e do governo Bolsonaro (604.764-619.109).

[104] "*a horror story of a woman going mad during a rest cure*".

nervosa temporária – uma ligeira tendência histérica"[105] (GILMAN, 2009 [1892], p. 166). Como tratamento, foi recomendado que ela permanecesse isolada e levasse uma vida mais doméstica possível, com horas intelectuais limitadas e sem qualquer possibilidade de expressão artística. Nesse retiro forçado, a protagonista é conduzida a um quarto similar a um infantil, mas que tem barras de ferro nas janelas, o piso arranhado e a cama fixada ao chão, como se sua função fosse hospedar pessoas com o equilíbrio mental estremecido.

No curso da narrativa, essa mulher empreende diversas tentativas de sair dali em conversas que trava com o marido, John, alegando que o seu tratamento era inadequado e deteriorava o seu estado mental: "Eu disse a ele que não estava melhor aqui, e que gostaria que ele me levasse embora", ao que ele responde, de maneira autoritária e condescendente, "'Claro, se você estivesse em perigo, eu poderia e o faria, mas você está realmente melhor, querida, quer você veja isso ou não. Eu sou médico, querida, eu sei'"[106] (GILMAN, 2009 [1892], p. 174).

A essa mulher impotente só resta então manter um diário secreto, uma vez que havia sido proibida de desempenhar atividades intelectuais e artísticas, no qual escreve relatos esparsos e duvidosos sobre os seus dias no cárcere. Com o passar do tempo, o seu único objeto de interesse se torna o papel de parede amarelo, e os desenhos impressos nele, que rodeia o quarto. Em suas formas ela identifica algo que, curiosamente, se molda como uma mulher, uma "figura fraca atrás [do papel de parede que] parecia balançar as formas como se quisesse sair"[107] (GILMAN, 2009 [1892], p. 174). A curiosidade dessa mulher inominada aumente à medida que ela se une àquela figura, ao ponto de, no final do conto, estar em simbiose com ela: "Eu sequer gosto de *olhar* pela janela – há tantas daquelas mulheres rastejantes, e elas rastejam tão rápido. / Eu me pergunto se todas elas saíram do papel de parede como eu?"[108] (GILMAN, 2009 [1892], p. 181, grifos da autora).

Em "On a Cold Day", um evento trágico num dia frio une a vida de duas mulheres. Asima, imigrante do sul-asiático, comete suicídio e se torna o corpo no qual Debbie, a caminho do trabalho, "vê a si mesma numa camisola florida esparramada na calçada"[109] (BANNERJI, 1999, p. 337). Esse episódio traumático inicia Debbie numa espécie de transe auto-analítico responsável por reconfigurar a sua vida. No Canadá, onde mora, em decorrência de uma estrutura de poder branca, ela é levada a mudar o seu nome para que as pessoas não temam pronunciá-lo de maneira equivocada e ofendê-la. Assim, Devika Bardhan, de Calcutá, é asfixiada em Debbie Barton. Nessa sua nova identidade forjada, ela sufoca os seus desejos e se parte em outra para caber na sociedade em que vive: branca e eurocentrada, excludente e violenta. Debbie é também invisibilizada e invisível: suas roupas ocidentais lhe parecem fantasias, a maquiagem que usa faz com que o seu tom de pele fique acinzentado. No metrô, a sua existência material tampouco é percebida: enquanto estava sentada, "duas pessoas brancas sentaram em cada lado seu, e continuaram expandido, espremendo-a para fora do pouco espaço que tomava"[110] (BANNERJI, 1999, p. 340). A sua aculturação forçada se dá por necessidade de aceitação, mas também por sobrevivência.

É então a experiência de se ver no espelho da morte de Asima o estopim necessário para Debbie "resgatar o seu eu partido, para se mobilizar e passar a incorporar a vida através da re-construção",

---

[105] "*temporary nervous depression – a slight hysterical tendency*".
[106] "*I told him I was not really gaining here, and that I wished he would take me away*"; "'*Of course if you were in any danger, I could and would, but you are really better, dear, whether you see it or not. I am a doctor, dear, I know*'".
[107] "*faint figure behind seemed to shake the pattern, just as if she wanted to get out*".
[108] "*I don't like to* look *out of the windows even – there are so many of these creeping women, and they creep too fast. / I wonder if they all come out of that wall-paper as I did?*".
[109] "*she saw herself in a flowered nightdress, sprawled on the sidewalk*".
[110] "*two white people sat on either side of her, and they kept expanding, squeezing her out of the very little space she took*".

argumenta Maria C. Monteiro em "The black swam e 'On a Cold Day': o desdobramento do eu e da morte" (2013, p. 152). Numa conversa com Mr. Abdul Jalal, imigrante e comerciante que também acompanhava o ocorrido, ela dá o seu passado à Asima. Pouco antes de ir embora, ela confessa ao homem:

> "Na verdade", ela disse, "na verdade, eu a conheço. Não muito bem, só a encontrei numa festa. Eu apenas não queria falar sobre isso. O marido dela a havia deixado e levado o seu filho. Ela não tinha um emprego, o seu inglês não era bom e ela estava triste – deprimida".[111] (BANNERJI, 1999, p. 341)

Quando Mr. Abdul Jalal pergunta o nome de Asima, Debbie responde: "'Oh, Devika. Devika Bardhan,' disse Debbie"[112] (BANNERJI, 1999, p. 341). Porque se reconhece no corpo morto de Asima, porque se vê no seu lugar, Debbie aniquila a sua realidade, na qual ela não era capaz de viver, em Asima quando decide dar à morta a sua história. Dessa forma, Debbie se re-constrói.

Essas duas protagonistas são mulheres aprisionadas, amedrontadas e angustiadas em suas próprias ansiedades, sejam de ordem social, política ou cultural. Pensemos então nos danos que isso lhes causa: para a narradora de Gilman, ser limitada e impedida pelos homens em sua vida (marido, irmão, médicos) a leva a uma passagem vertiginosa à loucura. Debbie, por sua vez, é vítima de xenofobia e se vê apequenada num país que nunca será seu de fato. Para elas, aquilo que é real e aquilo que é fantasia se misturam. E é assim que elas rastejam para fora das limitações que as cercavam.

E os nossos danos?

Através delas pensemos, então, em nossos danos. Como lidar com o medo de retomar atividades que antes eram rotineiras depois desses quase dois anos de pandemia? Um medo que parece ser exclusivo daqueles que temem pela fragilidade da vida. Como *literalmente* respirar em lugares que antes ocupávamos com tanta tranquilidade? Como recuperar o tempo que se perdeu nesses 1 ano e 9 meses?

Até mesmo a nossa noção do que é real e do que é virtual, nos dias atuais, está bagunçada. O isolamento nos encurralou entre quatro paredes com o regime de *home office*, os seminários e as palestras, as horas incontáveis de escrita. As aulas online se tornaram espelhos nos quais ficamos eternamente nos encarando, esperando a hora de finalmente nos vermos livres. Hoje o nosso papel de parede amarelo são os milhares de *pixels* nas telas de aparelhos eletrônicos, refletindo o nosso corpo ali, estático, preso. A "*female malady*", a loucura, sobre a qual fala Showalter (1985, p. 3) quando estuda o século XIX, um mal que atingiria predominantemente mulheres (dentro de uma prática médica misógina), parece ser um lugar comum atualmente. E não somente entre as mulheres.

Nesse contexto, como não se cansar da própria imagem? Da rotina? Como escapar e se juntar ao exército de mulheres que rastejam do lado de fora, como faz a protagonista de "The Yellow Wall-Paper"? Não podemos nos atirar da janela, assim como faz Asima. O que fazer, então? Essas duas protagonistas que vimos discutindo parecem nos dar a deixa: a abjeção.

Como nos explica Julia Kristeva em *Powers of Horror* (1982), a abjeção reside na quebra de sentido das coisas, quando nada mais nos é familiar e sequer somos capazes de distinguir sujeito e objeto. Para ela, o abjeto é algo "radicalmente excluído e [que] me atrai para o lugar onde o sentido colapsa"[113]

---

111 "'*Actually,' she said, 'actually I knew her. Not well, just met her at a party. I just didn't want to talk about it. Her husband had just left her and taken their kid. She didn't have a job, her English wasn't great and she was really down – depressed*'".
112 "'*Oh, Devika. Devika Bardhan,' said Debbie*".
113 "*is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses*".

(KRISTEVA, 1982, p. 2). É um processo violento e sombrio, mas que também parece ser irresistível. Pois é quando um indivíduo se abjeta que ele, ao rejeitar a imposição do desejo do Outro sobre si, se separa de tais demandas e constrói sua própria identidade. Através de uma metáfora com a nata do leite, que coloca o alimento num estado entre a putrefação e a nutrição, a autora descreve esse movimento:

> "Eu" não quero nada daquele elemento, sinal do desejo deles [de seus pais, que lhe oferecem o leite]; "eu" não quero escutar; "eu" não quero assimilar isso, "eu" expilo isso. Mas uma vez que a comida não é um "outro" para "mim", que sou apenas no desejo deles, eu expilo *eu mesma*, eu cuspo *eu mesma*, eu abjeto *eu mesma* no mesmo movimento em que "eu" pretendo me estabelecer. [...] É assim que *eles* veem que "eu" estou no processo de me tornar um outro às custas da minha própria morte. (KRISTEVA, 1982, p. 3, grifos da autora)[114]

Por meio dessa ação, o "eu" se abjeta, torna-se o expelido (*deject*). Essa nova identidade caracteriza alguém que é sempre disperso e em deslocamento, que nunca se orienta pelo desejo de pertencer a um lugar. É livre do desejo do Outro, uma vez que se recusa a ser assujeitado por ele. Assim, esse "eu" re-constrói a sua subjetividade. É uma mulher louca ou uma imigrante asiática.

Aí está a liberdade que a narradora sem nome de Gilman encontra quando finalmente se junta à mulher presa atrás do papel de parede amarelo. Está no momento em que ela se entrega à loucura e se deleita nela; quando deixa de refletir o quadro patológico no qual seu marido a diagnosticou; quando também se desfaz das expectativas impostas a ela enquanto mulher e mãe. A cena que encerra o conto reflete esse movimento quando John finalmente entra no quarto após encontrar a porta trancada e, em choque, pergunta o que está acontecendo. Ela, que rastejava ao redor do cômodo, diz: "'Eu finalmente saí', eu disse, 'apesar de você e de Jane! E puxei a maior parte do papel, assim você não pode me colocar de volta!'"[115] (GILMAN, 2009 [1892], p. 182).

No conto de Bannerji, o corpo morto que Debbie encontra no chão a deixa "horrorizada e fascinada ao mesmo tempo"[116] (1999, p. 337). E assim como a abjeção que "implora, preocupa e fascina o desejo"[117] (KRISTEVA, 1982, p. 1), essa experiência é parte integral do seu processo de re-construção. Sua liberdade está em enterrar Devika em Asima. Assim, ela se vê livre da carga do desejo do Outro, que é branco e xenofóbico, projetado nela. Debbie coloca para trás de si a violência, tanto a dita quanto a silenciosa, que sofre como uma mulher indiana vivendo no Canadá. Ela pode enfim viver uma vida em que é capaz de respirar, uma que é sustentável.

É quando matam o desejo do Outro (ser a mãe e a esposa perfeita, não ter depressão ou qualquer doença mental, ser isenta de fraquezas ou simplesmente não ser de uma etnia diferente) que essas mulheres se refazem com identidades fortes e potentes. As duas protagonistas matam, em si, essas representações que lhes foram impostas. Assim como Kristeva descreve, tornam-se outras às custas de suas próprias mortes. Logo, ganham sobrevida.

E quanto a nós? Quando olhamos para o quadro de nossa vida atualmente, ou atendemos ao desejo perverso de um governo que, ao exercer o seu poder soberano de fazer morrer e deixar viver, se estrutura ao redor de ideias negacionistas e de extermínio quando, por exemplo, defende uma

---

114 "*'I' want none of that element, sign of their desire; 'I' do not want to listen, 'I' do not assimilate it, 'I' expel it. But since food is not an 'other' for 'me', who am only in their desire, I expel* myself*, I spit* myself *out, I abject* myself *within the same motion through which 'I' claim to establish* myself. […] *it is thus that* they *see that 'I' am in the process of becoming an other at the expense of my own death*".

115 "'*I've got out at last,' said I, 'in spite of you and Jane! And I've pulled off most of the paper, so you can't put me back!*'".

116 "*horrified and fascinated at the same time*".

117 "*it beseeches, worries, and fascinates desire*".

equivocada "imunidade de rebanho",[118] sem vacinas, como estratégia de combate a Covid-19 e saímos às ruas sem nos preocupar com a nossa saúde e com a de nossos familiares. Ou ficamos em casa, seguindo recomendações científicas e esperamos o dia em que será seguro finalmente sairmos. Ou, numa terceira opção, ficamos presos entre as duas anteriores, forçados a encarar aglomerações a caminho do trabalho ao mesmo tempo em que nos preocupamos em manter a segurança. Escapar da doença enquanto tentamos escapar de nós mesmos, isto é, reconciliar a nossa saúde mental com a saúde geral de nosso corpo ao mesmo tempo em que ainda lidamos com esse trauma aparentemente infindável é uma tarefa extremamente sensível.

Onde fica o nosso desejo em meio a tudo isso? Onde fica o nosso "eu"? Estamos, eu diria, naquele lugar sufocante em que as mulheres dos contos se encontravam. Com empréstimo às palavras de Kristeva, embora ela as tenha empregado num contexto diferente, descrevemos esse momento: "[estamos] à beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que se eu a reconheço, me aniquila"[119] (KIRSTEVA, 1982, p. 2). E já que estamos aqui, como devemos então abjetar a nós mesmos? Que parte de nós teremos que matar quando tudo isso acabar? Ou *para* tudo isso acabar?

Referências

ALEGRE, Laura. Brasil é o país mais ansiosa do mundo. **Jornal da USP**, 2019. Disponível em: https://jornal.usp.br/atualidades/brasil-e-o-pais-mais-ansioso-do-mundo/. Acesso em: 22 out. 2021.

ALVARENGA, Darlan; SILVEIRA, Daniel. Desemprego recua para 14,1% no 2º trimestre, mas ainda atinge 14,4 milhões, aponta IBGE. **G1**, 2021. Disponível em: https://g1.globo.com/economia/noticia/2021/08/31/desemprego-fica-em-141percent-no-2o-trimestre-diz-ibge.ghtml. Acesso em: 27 dez. 2021.

ALVARENGA, Darlan. Brasil tem a 4ª maior taxa de desemprego do mundo, aponta ranking com 44 países. **G1**, 2021. Disponível em: https://g1.globo.com/economia/noticia/2021/11/22/brasil-tem-a-4a-maior-taxa-de-desemprego-do-mundo-aponta-ranking-com-44-paises.ghtml. Acesso em: 27 dez. 2021.

BANNERJI, Himani. On a Cold Day. *In*: SULLIVAN, Rosemary (org.). **Stories by Canadian Women**. Oxford: OUP, 1999. p. 334-341.

BUTLER, Judith. **Precarious Life.** Nova York: Verso, 2004.

CARUTH, Cathy. Introduction. *In*: CARUTH, Cathy (org.). **Trauma: Explorations in Memory**. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995, p. 2-12.

DEL PORTO, Erick Brigante. A inacreditável volta da fome no Brasil. **UOL**, 17 nov. 2021. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/colunas/dialogos-publicos/2021/11/17/a-inacreditavel-volta-da-fome-no-brasil.htm. Acesso em: 27 dez. 2021.

GILMAN, Charlotte Perkins. The Yellow Wall-Paper. *In*: KNIGHT, Denise D. (org.). **The Yellow Wall-Paper, Herland, and selected Writings**. Nova York: Penguin Books, 2009 [1892]. p. 166-182.

[118] Para informações completas, ver matéria do *G1*: "Bolsonaro diz que contaminação é mais eficaz que vacina contra Covid; especialistas contestam". Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/06/17/bolsonaro-diz-que-contaminacao-e-mais-eficaz-que-vacina-estrategia-pode-levar-a-morte-diz-sanitarista.ghtml. Acesso em: 27 dez. 2021.

[119] "*on the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me*".

KRISTEVA, Julia. Approaching Abjection. *In*: KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**. Trad. Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia UP, 1982. p. 1-31.

MONTEIRO, Maria C. The black swan e "On a Cold Day". *In:* MONTEIRO, Maria C. **Figurações das paixões nas literaturas de língua inglesa**. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2013. p. 151-162.

MORTES e casos de coronavírus nos estados. **G1**, 2021. Disponível em: https://especiais.g1.globo.com/bemestar/coronavirus/estados-brasil-mortes-casos-media-movel/. Acesso em: 31 dez. 2021.

SAMPAIO, Lucas. Mortes por Covid despencam, mas Brasil ainda é o país com mais óbitos do mundo em 2021. **G1**, 2021. Disponível em: https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/10/08/mortes-por-covid-despencam-mas-brasil-ainda-e-o-pais-com-mais-obitos-do-mundo-em-2021.ghtml. Acesso em: 22 out. 2021.

SHOWALTER, Elaine. Introduction: The Female Malady. *In*: SHOWALTER, Elaine. **The Female Malady**. Nova York: Penguin Books, 1985, p. 1-22.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own**. Nova Jersey: Princeton UP, 1977.

VIDALE, Giulia. Pandemia afetou a saúde mental de 79% das pessoas, em especial jovens. **Veja**, 2021. Disponível em: https://veja.abril.com.br/saude/pandemia-afetou-saude-mental-de-79-das-pessoas-em-especial-jovens/. Acesso em: 22 out. 2021.

NARRATIVAS MITOLÓGICAS E A REDUÇÃO DA COMPLEXIDADE HUMANA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior

Resumo: Com o passar do tempo, o ser humano passou a utilizar mais a racionalidade para compreender a si mesmo e ao universo, deixando de lado, pouco a pouco, as grandes narrativas míticas da antiguidade. Entretanto, a contrapelo da difusão dos pensamentos puramente racionalistas, no mundo contemporâneo, mesmo com a dominação majoritariamente do sistema capitalista e da tecnociência, tem-se observado que a dimensão imaginária mítica permanece viva e pulsante no Inconsciente Coletivo. Nessa perspectiva, observa-se os fabulosos espólios greco-romanos enraizados no conjunto de hábitos sociais, artísticos, religiosos e em diversas manifestações intelectuais na sociedade ocidental. Isto posto, em meio à uma sociedade reificada, digitalizada, imersa na fluidez das informações e em constante transformação, este trabalho busca iluminar o debate a respeito dos estudos do imaginário coletivo, apresentando as trajetórias míticas de Tântalo (BRANDÃO, 1987a; CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020; JUNG e KERÉNYI, 2011; FRANCHINI, 2012; GRAVES, 2018), Procusto (BRANDÃO, 1987b; FRANCHINI e SEGANFREDO, 2013) e Sísifo (BRANDÃO, 1987a; CAMUS, 2020), que ganham contornos sociais em paralelo com o mundo pós-moderno, a fim de evidenciar e problematizar a vivência da utopia digital que instiga a redução da complexidade do espírito humano por meio da revolução dos *smartphones*.
Palavras-chave: Mitologia greco-romana. Revolução dos *smartphones*. Tecnociência. Mundo contemporâneo. Vivências virtuais.

Introdução

A necessidade de se entender a natureza humana e a sua complexidade atravessou, a vagarosos passos, milênios no decorrer do processo civilizatório do ocidente. Em princípio, os mitos, ainda que sem bases cientificas – isto é, de forma mais simplista, métodos racionais – davam respostas a diversos questionamentos humanos. Entretanto, com o decorrer do tempo, o ser humano passou a utilizar mais a racionalidade para compreender a si mesmo e ao universo, deixando de lado, pouco a pouco, as grandes narrativas míticas da antiguidade.

Isto posto, a contrapelo dos desdobramentos dos pensamentos puramente racionalistas, pode-se destacar o seguinte trecho do Dr. Carlos Byington, no prefácio do primeiro volume do livro *Mitologia Grega*, de Junito Brandão: "os mitos têm lugar de destaque devido à profundidade e abrangência com que funcionam no grande e difícil processo de formação da Consciência Coletiva" (1987, p. 9). Ainda em seu texto introdutório, continua o psiquiatra e analista junguiano:

> Os pais ensinam aos filhos como é a vida, relatando-lhes as experiências pelas quais passaram. Os mitos fazem a mesma coisa num sentido muito mais amplo, pois delineiam padrões para a caminhada existencial através da dimensão imaginária. Com o recurso da imagem e da fantasia, os mitos abrem para a Consciência o acesso direto ao Inconsciente Coletivo. Até mesmo os mitos hediondos e cruéis são da maior utilidade, pois nos ensinam através da tragédia os grandes perigos do processo existencial. (BYINGTON, 1987, p. 9)

Do ponto de vista cético e cientificista, não haveria sentido no propósito e no significado da existência humana, sendo a vida, em seu processo evolutivo, puramente condicionada às leis da aleatoriedade. Dessa forma, na máxima do químico francês Antoine-Laurent de Lavoisier (1743-1794), em sua célebre Lei da Conservação da Massa ou Lei de Lavoisier: "Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma", restaria à humanidade, portanto, apenas a tragicidade de uma existência reciclada sem finalidade objetiva. Nesse contexto, é naturalmente compreensível a necessidade de se

atribuir significação existencial à vida por meio de metáforas, arquétipos, alegorias e narrativas fantásticas. Assim, "os mitos, além de gerarem padrões de comportamento humano, para vivermos criativamente, permanecem através da história como marcos referenciais através dos quais a Consciência pode voltar às suas raízes para se revigorar" (BYINGTON, 1987, p. 9).

Entre exaustivos conflitos acerca do sentido da vida, o que permanece nesses questionamentos científicos ou filosóficos é a certeza do arcabouço complexo que o *Homo sapiens* vem adquirindo com os desdobramentos evolutivos da humanidade. É dessa forma que o mito não só dá início à constituição da identidade de um indivíduo como também revigora os conjuntos de hábitos, valores e ideais reproduzidos em uma determinada sociedade.

> A obra de Jung demonstrou fartamente que o Inconsciente não é somente a origem da Consciência, mas, também, a sua fonte permanente de reabastecimento. Da mesma forma que a noite permite às plantas prepararem-se para cada novo dia e o sono descansa e reabastece o corpo, assim, também, o Inconsciente renova a Consciência. Das trevas fez-se a luz, que, através delas, se mantém. De noite, por meio dos sonhos; de dia, através da fantasia, os arquétipos produzem e revigoram os símbolos. A interação do Consciente com o Inconsciente Coletivo, através dos símbolos, forma, então, um relacionamento dinâmico, extraordinariamente criativo, cujo todo podemos denominar de *Self Cultural*. Os mitos são, por isso, os depositários de símbolos tradicionais no funcionamento do Self Cultural, cujo principal produto é a formação e a manutenção da identidade de um povo. (BYINGTON, 1987, p. 10)

Numa espécie de movimento dialético, pode-se dizer também que há uma interação entre o homem e o mito de forma que o homem cria o mito, assim como o mito forma o homem. O resultado do dinamismo dessa relação culmina em ações civilizatórias de transformar a natureza e produzir diversas culturas em diferentes lugares e épocas, conservando as suas tradições. Dessarte, essas narrativas fomentam as identidades individuais e sociais, por isso

> a grande utilidade dos mitos, por conseguinte, está não só no ensinamento dos caminhos que percorrem a Consciência Coletiva de uma determinada cultura durante sua formação, mas também na delineação do mapa do tesouro cultural através do qual a Consciência Coletiva pode, a qualquer momento, voltar para realimentar-se e continuar se expandindo. (BYINGTON, 1987, p. 10)

Tendo em vista essa coexistência do homem com as narrativas míticas, é possível constatar as contribuições que foram germinadas no processo de construção dos mais diversos contextos socioculturais que marcaram, fundamentalmente, a humanidade por meio da relação do Consciente com o Inconsciente Coletivo. Assim,

> nesta tarefa, o conhecimento da cultura Greco-Romana muito pode nos ajudar, tanto pela imitação, quanto pela diferenciação. A imitação nos permite buscar nossos símbolos e empregá-los como pontes entre nossa Consciência e nossas raízes, da mesma forma que os gregos o faziam. A diferenciação nos estimula a buscar nossa maneira especial e única de viver com os nossos próprios símbolos. (BYINGTON, 1987, p. 10-11)

Portanto, observando intimamente os contextos socioculturais, tem-se a constituição da identidade subjetiva do indivíduo. Esta faz parte da complexidade do modo humano de vida e de atribuição de valores à existência à qual, sem o arcabouço mítico, estaria fadada ao fruto da aleatoriedade, isto é, do vazio do existir.

No mundo contemporâneo, mesmo com a dominação majoritariamente do sistema capitalista e da tecnociência, a dimensão imaginária mítica permanece viva e pulsante no Inconsciente Coletivo. Em outras palavras, observa-se, nessa perspectiva, os fabulosos espólios Greco-Romanos enraizados no

conjunto de hábitos sociais, artísticos, religiosos e até mesmo nas manifestações que se intitulam intelectuais na sociedade ocidental.

Suplício de Tântalo

Como em diversos relatos míticos, "a ascendência e a origem de Tântalo são motivo de controvérsia" (GRAVES, 2018, p. 31). Isso pode ser averiguado, ainda, de acordo com o autor, que em uma das versões

> sua mãe era Pluto, filha de Cronos e Reia ou, segundo outra versão, de Oceano e Tétis; e seu pai era Zeus ou Tmolo, o deus com coroa de carvalho do monte Tmolo que, junto com sua esposa Ônfale, governava o reino da Lídia e havia sido juiz no confronto entre Pã e Apolo. Entretanto, há quem chame Tântalo rei de Argos, ou de Corinto; e dizem ainda que ele foi ao norte do monte Sípilo, na Lídia, para reinar na Paflagônia, e, por haver provocado a ira dos deuses, foi expulso dali pelo frígio Ilo, cujo irmão mais novo, Ganimedes, ele havia raptado e seduzido. (GRAVES, 2018, p. 31)

De qualquer maneira, cabe ressaltar o seu valor simbólico, que constitui o seu complexo de matéria mítica, pois, para Jung e Kerényi (2011, p. 15-16) existira um elemento particular que determinaria a arte da mitologia. Este constituiria o material mítico responsável pela mobilidade da mitologia, sendo paradoxalmente sólido e móvel. Diante disso, destaca-se a importância de seu aspecto resiliente passível de adquirir novas leituras, revisões e até mesmo organizações sem perder a essencialidade de sua natureza. Desse modo, esse arquétipo de qualidade primordialmente elementar, permanente e não estático, atravessado pelos mais diversos movimentos histórico-sociais, sempre suscetível de transformação, configuraria o conceito de mitologema.

Dito isso, evidencia-se a relevância do material mítico de Tântalo que o torna passível de ser um constructo psicocultural. Sendo assim, essa narrativa mítica, armazenada no Inconsciente Coletivo da sociedade, é capaz de tomar forma, por meio de seus movimentos invisíveis, e se fazer presente no mundo visível. Por essa razão, faz-se necessário trazer à tona a importância de se estabelecer paralelos com imaginário coletivo para uma maior compreensão da essência humana, que está cada vez mais impregnada pelo mundo de relações empobrecidas pelo valor comercial.

A começar pela análise do mito de Tântalo, tem-se uma interessante analogia ao modo de vida virtual pós-moderno. Entretanto, inicialmente, mostrar-se-á a estória do rei que deu origem à expressão "Suplício de Tântalo", considerando, como já dito anteriormente, a sua qualidade mitologêmica, ou seja, o seu aspecto primordial. De acordo com Junito Brandão,

> Extremamente rico e querido dos deuses, era admitido em seus festins. Por duas vezes Tântalo já havia traído a amizade e a confiança dos imortais: numa delas revelou aos homens os segredos divinos e, em outra oportunidade, roubou néctar e ambrosia dos deuses, para oferecê-los a seus amigos mortais. A terceira *hamartía,* terrível e medonha, lhe valeu a condenação eterna. Tântalo, desejando saber se os Olímpicos eram mesmo oniscientes, sacrificou o próprio filho Pélops e ofereceu-o como iguaria àqueles. Os deuses reconheceram, todavia, o que lhes era servido, exceto Deméter, que, fora de si pelo rapto da filha Perséfone, comeu uma espádua de Pélops. Os deuses, porém, reconstituíram-no e fizeram-no voltar à vida. (BRANDÃO, 1987a, p. 79, grifo do autor)

De acordo com outro autor, em sua narrativa da estória do mito – esta com pequenos detalhes diferenciados – nota-se claramente o objetivo da terceira artimanha de Tântalo a fim de agir em benefício próprio: "dali a pouco os convidados chegaram, e Tântalo instalou-os apressadamente à mesa. 'Desta vez sai a imortalidade!', pensou ele, ao ver surgir o panelão. Em meio a vagens e batatas boiavam

os pedaços do pobre Pélope" (FRANCHINI, 2012, p. 32). Levando em conta que as suas trapaças atingiam níveis absurdos, pois até mesmo os deuses estavam horrorizados diante da ganância do rei que matara o próprio filho para adquirir a vida eterna,

> Tântalo foi lançado no Tártaro, condenado para sempre ao suplício da sede e da fome. Mergulhado até o pescoço em água fresca e límpida, quando ele se abaixa para beber, o líquido se lhe escoa por entre os dedos. Árvores repletas de frutos saborosos pendem sobre sua cabeça; ele, faminto, estende as mãos crispadas, para apanhá-los, mas os ramos bruscamente se erguem. (BRANDÃO, 1987a, p. 79)

À feição do mito, observa-se o estilo de vida consumista intensificado na pós-modernidade pelos aparatos digitais. Como no ditado popular "Tão perto e, ainda assim, tão distante", internautas, estimulados diariamente pelo desejar do *digital marketing*, são vítimas de avalanches de ofertas de bens e de serviços em razão das faculdades materiais representativas, geralmente, do prazer, do poder e do sucesso. Contudo, a aspiração pelo ter não é mais do que apenas um castelo de ilusões. Considera-se que – assim como Tântalo que via, mas não obtinha – a maior parte dos indivíduos com acesso à internet não pode saciar os seus desejos em compras *on-line*, porque, diferentemente do estado de pobreza, a riqueza no mundo é demasiadamente concentrada em pouquíssimos grupos.

Na verdade, no início dos anos 2000, era difícil de se imaginar o impacto que as redes sociais provocariam no modo de vida da sociedade. De cunho inicialmente recreativo, as ferramentas de interações digitais foram adquirindo pouco a pouco aspectos comerciais. Esporádicos eram os anúncios que insistiam em prender a atenção dos navegantes nos *websites*. Por conveniência, adaptação ou até mesmo sobrevivência; os processos digitais se intensificaram de forma massiva, fazendo parte progressivamente do dia a dia das pessoas. Para o melhor entendimento dessa movimentação tecnológica nas últimas três décadas do século XXI, faz-se interessante observar a perspectiva teórico-metodológica, ainda em 2015, da Professora Titular de Teoria da Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ):

> Em geral, as tecnologias são tratadas como se fossem produto de *avanços* ou de *progressos* científicos histórica e culturalmente desenraizados. A própria expressão 'mundo digital' pode se prestar a essa crença, aludindo a um mundo à parte, descolado da referência ao outro, a este 'mundo', histórico e não digital. Entretanto, como dizia muito simplesmente o filósofo Gilles Deleuze, as máquinas são, antes de mais nada, sociais. Não estão isoladas de suas condições de emergência, invenção e funcionamento. Concebemos as invenções tecnológicas como expressões de certos regimes de vida adequados a determinada formação histórica e, ao mesmo tempo, como instrumentos de transformação ou de intensificação de processos em curso. (FERRAZ, 2015, p. 169, grifos da autora)

Posto isto, a revolução dos *smartphones* tem se mostrado cada vez mais um marco na história da humanidade. As análises do ser e das práticas de construção da complexidade humana na era pós-moderna não podem mais desconsiderar o mundo virtual que emergiu há tão pouco tempo. Por isso, este novo ambiente – que adentra as entranhas labirínticas do *Homo sapiens* e as põe em evidência com extrema facilidade – engendra um novo indivíduo: o inalcançável.

É justamente nessa conjuntura que as mídias sociais apresentam diversas ferramentas e recursos para ofertar aos olhos vidrados pelas fontes artificias da luz azul, emitidas por meio das telas dos eletrônicos, um ser humano fabricado e fortemente processado para atenuar ou até mesmo apagar as imperfeições da realidade. À vista disso, o cerne da questão está na promessa de entrega de um indivíduo completamente repaginado e, acima de tudo, homogeneizado. Por isso, a figura mítica de Tântalo é facilmente encontrada nos ambientes virtuais. Outrossim, de acordo com *Dicionário de símbolos*,

> O tema mítico de Tântalo, no combate interior contra a vã exaltação, simboliza *a eleveção e a queda*. [...] O suplício será proporcional ao seu erro: o objeto de seu desejo – água, frutos, liberdade – estão diante de seus olhos, mas ele jamais poderá alcançá-los. [...] Mas Tântalo também é, e mais simplesmente, o símbolo do *desejo incessante e irreprimível*, jamais saciado, pois a eterna insatisfação está na natureza do homem. À medida que se aproxima do objeto de seu desejo, esse se esquiva e a ávida busca prossegue sem fim. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 944)

Assim, o desejo incessante e insaciável humano ganhou difusão em massa manifestado nesse novo ser presente nas plataformas virtuais e venerado pelo mundo real. Nesse sentido, tem-se também a busca progressiva por esses padrões de belos corpos e de rostos harmonizados por intervenções cirúrgicas ou aparatos de natureza digital. É nessa conjuntura que o resgate do mundo simbólico nas narrativas míticas pode nos ajudar a entender este momento de difícil compreensão por conta de suas inúmeras questões excepcionais que são eclodidas a todo instante. Para a professora Maria Cristina Ferraz,

> o impulso fáustico, mais presente na atual agenda da tecnociência, visa à ultrapassagem dos limites mesmos da vida e do corpo humanos. Anseia superar a própria finitude da vida humana, que implica inevitavelmente envelhecimento e morte – segundo as tecnociências nos prometem, talvez *por ora*. Manifesta-se igualmente no crescente fascínio exercido pela textura lisa e purificada das imagens digitais, que nossos corpos são convidados a admirar e a querer emular. A essa inflexão fáustica da tecnociência articula-se o temor, o horror à viscosidade, às imperfeições e à finitude do orgânico, sempre inclinado a falhas e degradações, a uma obsolescência biologicamente programada. (FERRAZ, 2015, p. 170, grifo da autora)

Portanto, na ânsia da busca pelas dádivas divinas, Tântalo teve a sua condenação do querer e não poder. Em paralelo ao mundo virtual, o culto à artificialidade, ao individualismo e aos elementos esvaziados de valores orgânicos (crescentemente, mais presentes na contemporaneidade) culminaram em uma sociedade altamente insaciável e frustrada. Ademais, na falta de substância humana, o lapso da felicidade é a busca constante pela plasticidade do prazer. Este último, ligado tão somente à satisfação da vontade, não seria capaz de construir a sensação real do bem-estar social, tendo em vista que as bases estruturais são deveras fragilizadas e efêmeras.

O Leito de Procusto

Numa das aventuras de Teseu, o herói de Atenas "defrontou-se com um maníaco, chamado Procusto. Este bandido passava a maior parte do dia escondido numa caverna, como uma aranha na sua toca" (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2013, p. 189). De acordo com Junito Brandão, o assassino também era conhecido como "Damastes ou Polipêmon, apelidado Procrusto, isto é, 'aquele que estica'" (BRANDÃO, 1987b, p. 156).

Em suas artimanhas perversas, Procusto, segundo Franchini e Seganfredo (2013, p. 189), ficava escutando os passos de suas vítimas para capturá-las a fim de levá-las para a sua caverna. No local, ao estudar se as medidas do corpo eram exatamente as mesmas dos leitos,

> O criminoso assassino usava de uma 'técnica' singular com suas vítimas: deitava-as em um dos dois leitos de ferro que possuía, cortando os pés dos que ultrapassavam a cama pequena ou distendia violentamente as pernas dos que não preenchiam o comprimento do leito maior. (BRANDÃO, 1987b, p. 156)

No fim, o indivíduo capturado sempre se tornava vítima das atrocidades do maníaco, pois o corpo da vítima nunca se encaixava perfeitamente ao tamanho da cama de ferro, tendo em vista que Procusto guardava, ardilosamente, dois leitos de proporções diferentes.

O reducionismo da complexidade humana é uma das questões simbólicas subjacentes na figura mítica de Procusto que pode ser destacada. Em acareação com a era virtual, ao percorrer o caminho da história do ocidente, é perceptível os inúmeros esforços feitos em diferentes áreas do saber, principalmente após o Iluminismo, para se conceber a complexidade humana. Desse modo, ainda que a humanidade tenha levado séculos e, em alguns casos, até milênios de estudos científicos para tentar dar conta da complexidade de sua espécie, *Homo sapiens*; as mídias sociais conseguiram facilmente, em menos de duas décadas, lateralizar o substrato humano, isto é, reduzir a sua complexidade.

Assim, enquanto que o prisma espectral, que decompõe a luz branca solar em diversas tonalidades, forma um arco-íris de cores; as redes sociais parecem caminhar pela refração oposta. Nesse sentido, nota-se que o consumismo na internet engajou a comercialidade nas ferramentas digitais de forma que houvesse uma espécie de promoção da simplificação e até mesmo de um certo empobrecimento sociocultural em massa pela dominação do valor de troca. Na leitura de Junito Brandão,

> Procrusto merece um ligeiro comentário: reduzindo suas vítimas às dimensões que desejava, o 'monstro de Elêusis' simboliza 'a banalização, a redução da alma a uma certa medida convencional'. Trata-se, no fundo, como asseveram, com propriedade, Chevalier e Gheerbrant, da perversão do ideal em conformismo. Procrusto configura a tirania ética e intelectual exercida por pessoas que não toleram e nem aceitam as ações e os julgamentos alheios, a não ser para concordar. Temos, assim, nessa personagem sanguinária, a imagem do poder absoluto, quer se trate de um homem, de um partido ou de um regime político. (1987b, p. 156)

Interessante observar que é justamente essa redução da alma a uma certa medida convencional que impera nos contextos socioeconômico, sociopolítico e sociocultural no Ocidente, sobretudo, no continente americano. Sendo assim, o esvaziamento de sentido e valores humanos abre caminhos para uma sociedade desesperada pelos encaixes em leitos de ferro. Dito de outro modo, todos querem seguir as tendências do mercado, mesmo que isso custe a mutilação de seus corpos. No ponto de vista da Maria Cristina Ferraz, este fenômeno se manifestaria

> na redução da corporeidade à pureza da informação digitalizada, da atual genômica às imagens assépticas do interior e do exterior do corpo: ressonâncias magnéticas, neuroimagens em vibrantes tons *neon pop*, *photoshops*, publicidades de cosméticos (que prometem peles inorganicamente brilhantes, lisas, sem rugas ou sinais de expressão). Se a matéria orgânica é fadada a todo tipo de degradação e impermanência, a esfera do digital promete corrigir essas falhas, apresentando e oferecendo um modelo alternativo de vida e de corpo. (FERRAZ, 2015, p. 170, grifos da autora)

Na verdade, o colonialismo, que exerceu brutalmente autoridade sobre inúmeros territórios do planeta por longos séculos, nesta terceira década do ano dois mil não mais age em massa nas áreas geográficas, mas, sim, nos territórios da mente humana, sacrificando e limitando as individualidades dos usuários digitais em prol de ideais plastificados e fabricados, quase que em série. É, portanto, a busca incessante pela adequação, imposta tiranicamente pelo *digital marketing*, que se é construída uma espécie de regime de controle mental.

Além disso, a horizontalidade oferecida pelas telas eletrônicas não reduziu apenas a complexidade do caleidoscópio humano, mas também a episteme, isto é, o conhecimento de natureza científica. Dessa forma, em brusca oposição à ciência, a opinião infundada ou irrefletida criou raízes e se difundiu

largamente dentro e fora dos ambientes virtuais, banalizando e cerceando a dimensão estrutural e espiritual das coisas a interesses pequenos.

Sendo assim, a hiperatividade e a demanda por simplificação também exerceram, possivelmente, papéis cruciais para o desdobramento da cultura capitalista emergencial dentro redes das sociais. Nessa conjuntura, as *fake news* encontraram espaço para se impregnarem na internet – como pragas em campos de plantação –, distribuindo informações falsarias em detrimento do conhecimento, que seria um processo mais complexo, interligado e, principalmente, demorado para ser adquirido.

Nesta cultura do *WhatsAppismo* da terceira década do século XXI, na qual os indivíduos obtêm, rapidamente, na maior parte dos casos, falsas informações; outro aspecto mítico que se pode destacar é a característica trapaceira de Procusto. Dessarte, pensando sempre em suas loucuras sanguinárias e sádicas, a personagem ficava à espreita preparando as suas artimanhas. Esse induvidoso caráter ludibriador muito se assemelha ao fenômeno das *fakes news*: informações falsas, opiniões infundadas ou irrefletidas intencionalmente fabricadas em larga escala e divulgadas de má-fé, em contextos virtuais, para favorecer ou depreciar pessoas, instituições e até mesmo países.

Portanto, assim como as trapaças de Procusto tiveram o seu fim quando "o herói ático deu-lhe combate e o matou" (BRANDÃO, 1987b, p. 156), as *fake news* também têm vida curta, pois os seus fundamentos não se sustentam. Ademais, longe de um herói mítico como Teseu, quem tem o poder de pôr fim aos atos cibernéticos – que atentam contra à ciência, à civilidade e à democracia – é a sociedade civil organizada.

Sísifo

Na terceira e última figura mítica deste trabalho, tem-se a estória de um personagem extremamente inteligente e cheio de truques, sendo, conforme Junito Brandão (1987a, p. 226), o homem mais "solerte e audacioso dos mortais", pois conseguiu o feito de ludibriar até mesmo a morte, Tânatos, por duas vezes.

Acontece que Zeus sequestrou a filha de Asopo. Por conseguinte, o pai da menina caiu em desespero e Sísifo – que não tinha medo de se intrometer nas arbitrariedades divinas – aproveitou a oportunidade para se beneficiar da terrível situação:

> Quando Zeus raptou Egina, filha do rio Asopo, foi visto por Sísifo, que, em troca de uma fonte concedida pelo deus-rio, contou-lhe que o raptor da filha fora Zeus. Este, imediatamente, enviou-lhe Tânatos, mas o astuto Sísifo enleou-o de tal maneira, que conseguiu encadeá-lo. Como não morresse mais ninguém, e o rico e sombrio reino de Hades estivesse se empobrecendo, a uma queixa de Plutão, Zeus interveio e libertou Tânatos, cuja primeira vítima foi Sísifo. (BRANDÃO, 1987a, p. 226)

Apesar da intervenção do todo poderoso rei dos trovões – Zeus –, Sísifo, trapaceiro ardiloso, considerando antecipadamente a sua condenação no submundo, utilizou de sua mulher como peça chave para a articulação de seu plano: a saída do Hades.

> O astucioso rei de Corinto, no entanto, antes de morrer, pediu à mulher que não lhe prestasse as devidas honras fúnebres. Chegando ao Hades sem o 'revestimento' habitual, isto é, sem ser um *eídolon,* Plutão perguntou-lhe o motivo de tamanho sacrilégio. O solerte filho de Éolo mentirosamente culpou a esposa de impiedade e, à força de súplicas, conseguiu permissão para voltar rapidamente à terra, a fim de castigar severamente a companheira. (BRANDÃO, 1987a, p. 226, grifo do autor)

Como esperado do personagem, que não se importava em manter a sua palavra nem mesmo para com os deuses, o rei de Corinto não voltou mais ao Hades. Retornou, dessa maneira, à terra, ao convívio com os vivos e por lá permaneceu, ladinamente, até a sua velhice. Entretanto, certa vez,

> Tânatos veio buscá-lo em definitivo e os deuses o castigaram impiedosamente, condenando-o a rolar um bloco de pedra montanha acima. Mal chegado ao cume, o bloco rola montanha abaixo, puxado por seu próprio peso. Sísifo recomeça a tarefa, que há de durar para sempre. (BRANDÃO 1987a, p. 226)

O despeito do rei de Corinto diante dos deuses resultou em uma das punições mais célebres das estórias épicas da antiguidade: rolar uma imensa rocha numa montanha que, quando chegasse ao cume, deslizaria até a base novamente. Sendo, assim, uma tarefa repetitiva e sem sentido.

Na leitura de Albert Camus, memorável intelectual franco-argelino do século XX, Sísifo reflete os movimentos cíclicos e ilógicos que a sociedade persegue. Num dos mais importantes volumes de sua obra, destaca o autor: "Sísifo é o herói absurdo. Tanto por causa de suas paixões como por seu tormento. Seu desprezo pelos deuses, seu ódio à morte e sua paixão pela vida lhe valeram terminar coisa alguma. É o preço que se paga pelas paixões desta Terra" (CAMUS, 2020, p. 122).

A análise da figura mítica de Sísifo é fundamentada na careação da estória grega com o modernismo do século XX. Em sua crítica ao sistema capitalista e ao modo de produção industrial vigentes na época, Camus (2020, p. 123) aponta: "O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo".

A genialidade de Camus está na construção de uma análise que não só atravessou décadas como também apanhou o centro da angústia humana. Por isso, embora o seu trabalho esteja datado no sistema industrial do século XX, o intelectual consegue capturar a condição vazia da existência que ainda nos confronta. Nesse contexto, se o absurdo estava presente na repetição dos exercícios dos operários, causando-lhes alienação; na terceira década do século XXI, são as mídias digitais que aprisionam a mente humana.

Isto posto, o empurrar da pedra de Sísifo não está longínquo das inúmeras rolagens para baixo dos internautas nos "*feeds* de notícias" do Facebook, do Instagram, do Twitter e afins. Em vista disso, a barra de apresentação de notícias das redes sociais é renovada incessantemente, sendo impossível o indivíduo assimilar as infinitas atualizações recorrentes.

Ademais, a busca pela fama e pelo reconhecimento dominaram as plataformas digitais, escravizando as pessoas em tarefas constantes de engajamento no mundo virtual. Por essa razão, para que os usuários digitais consigam alcançar o que desejam, movimentos repetitivos e diários são necessários. Nessa condição, assim como Sísifo fugia da morte, os internautas fogem do esquecimento e para isso utilizam-se de constantes atualizações em suas plataformas digitais, o que, de certa forma, assim como em *O mito de Sísifo* de Albert Camus, geram aprisionamento e alienação.

Portanto, a rocha de Sísifo, que fora analisada num contexto industrial por Camus em outrora, adquire outra configuração no sistema contemporâneo, que age de acordo com as demandas da terceira década do século XXI. Dessa maneira, encontra-se no mundo pós-moderno, independentemente das inúmeras mudanças sociais, a preservação das características míticas elementares de Sísifo, que estão em permanente interação entre o Consciente e o Inconsciente Coletivo.

Conclusão

Este trabalho apresenta trajetórias míticas que ganham contornos sociais em paralelo com o mundo pós-moderno. Dessa forma, entre aqueles que passam por Tântalo e Procusto, Sísifo é a condenação última: o resultado final de uma vida de trabalhos incessantes, sem propósitos ou finalidades objetivas, que apequenam o espírito humano e, consequentemente, levam à uma vida esvaziada de sentido.

Além disso, o mal-uso das redes sociais culmina num verdadeiro Tártaro digital, onde se observam pessoas frustradas, depressivas e sem perspectivas. Estas apenas vivenciam uma vida escassa de valores orgânicos: constantemente insatisfeitas (Tântalo), em busca por adequação (Procusto) e imprimindo incessantes movimentos a eixos rotativos da máquina de *likes* (Sísifo).

Assim, na vivência da utopia digital, os internautas reduzem a complexidade de seu espírito humano e acompanham padrões impostos pelo grande capital, que domina a parafernália virtual. Um imenso castigo sem fim, uma vida débil de substância e de valores: seja por desejo, redução ou repetição.

Esse lado obscuro dos espaços digitais desfigura a complexidade humana como em Procusto: ora expande, ora diminui. É, de fato, o Hades digital para aqueles que não podem ou não querem buscar o conhecimento para sair do "*loop* infinito", patrocinado pelo sistema financeiro em vigor capaz de lucrar com apenas um clique.

É na conjuntura da terceira década do século XXI, então, que o arcabouço sociocultural e, por conseguinte, o indivíduo podem ser, facilmente, manifestações das energias míticas presentes no Self Cultural, mesmo levando em conta estórias fabulosas milenares. Tem-se, assim, a relevância dos estudos mitológicos para se compreender parte da natureza humana e de sua complexidade.

Inegavelmente, o foco deste trabalho foi o destaque do vazio existencial promovido pelas mídias digitais em detrimento do bem-estar social. Em paralelo, as análises das figuras míticas selecionadas foram essenciais para evidenciar o hodierno empobrecimento da atuação humana na sociedade contemporânea.

Sendo assim, mesmo que o mundo real, aglutinado com o virtual, requeira pensamentos inovadores de forma que estes possam ser dialogados com as questões inéditas que batem à porta; pode-se recorrer também às narrativas da antiguidade para a compreensão de uma sociedade anômala. Estas são dignas de destaque, pois desenham os contornos da jornada existencial coletiva por meio da dimensão imagética dos mitos.

Portanto, em meio à uma sociedade reificada, digitalizada, imersa na fluidez das informações e em constante transformação, tornam-se relevantes os estudos do imaginário coletivo. Dessa maneira, utilizando-se do Self Cultural – produzido através do diálogo do Consciente com o Inconsciente Coletivo –, o ser humano pode obter ferramentas crucias que o ajudarão na busca por respostas em um mundo cada vez mais dinâmico e marcado pelo valor comercial.

Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Rio de Janeiro: Vozes Limitada, 1987a. v. 1.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Rio de Janeiro: Vozes Limitada, 1987b. v. 3.

BYINGTON, Carlos. Prefácio. *In*: BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Rio de Janeiro: Vozes Limitada, 1987. v. I. p. 9-12.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. 14. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

FERRAZ, Maria Cristina. Desmundo digital: perspectiva genealógica. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 84, p. 169-178, jul./ago./set., 2015. Disponível em: https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-84.pdf. Acesso em: 24 jan. 2021.

FRANCHINI, A. S. **As grandes histórias da mitologia greco-romana**. Porto Alegre: Rio Grande do Sul: L&PM, 2012.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia**: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana. 13. ed. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**. Tradução: Fernando Klabin. 2. ed. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. 2 v.

JUNG, Carl Gustav; KERÉNYI, Karl. **A criança divina**: uma introdução à essência da mitologia. Tradução: Vilmar Schneider. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

DORA REFLETIDA NOS ESPELHOS DE OXUM E IEMANJÁ

Paulo Rodrigo Verçosa Barros

Resumo: A figura da mãe, construída como importante dentro da vida de uma criança, mostra-se de outra maneira através dos seus comportamentos de práticas de criação e de ideais pré-estabelecidos pela sociedade, muito mais do que a imagem da bondade e doçura imaginada e idealizada a maternidade, a essa imagem pode-se inclusive ligar-se a imagem da bruxa no que refere-se a ligação de qualquer atitude contrária a bondade geralmente associada a figura da mãe. Além de tais concepções, a imagem dos orixás femininos presentes no imaginário faz-se presente na figura da mãe símbolo de doçura e afeto.
Palavras-chave: Mãe. Criança. Amado. Oxum. Iemanjá.

Introdução

A figura da mãe construída no imaginário infantil como responsável pelo cuidado, amor, carinho, zelo e formas de ação construídas no inconsciente popular e na visão da criança sobre o mundo será analisada a partir da obra *Capitães da areia* (1937), do escritor baiano Jorge Amado (1912-2001). A história de *Capitães* não é uma narrativa direcionada ao público infantil; baseado em Andruetto (2015), a história do livro de Amado foge do papel da literatura infantil: "atribui-se à literatura infantil, a inocência..." (ANDRUETTO, 2015, p. 59) a narrativa de Amado, não foi feita com este intuito. Além de tal aspecto, a obra foi proibida durante o Estado Novo (1937-1945) assim como outras obras e textos de Amado que também foram proibidos e tiveram sua circulação prejudicadas durante o Estado Novo.

A análise comparativa feita da mãe estará além do que estas representam no imaginário, mas de seu papel dentro da narrativa, seja afetiva ou comportamental e a sua presença na obra de Amado, através da ausência ou da presença deste componente afetivo tão forte na vida de uma criança. Há em Capitães da Areia a mãe como a figura repressiva e semelhante a da bruxa através de comportamentos tirânicos e muitas vezes causados pela ideia de transformação repentina de hábitos arraigados nas crianças que eram os Capitães da Areia ou outras crianças que morariam nas ruas. A comparação da figura materna também será feita em relação as dos Orixás femininos como: Oxum e Iemanjá; como Vallado (2019) e Lima (2019), além de Prandi (2015) que traz a história destas em *Mitologia dos Orixás* (2015) que auxiliará na análise da figura materna com os Orixás femininos e sua importância.

Na obra de Amado trazida em questão aqui, o papel do feminino será visto através da ótica da maternidade e do quanto estas figuras de fato representam na vida dos Capitães da Areia, o quanto o feminino está presente na narrativa de *Capitães da Areia* e como esse lado mostra-se na forma de Oxum e Iemanjá duas grandes mães no panteão dos Orixás e divindades de grande relevância dentro da história dos Orixás.

O contexto de publicação de *Capitães da areia*

A obra *Capitães da areia* publicada em 1937 de autoria de Jorge Amado (1912-2001) narra a história de um grupo de adolescente que vivem nas ruas de Salvador (BA), sob o comando de Pedro Bala, chefe do grupo. A obra de Amado é dividida por alguns críticos como constituídas por duas fases, antes de *Gabriela* (1958) e após *Gabriela.* Nas obras da primeira fase, destacam-se os denominados romances proletários*,* no qual o escritor inspirado por sua militância no Partido Comunista começa a escrever obras que denunciam diversas formas de exploração, como em *Cacau* (1933) que narra a

exploração ao qual os trabalhadores das roças de cacau passam na Bahia por parte dos grandes latifundiários. Além disso, na primeira fase, Amado, fala sobre outros temas polêmicos como a questão do preconceito racial com *Jubiabá* (1935) e em *Capitães*, trata da questão da infância. Já na segunda fase inaugurada por *Gabriela,* Bosi (2013), descreve como "[...] crônicas amaneiradas de costumes provincianos[...]" (p. 434) na qual a luta de classes e a divisão política internacional entre socialismo e capitalismo ou fascismo *versus* socialismo presente na década de 1930, tal qual se encontra descrito por Bezerra (1996) *in* Duarte "[...] aliando a isto, a situação e as tendências da política internacional marcada pela antinomia capitalismo – socialismo e socialismo- fascismo [...]" (p. 12) encontra-se fora da narrativa, apresentando desta forma o humor nos romances da segunda fase.

A disputa entre fascismo e socialismo que movia o cenário político mundial, encontra-se ausente nos romances da segunda fase, porém faz-se presente na primeira, devido à militância do escritor. A obra *Capitães da areia*, quando da ocasião de seu lançamento, encontra além da disputa política destacada, o contexto da ditadura do Estado Novo que vigora durante o período de 1937 até 1945. Neste cenário, a publicação de Amado, sofre grande censura por parte das autoridades políticas da época que instauram o controle sofre as manifestações artísticas através da censura pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que foi responsável por censurar diversas obras de Jorge Amado e promover a apreensão destas. *Capitães da areia* acaba desta forma: sofrendo com a censura, proibição e ainda possui seus exemplares incendiados em praça pública.

As temáticas amadianas para além das questões sociais, incluem muito do que o autor vê e com quem convive, transpondo tais vivências na obra, misturando inclusive pessoas reais aos personagens da narrativa. Relacionado a Capitães, Jorge Amado, declarou a Alice Raillard nos anos de 1980 "tornei-me amigo de vários capoeiristas da época, gente como Querido de Deus, conheci de perto os capitães as areia [...]" (RAILLARD, 1990, p. 39). Os denominados capitães da areia como descrito por Aguiar (2018) eram "[...] menores delinquentes brancos, pretos e mestiços que perambulavam pelas ruas era problema que começava a aparecer nos centros urbanos do País" (AGUIAR, 2018, p. 125), mais especificamente, a autora relata segundo o que conhecera do trabalho de um jornalista, chamado Aydano Couto Ferraz que escreve sobre crianças que assim como os meninos da ficção viviam em bando nas ruas e incomodavam comerciantes com pequenos furtos.

A obra *Capitães da areia* faz parte desta delimitada fase dos romances antes de *Gabriela* com temas políticos e que denunciam a miséria humana. O livro em questão, segundo citado em Coutinho (1970) que ressalta no prefácio da obra de Amado, "No prefácio do romance *Capitães da areia*, o autor escreve que com o livro encerra o ciclo de 'os romances da Bahia'" (p. 311). O ciclo especifico de "romances da Bahia" ao qual capitães pertence, faz parte de narrativas que possuem como cenário a cidade de Salvador, capital do estado da Bahia.

A figura da mãe em *Capitães da areia*

A figura materna ou muitas vezes da mulher protetora e zelosa da família construída no inconsciente através da figura da mãe é uma das ausências enfrentadas pelos Capitães, além do carinho e do afeto advindo de uma família que os amasse e os fizessem esquecer o que passavam na realidade das ruas ou da vida dura de criança abandonada. Na figura do livro, as mulheres que abrigam aos capitães muitas vezes em suas casas ou que são por eles enganadas, procuram reconstituir esse papel da família e da maternidade, porém isto não acontece, como ocorre com Sem Pernas que quando recebe carinho e outras demonstrações de afeto sente-se preso. A ausência da liberdade como a da figura materna ou de algum parente que pudesse dar a eles um pouco de afeto é marcado na obra,

principalmente pela figura da mãe. A atitude em tentar transformar os Capitães em crianças inocentes aproxima-se do comportamento da bruxa nos contos de fada, como João e Maria coletado pelos irmãos Grimm.

Na narrativa de Amado, os capitães quando se infiltram na casa de famílias ricas, agem no intuito de roubá-las e conseguir dinheiro para não passarem fome na liberdade das ruas. Na casa destas famílias mais abastadas, os capitães encontram a "casa feita de doces" da história de João e Maria, repleta de objetos de ouro e prata que podem ser vendidos para darem a estes o dinheiro que tanto buscam. No capítulo "Família" a casa de doces de Doutor Raúl e Dona Ester seduz os Capitães como também a Sem Pernas, que lá dentro encontra tudo aquilo que sempre sonhou. Ao contrário das bruxas feias e velhas, as mulheres idosas que dão abrigo aos capitães aproximam-se das bruxas das histórias infantis, especificamente da narrativa de *João e Maria* devido a retirada da liberdade, transformando o bem em mal, pois tirar de uma criança que vive na rua sua liberdade em troca de casa, comida e afeto torna-se vilania. No capítulo em que Sem Pernas consegue abrigo na casa de Doutor Artur e Dona Ester, o papel da bruxa transfere-se para Dona Ester, porém a maldade encontra-se dirigida de Sem Pernas para seus novos pais e não da senhora para o garoto. Não fora somente Dona Ester que se comportara desta forma bruxesca, outras mulheres com o intuito de modificar a vida de crianças que viviam sem família ou se alguém que zelassem por elas também se comportam da mesma forma, pois tentam modificar os hábitos aos quais estes jovens já estavam acostumados. O Padre da Cidade, José Pedro tentava ajudar essas crianças colocando-as em casas de mulheres mais velhas para que essas crianças tivessem uma vida diferente da habitual, "Muito tempo o padre José Pedro acariciou este projeto. Chegou mesmo levar para casa de um menino do reformatório. Isso muito de conhecer os Capitães da Areia,quando apenas ouvia falar nela experiência deu maus resultados: o menino arribou da casa da solteirona levando uns objetos de prata, preferindo a liberdade da rua mesmo vestido de farrapos e sem muita certeza de almoço, aos trajes e ao almoço garantido com a obrigação de rezar o terço em alta, assistir várias missas [...]" (AMADO, 1983, p. 67).

A chegada de Sem Pernas a casa de Raul e Ester dá-se por plano dos Capitães da Areia que se utilizavam do problema físico de Sem Pernas que ao chegar à casa da família que iria ser assaltada pelos Capitães assume a identidade de Augusto, filho morto do casal que abriga Sem Pernas na casa deles. Quando chega a sua nova residência, o menino aproveita-se do fato de ser "coxo" de uma das pernas e ativa a piedade dos donos, recebendo destes todo o afeto que nunca havia tido desde que nasceu. A residência de Dona Ester torna-se a casa da bruxa pela tentação dos doces convertidas nos objetos preciosos como objetos de arte, moedas de ouro, etc. que o grupo tanto desejava roubar, "Tinha uma boa galeria de quadros e tinha moedas antigas, obras de arte" (AMADO, 1983, p. 109).

A figura maternal de Dona Ester que oferece amor, torna-se para Sem Pernas, algo nocivo e prejudicial devido sua fama entre os Capitães, "Ridicularizava tudo, era dos que mais brigavam. Tinha fama de malvado" (AMADO, 1983, p. 33). Qualquer demonstração de afeto que se recebe era incômoda, fazia mal a alguém que só havia recebido ofensas, chutes e maus-tratos. Dona Ester e Raul ofereciam a afetividade até então desconhecida. "–Não chore por sua mãe. Agora você tem outra mãezinha que lhe quer bem e fará tudo para substituir a que você perdeu [...] (e ele faria tudo para substituir o filho que ela perdera, ouviu o Sem Pernas dentro de si) (AMADO, 1983, p. 113). A demonstração de consolo de Dona Ester, mostra o quanto ela estava tocada e desejosa de ser a nova mãe de Sem Pernas, porém tais atos causavam repulsa no menino que só desejava vingar-se de todos, "Assim o mandarão para a cozinha, ele poderá levar para diante sua obra de vingança, conservar o ódio no seu coração. Porque se esse ódio desaparecer, ele morrerá, não terá nenhum motivo para viver" (AMADO, 1983, p. 108).

Os integrantes do bando de Pedro Bala, possuem hábitos de adulto, como a bebida, o cigarro e o sexo "Falavam naturalmente em mulher, apesar do mais velho ter apenas dezesseis anos. Cedo conheciam os mistérios do sexo." (AMADO, 1983, p. 31), Apesar de mesmo que o lado infantil fique afastado, os Capitães lembram das crianças que são quando encontram algo que remonta a inocência como o carrossel de Nhozinho França, porém mesmo com a presença os capitães mantêm seus hábitos, como quando Volta Seca ao andar no carrossel imagina-se como parte integrante do bando de Lampião matando policiais," E o menino toma o cavalo que serviu a Lampião. E enquanto dura a corrida, vai pulando como se cavalgasse um verdadeiro cavalo e faz movimentos com o dedo, como se atirasse nos que vão na sua frente, e na sua imaginação os vê cair banhados de sangue, sob os tiros da sua repetição..." (AMADO, 1983, p. 62).

A figura feminina responsável pelo cuidado com a casa e responsável em dar amor para os Capitães, chega com a vinda de Dora ao Trapiche, local aonde os Capitães escondiam-se. Ao contrário dos meninos que fazem parte do bando de Pedro Bala e que haviam sido abandonados pela famílias, Dora perdeu a sua mãe, Margarida vitimada pela varíola, "— De que foi que Margarida morreu? — De bexiga[120], sim senhora" (AMADO, 1983, p. 147), não foi somente a mãe que morreu de bexiga, Dora também perde seu pai, Estêvão, vítima da mesma doença de Margarida, "[...] quando Estêvão foi levado para o Lazareto[121]" (AMADO, 1983, p. 143). Dora e seu Irmão Zé Fuinha, encontram-se sozinhos no Mundo, devido a morte dos seus pais causada por uma doença e são obrigados a abandonar o barraco em que viviam com a família em um morro, pois o proprietário desejava alugar o imóvel, "No outro dia o árabe que era dono dos barracões mandou derramar álcool no de Margarida para desinfetar. E logo o alugou, pois era um barracão bem situado, bem no alto da ladeira" (AMADO, 1983, p. 144).

Segundo Trindade (2008, p. 84), "a mãe carrega o simbolismo de abrigo, ternura, alimentação", ou seja, a mulher responsável pelo cuidado é ocupada pelo papel da mãe. É na figura materna, das grandes deusas que podemos comparar Dora a Oxum e Iemanjá, grandes mães e Orixás do Candomblé e da Umbanda, conhecidas como grandes Orixás relacionadas à fertilidade das mulheres, zelo e proteção das crianças, ato que Dora exerce quando está presente no trapiche dos Capitães. O zelo de Dora e carinho para com as outras crianças como ela é tão grande que um dos integrantes do grupo com fama de mulherengo denominado Gato, sente-se acolhido no colo de uma mãe no momento em que Dora costura no corpo do garoto uma camisa que havia rasgado, "A mão dela (unhas maltratadas e sujas, roídas a dente) não queria excitar, nem arrepiar. Passava como a mão de uma mãe que remendava as camisas do filho" (AMADO, 1983, p. 155).

O cuidado de Dora com o grupo e seu capricho nas tarefas domésticas traz a personagem da narrativa de Amado a Oxum, que segundo (LIMA, 2019) nos *itãs*[122]do Orixá Oxum é relacionada ao zelo com as crianças e comumente suas filhas mulheres possuem estas qualidades como no trecho abaixo: "Suas filhas são femininas, comumente tem seios grandes, assim como as filha de Iemanjá. São maternais, gostam de crianças com quem tem bom trato" (LIMA, 2018, p. 63) e é no zelo com os Capitães, crianças como ela e com Zé Fuinha, seu irmão que Dora deixa transparecer mais essa qualidade de Oxum, a Orixá do dengo e do carinho, sempre cuidando dos menores, sendo esta Orixá também, segundo Lima (2019) responsável por cuidar das crianças no Mundo, tendo recebido essa

[120] "Bexiga" forma popular utilizada dentro da narrativa para referir-se a varíola; Nota do autor do trabalho.
[121] Lazareto, local denominado para onde aqueles que haviam sido diagnosticados com varíola eram levados de maneira compulsória para se tratarem, como aparece descrito em diversos trechos do livro *Capitães da Areia*. Nota do autor do artigo.
[122] Segundo Kileui e Oxaguiã (2020), "Itãs são histórias, lendas e versos que contam, reproduzem, no decorrer dos tempos, os fatos e os feitos das divindades" (p. 164).

função das mãos de Orunmilá[123], zelando pelo bem-estar e que elas estivessem em um ambiente harmônico.

O lado maternal de Oxum está em Dora que se mostra como uma figura feminina forte dentro dos Capitães, participando junto com eles de diversas ações como da vingança preparada a um grupo rival dos Capitães da Areia que havia brigado com Pedro Bala e o assalto no qual o garoto e Dora são presos, sendo ele levado ao reformatório e ela para o orfanato. Para muitos do grupo ela é vista como mãe, para outros uma irmã, como se encontra nesta passagem: "Irmão [...] É uma palavra boa e amiga. Se acostumaram a chamá-la de irmã. Ela também os trata de mano, de irmão. Para os menores é como uma mãezinha, igual a uma mãezinha" (AMADO, 1983, p. 166). A forma pela qual Dora é tratada pelos meninos do bando de Pedro Bala demonstra seu lado carinhoso e fraterno, trazendo sua inocência de criança e responsabilidade de uma mãe zelosa e carinhosa como Oxum que recebe de Orunmilá na criação do Mundo a função de cuidar e zelar pelas crianças que ali estavam.

Além de todos estes atributos, Dora também é o amor de Pedro Bala. Ela é sua namorada, namoro inocente sem nenhuma malícia como ao que Bala está acostumado com mulheres mais velhas a exemplo da empregada da casa de Dona Esther com quem mantém relações sexuais com o intuito de vigiar mais a casa que seria assaltada. A inocência de Bala no seu envolvimento com Dora é tão puro e sincero que este a defende de uma tentativa de estupro, quando ela chega ao Trapiche.

Quando Dora e Pedro são separados, Dora fica doente no orfanato para qual é levada, devido à saudade de Pedro e da liberdade das ruas que experimentou junto aos seus irmãos, Capitães da Areia e da qual sente falta, assim como os Capitães, Dora precisa estar livre e também necessita da companhia daqueles pelo qual sente afeição, sem tais elementos, tanto Dora quanto os meninos que compõe o bando de Pedro Bala sentem-se presos. Durante o período em que ficam separados, Pedro Bala elabora um plano junto com o restante do grupo para sair do reformatório e resgatar Dora no orfanato para que esta melhore seu estado de saúde e que o menino também possa livra-se dos castigos ao qual era submetido no reformatório. Ao sair do local em que estava preso, Pedro Bala resgata sua namorada e leva-a de volta ao Trapiche, pedindo ajuda a Dona Aninha, Mãe de Santo que tenta curar Dora utilizando seu conhecimento de ervas e de rezas para abaixar febre e melhoras de outras enfermidades. Dona Aninha, junto com Dora e outras personagens femininas dentro da narrativa de Amado tentam dar carinho e cuidado ao grupo e de certa forma procuram preencher essa lacuna deixada pela mãe.

A figura de Mãe Aninha na narrativa no papel de zeladora de santo, foi a pessoa responsável por cuidar dos ritos fúnebres da morte de Dora, foi ela que enrolou o corpo da menina em um pano branco e decidiu que este seria entregue as águas do mar, território comandado por Iemanjá, a mãe de todas as cabeças "Don'Aninha tomado braço de Pedro, tira-o dali e envolve o corpo de Dora numa toalha branca de rendas:-Vai para Yemanjá , diz. — Ela também vira santo. [...]" (AMADO, 1983, p. 191). O ato de encaminhar o corpo de Dora remonta também a ideia do mar como a kalunga grande, cemitério na linguagem ioruba, por ser o lugar no qual os corpos daqueles que morriam em viagens de navio eram deixados, diferentemente da Kalunga pequena refer~encia do cemitério comum em terra firme, aonde muitos enterram os corpos daqueles ao qual tiveram algum tipo de afeição.

Dora enquanto personagem exerce o papel da mãe no cuidado e afeto as crianças rememorando neste caso a característica mais de forte de Oxum que é a maternidade e também está presente no arquétipo de Iemanjá, que é responsável por cuidar de Omulu quando Nanã abandona-o, como descrito por (PRANDI, 2015) "Omulu foi salvo por Iemanjá / quando sua mãe, Nanã Burucu, ao vê-lo doente, / coberto de chagas, purulento / abandonou-o numa gruta perto da praia" (PRANDI, 2015, p. 215). Esta característica do zelo da maternidade é comum tanto a Oxum, como a Iemanjá. Dora possui

[123] Orunmilá, responsável pela criação do Universo, assemelha-se nas religiões cristãs com a figura de Deus.

outra coragem e as habilidades de guerreira do Orixá como Vallado apud Vallado, resume no seguinte parágrafo: "No Brasil além de senhora do mar, Iemanjá é considerada a mãe de todos os orixás e Iyaorí (mãe das cabeças) do povo de santo o que solidifica sua "ascensão em terras brasileiras a posição de grande mãe, perdendo, contudo suas características de mulher guerreira e amante ardorosa" (VALLADO, 2019, p. 16) e a qualidade de bravura de Dora que coloca-a ao lado de muitas mulheres guerreiras que aparecem na narrativa de *Capitães da areia* cantadas em Abc´s que enaltecem o lado corajoso e guerreiro delas, como é citado na obra o nome de Rosa Palmeirão, mulher de ações reconhecidas no imaginário popular e através dos seus feitos mantêm-se viva e é reconhecida pelo povo. Muito mais do que ter uma face enaltecida, Rosa Palmeirão e tantas outras figuras de destaque são homenageadas nos Abc's e na literatura de cordel.

Conclusão

Na narrativa de *Capitães da areia* a inocência infantil está presente seja na forma do carrossel de Nhozinho França, seja nas histórias contadas por Professor e Pirulito, tentando suprir as histórias contadas pelos pais na hora de dormir na tentativa de criar um ambiente familiar e acolhedor para uma criança, demonstrando que embora as crianças que são integrantes de Pedro Bala possuam seus hábitos de adulto e comportamentos diferentes de crianças da idade delas, isso tudo pelo ambiente e circunstâncias em que vivem, elas ainda preservam dentro de si algo de infantil e até uma certa inocência.

O papel da família na narrativa analisada mostra-se de maneira ausente na figura materna na obra de Amado de modo que em ambas quando aparecem mostram-se com comportamentos de vilã, por tentarem segundo (TRINDADE, 2008) que aqueles indivíduos comportem-se da maneira que elas desejam e ainda não estão prontos, desta forma assumindo o papel da bruxa. Assim como a mãe, a bruxa ou a figura feminina que cumpriria o papel materno de cuidado com as crianças, mostra-se na mesma postura de vilã. Entretanto haja um papel de amor na figura materna, Dona Ester comporta-se de forma contrária, pois ao mesmo tempo que nutre Sem Pernas de amor, carinho, afeto e atenção, priva-o de ser livre e poder exercer a sua personalidade sem censuras e vigias.

As figuras maternas e femininas em *Capitães da Areia* exercem como Dora e Dona Esther que acolhe Sem Pernas e o trata como seu filho, o papel materno no que diz respeito ao cuidado e zelo com as crianças, porém em Dora este caráter encontra-se de forma mais evidente, encontrado-se refletida nos espelhos de Oxum e Iemanjá, por seu lado maternal comum a ambas, mas com o lado guerreiro da mãe da água salgada. Como guerreira Dora não foge das batalhas que o grupo enfrenta, participa de brigas, assaltos e defende seus irmãos e filhos de quem cuida com tanto amor e carinho.

As crianças na obra de Amado apresentam a sua inocência através de algumas atitudes infantis ou objetos que remetam a esta época da infância, tais quais os Capitães que se lembram deste período da vida através do carrossel que faz com que esqueçam seus hábitos de adulto ou tudo aquilo que passaram nas ruas da Bahia. A esperteza esta que o bando de Pedro Bala precisou aprender desde cedo com o intuito de sobrevivência sem um lar ou distante da figura materna ou de qualquer outro símbolo ligado à família. Sendo assim, essas figuras femininas estão na vida dos Capitães para suprir uma ausência materna, tais quais Dona Esther, Mãe Aninha, mãe de santo de muito respeito e consideração que o próprio escritor Jorge Amado acabou conhecendo e na narrativa auxilia os Capitães da Areia e Dora, que encontra-se refletido no espelho de Oxum e Iemanjá ou como diz-se na ritualística do

Candomblé, Dora está refletida no abebe[124] dessas grandes mães, símbolo esse de grande importância para esses Orixás.

Referências

AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado*: uma biografia. São Paulo Editora Todavia, 2018.

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Editora Record, 1983.

ANDRUETO, Maria Tereza. Passageiro em trânsito. In **Por uma literatura sem adjetivo.** São Paulo: Pulo do gato, 2012 p. 14-25.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1970, volume 5.

DUARTE, Eduardo de Assis**. Jorge Amado:** Romance em tempo de Utopia. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

OXAGUIÃ, Vera; KILEUY, Odé. **O candomblé bem explicado**: nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2020.

LIMA, Luís Filipe de. **Oxum:** a mãe da água doce. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**.São Paulo: Editora Companhia das letras, 2015.

RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1990

TRINDADE, Nancy Rabello de Barros. **A bruxa nos contos de fadas**. Tese (Mestrado em educação arte e história da cultura)- Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2008.

VALLADO, Armando. **Iemanjá:** a mãe dos peixes, dos deuses e dos seres humanos. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2019.

[124] Segundo Kileuy e Oxaguiã (2020), o abebé é um objeto ligado aos Orixás femininos de forma arredondada ou ovalada sendo utilizado como espelho pelas Orixás refletirem-se nele.

NUANÇAS MASOQUISTAS E MASOCHIANAS EM *A VÊNUS DAS PELES*

Renan Marques Isse

Resumo: Ao encontrar o nome de Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), é difícil que a primeira lembrança que essa palavra suscita não seja associada ao masoquismo enquanto perversão sexual, aquela em que o sujeito satisfaz as tensões sexuais do corpo apenas se exposto a punições, agressões físicas, torturas, humilhações, dominação, subjugação, entre outras possibilidades de violências. Considerando que a contribuição literária que o autor deixou foi relegada a partir de uma leitura simplista de suas obras e biografia, buscamos demonstrar como a má-apropriação da literatura masochiana por parte de Richard von Krafft-Ebing, um professor universitário e psiquiatra da época, conseguiu condenar um renomado autor. A partir de considerações sobre sua obra principal – *A Vênus das peles* (1880/2011) –, demonstraremos que a representação de quaisquer cenas mais eróticas do autor segue a cartilha romântica, o que dá conta de rechaçar a visão estritamente sexual apresentada pelo psiquiatra. Além disso, textos de Freud (1976, 2016) revisitam o masoquismo e propõem uma nova visão sobre a perversão, que se mostra distinta daquilo que Krafft-Ebing declara em relação às obras de Sacher-Masoch. Tomaremos elementos apresentados por Deleuze (2009) como condutores da exposição, além de informações apresentadas pelos seus dois principais biógrafos.
Palavras-chave: Masochiano. Masoquismo. Sexualidade. Perversão. Romantismo.

Os ecos de uma homenagem

Quando mergulhamos na profunda literatura de Sacher-Masoch, é inegável que vida e obra se misturam de certo ponto que fica difícil reconhecer nos seus textos o que é realidade e o que é ficção. Até mesmo seus biógrafos principais divergem em certas considerações, tamanha a dificuldade de estabelecer as fronteiras entre real e fictício. O que tem sido comprovado é que Sacher-Masoch lançava mão de práticas sexuais que envolviam violências físicas e psíquicas em seus relacionamentos. Nesse sentido, qualquer representação delas em suas obras apresenta um traço de verdade. O modo como o artífice da literatura representava algumas consequências dessas práticas sexuais em suas estratégias de escrita, por sua vez, pode apresentar uns indícios de ficção.

Leopold von Sacher-Masoch, enquanto romancista ativo no meio literário, sempre foi um autor aclamado e célebre. Dotado de uma sensibilidade ímpar para abordar os traços de identidade de diversas minorias étnicas europeias, ele sofreu um duplo castigo quando teve seu nome e sua obra atacados a partir de uma leitura feita por um psiquiatra alemão. Sacher-Masoch, que era considerado um dos mais importantes autores do Romantismo europeu do século XIX, passou a ser visto como um autor desprestigiado.

Em 1884, Richard von Krafft-Ebing, um renomado psiquiatra e professor universitário na Universidade de Viena, publica um livro chamado *Psychopathia Sexualis,* onde, dentre outros assuntos, destrincha algumas perversões relacionadas à sexualidade humana. Após leituras de obras do Marquês de Sade e de Leopold von Sacher-Masoch, Krafft-Ebing resolve "homenageá-los", cunhando duas perversões sexuais a partir de seus nomes: respectivamente o *sadismo* e o *masoquismo*; além disso, criou também uma perversão originária da união entre essas duas perversões básicas, chamando-a de *sadomasoquismo*, algo cuja existência é impossível, segundo Deleuze (2009). A repercussão não atingiu o Marquês de Sade com grande impacto negativo, porém, as reverberações da publicação para Sacher-Masoch foram as mais duras possíveis. Não apenas a sua vasta obra foi malvista, mas seu nome também se tornou palavra corriqueira na Europa para tratar de um assunto estigmatizado, o que acabou por torná-lo sinônimo de práticas sexuais perversas.

O filósofo francês Gilles Deleuze (2009), em um estudo sobre Sade e Sacher-Masoch, defende o autor austríaco ao dizer que Sacher-Masoch sofre uma injustiça dupla. Além de dar nome à pratica sexual masoquista, sua obra caiu no esquecimento ao passo que seu nome ficava cada vez mais popular em todas as línguas europeias. Bernard Michel (1992), um dos poucos biógrafos reconhecidos de Sacher-Masoch, concorda com a declaração acima. Quanto mais popular o nome do escritor austríaco se tornava, menos as pessoas sabiam quem de fato foi Sacher-Masoch.

Krafft-Ebing fez com que Sacher-Masoch fosse conhecido mundialmente. Tal fama, no entanto, ofuscou sua vasta literatura e limitou-a apenas à *Vênus* e às agressões e humilhações presentes no romance. Ele cunhou um nome a partir de uma série de indícios que se manifestavam tanto na obra quanto na vida pessoal do romancista, mas que de modo algum o representam totalmente enquanto homem e escritor. O agora imortal Sacher-Masoch passou a conviver com seu nome sendo usado para se referir a uma prática sexual (PIETRO, 2012).

Essa nomeação não caiu bem a Sacher-Masoch, que a rejeitou até o fim de sua vida. Michel (1992) diz que o romancista recusou veementemente ser marginalizado a partir da criação do psiquiatra porque não admitia que a sua obra, que tratava de amantes e amores, de diversas questões identitárias e que abrigou parte do folclore das localidades com as quais ele se identificava fosse reduzida dessa forma. Em suma, o romancista achou inadequado que a grandeza da sua vasta literatura fosse rebaixada e simplificada apenas à materialização de uma nova perversão sexual. Masoch, portanto, não se sentiu lisonjeado com a homenagem, e sim deveras consternado por ter dado o seu nome a algo tão estigmatizante.

Segundo Pietro (2012), após a nomeação da patologia sexual com base no nome de Sacher-Masoch, a palavra "masoquismo" foi fortemente estigmatizada. Apesar de o discurso da psicologia freudiana tê-la em altíssima estima, o senso comum contribuiu para a marginalização do termo. Em suas palavras,

> Masoquismo tornou-se um terreno baldio onde se joga de tudo: conceitos, preconceitos, ideias acreditadas, contraditadas, sinônimos duros de digerir, substancias diversas, lixos tóxicos, coisas que ainda prestam, mas as tornaram imprestáveis – um calabouço, cujo depósito se tornou inútil, sem vida. (PIETRO, 2012, p. 21)

Sacher-Masoch, entretanto, era um escritor romântico, cujas temáticas principais abordadas em suas obras se referem às questões identitárias das minorias europeias com as quais ele se identificava, além de alçar a figura feminina a uma posição de destaque. Raras eram suas personagens que desempenhavam o papel tradicional de mocinha romântica; predominavam as mulheres fortes, decididas e dominantes. Não se pode dizer com exatidão se o comportamento distinto de suas protagonistas foi responsável por escandalizar o público leitor e corroborar com as postulações de Krafft-Ebing, porém, a representatividade delas num período literário em que as mulheres eram vistas como extensão da propriedade de seus pais ou de seus maridos certamente contribuiu com a grande popularidade que Sacher-Masoch possuía com o público feminino. Além disso, a descrição pormenorizada e abrangente que o autor usava para descrever peças do vestuário colocava-o como um grande conhecedor dos gostos femininos, e, portanto, capaz de estabelecer diálogos de forma profícua e distinta, conforme diz Bernard Michel (1999, p. 153).

Nesse sentido, buscaremos apresentar como a limitação da leitura proposta por Krafft-Ebing conseguiu ocultar traços autorais de Sacher-Masoch a partir de elementos de sua biografia ao privilegiar apenas as nuanças das práticas sexuais masoquistas dos seus personagens. O que defendemos como masochiano, portanto, refere-se às contribuições até então inéditas apresentadas pelo autor.

O masoquismo e o masochiano em *A Vênus das peles*

A Vênus das peles (2011) descreve os acontecimentos vividos por Severin, um fidalgo galiciano, que conta os eventos acontecidos em um relacionamento seu para um amigo, que lhe bate à porta para contar sobre um sonho. Nesse relato documentado em um manuscrito, Severin diz que se apaixonou por Wanda, uma jovem viúva que se mudara recentemente para o andar superior no prédio em que ele habita. Ao longo das páginas, o narrador-personagem descreve como o primeiro contato com a mulher aconteceu, como eles foram criando as bases para o relacionamento, e, enfim, como surgiu de fato esse envolvimento entre Severin e Wanda.

Atendendo às criações masochianas para o relacionamento, foi necessário que todos os termos apresentados por Severin e discutidos pelo casal viessem expressos pormenorizadamente no Contrato. Trata-se do elemento indispensável para que a literatura de Sacher-Masoch funcione do modo que o romancista propõe. No Contrato, Severin coloca os termos que deseja que façam parte do relacionamento entre o casal. A sua redação indica que Severin tornar-se-á escravo de Wanda, a quem recairá o dever de puni-lo, maltratá-lo e até mesmo matá-lo se assim ela desejar (SACHER-MASOCH, 2011, p. 104-105). O Contrato apresenta um caráter documental e normativo, não no que diz respeito a instruir como e quando ambos devem agir, mas no sentido de apontar direitos e deveres para cada uma das partes envolvidas.

Anterior à assinatura e ao firmamento do compromisso, é necessário que haja, por parte de Severin, uma grande etapa persuasiva para convencer Wanda a desempenhar o papel de mulher-carrasco que ele tanto almeja. Essa empreitada possui ares de didatismo, uma vez que é a função da parte masculina ensinar e instruir a parte feminina como esta deve agir e se comportar. Esse comportamento pedagógico é de suma-importância no universo masochiano, uma vez que "[...] não faz parte do objetivo de Severin encontrar alguma mulher com caráter sádico, pois a função pedagógica perder-se-ia" (ISSE, 2020, p. 158), afinal Wanda não é cruel ou agressiva por natureza: trata-se do papel que Severin a persuadiu a desempenhar enquanto estiverem juntos.

A partir da assinatura do Contrato, Wanda, então, torna-se um subproduto do universo masochiano. Explica Deleuze (2009, p. 43):

> [...] Defendemos que a mulher-carrasco pertence totalmente ao masoquismo, ela certamente não é um personagem masoquista, mas é um puro elemento do masoquismo. Ao distinguir numa perversão o sujeito (a pessoa) e o elemento (a essência), podemos entender como alguém escapa do seu destino subjetivo, mas só parcialmente, mantendo o papel de elemento na situação a seu gosto. A mulher-carrasco escapa de seu próprio masoquismo tornando-se "masoquizante" na situação. O erro é acreditar que ela é sádica ou até mesmo que se faça de sádica.

Convencidas as partes necessárias e assinado o Contrato, o caminho se abre para que o relacionamento finalmente se inicie. Em uma das cenas mais emblemáticas do romance, o narrador descreve as sequências que levarão ao ato sexual. A sequência se inicia a partir do final da primeira sessão de agressões e chicotadas sofridas por Severin. Wanda o convoca à sua residência e ele prontamente se dirige até lá. Ela, então, titubeia e hesita no que diz respeito ao desempenho do papel de mulher-carrasco. Atesta que não faz parte da sua natureza, que apenas satisfez os desejos dele e pede que ambos não toquem mais no assunto de escravidão, chicotadas e crueldade. Entre beijos voluptuosos e tentativas de persuasão, Severin novamente reforça que gostaria que ela agisse cruelmente para com ele.

Após novamente ter sido convencida por Severin, Wanda, então, resolve dar seguimento aos delírios do fidalgo: "[...] Sofrer te satisfaz [...] mas espera só um momento... Eu já te farei algo razoável" (SACHER-MASOCH, 2011, p. 72). E com essas palavras, o ato sexual está por começar:

> [...] Arranquei-lhe a pele de arminho, desatei o sutiã, e os seios desnudos roçaram meu peito.
> Foi aí que perdi os sentidos.
> Tornei a me lembrar do momento em que vi o sangue pingar da minha mão, e ela, como se não fosse nada, perguntou:
> - Arranhei-te? Não. Acho que te mordi. (SACHER-MASOCH, 2011, p. 72)

No trecho acima, nota-se outro elemento tipicamente pertencente à estética masochiana: a suspensão das cenas sexuais. Não se pode dizer que é um elemento inédito, dada a sua recorrência nas obras consideradas românticas, mas o seu uso reforça o comprometimento do escritor com os valores sociais da época. Descrever abertamente o ato sexual nas páginas de um romance não era aceito de bom grado pela sociedade do século XIX. Vale ressaltar que a Literatura Pornográfica possuía o *status* de literatura marginal na época, aquela cuja circulação era estritamente cerceada.

A sequência da cena naturalmente terminaria – e terminou – no ato sexual praticado pelo casal; o escritor, porém, optou por não o reproduzir e, dessa forma, finalizou a descrição e a retomou a partir do momento em que Severin recobra a consciência. O simples toque dos seios de Wanda no seu peito que o levou à perda dos sentidos indica que a tensão sexual presente na cena foi satisfeita. O sangue pingando da mão evidencia que houve uma certa dose de violência no ato, porém, a descrição que ligaria o ato sexual e a sua satisfação à mordida e às demais violências foi suspensa.

> O universo literário que o arquiteto Sacher-Masoch constrói é essencialmente masoquista, mas não é apenas isso. Quando o romancista interrompe o relato da atividade sexual, ele não está apenas agindo de acordo com o puritanismo e a restrição de circulação das atividades sexuais, mas está usando mais um artifício de sua estética: a suspensão. (ISSE, 2020, p. 160)

Nesse sentido, novamente voltamos à leitura simplista feita por Krafft-Ebing da obra de Sacher-Masoch. É inegável que haja traços masoquistas nas cenas do romance, porém, o foco demasiado que foi atribuído a eles impediu que o público leitor pudesse apreciar as obras de Sacher-Masoch como objetos de arte, uma vez que sua estética foi ofuscada pelo direcionamento ao masoquismo ali presente.

A cena de fustigação anterior ao trecho destacado apresenta o lado masoquista do relacionamento entre ambos. Wanda deixa um bilhete para Severin, em que se lê a seguinte mensagem: "Não quero vê-lo amanhã, e depois de amanhã só à noite – e *na condição de meu escravo. Tua dona, Wanda*" (SACHER-MASOCH, 2011, p. 67, grifos nossos). Portanto, na condição de escravo, um dos tradicionais fetichismos do masoquismo, Severin se apresenta à sua dona. Ele se dirige até Wanda, que está vestida com uma *kazabaika* de cetim vermelho. Prontamente ela o faz lembrar a hierarquia e ele prontamente se ajoelha e beija a bainha do vestido. Wanda solicita que ele, de joelhos, busque o chicote e lhe entregue. Assim que o recebe, ela chicoteia o escravo, e, assustada com o resultado, indaga-lhe se havia doído.

> Não – retruquei, e mesmo se tiveste me provocado a dor, o que me infliges é um prazer. Açoita-me, pois, se isso te satisfaz.
> - Acontece que não me satisfaz.
> [...] Açoita-me – eu imploro –, açoita-me sem piedade.
> - Wanda brandiu o chicote, e o desferiu em mim uma segunda vez. – Agora tens o bastante? (SACHER-MASOCH, 2011, p. 68)

Ele prontamente nega e reforça os pedidos; ser açoitado por uma bela dama lhe causa prazer. Ao final dessa sequência, com muitos golpes de chicote e humilhações, Wanda empurra-o com os pés e exige que ele se distancie. A narrativa é retomada com o narrador contando que teve febre e sonhos tumultuados antes de amanhecer. Ele estava em dúvida acerca da veracidade dos acontecimentos: tratava-se de um sonho ou da realidade? O ardor das chibatadas e as marcas vermelhas em seu corpo remetiam à existência das agressões e golpes sofridos: "Meu delirante fantasiar se fez realidade" (SACHER-MASOCH, 2011, p. 70). A cena termina com Severin refletindo sobre quanto ele ama aquela mulher, como se sentiu entregue a ela e o quão bem-aventurado se sente sendo escravo dela.

Outro fetichismo tipicamente masoquista se refere à presença dos casacos de peles que a mulher deve usar no momento das práticas sexuais. Em *A Vênus das peles*, a *kazabaika* possui essa função, mas vai além: ela supera o simples fetiche masoquista e desempenha o papel de um instrumento masochiano que corrobora a estética romântica do texto. O Contrato declara que Wanda deverá usar uma *kazabaika* ou outro tipo de casaco de peles quando torturar Severin, o que ela faz nas cenas de açoite. No entanto, as vestes e as peles possuem a função de denegar a sexualidade do corpo feminino ao cobri-lo e ocultar as suas partes erógenas.

> As *kazabaikas* desde sempre se tornaram um símbolo de magnetismo sexual para Sacher-Masoch. Na ausência delas, ele ficava impotente física e mentalmente, pois ele sempre tinha um ornamento de peles próximo a si quando estava escrevendo, independente de haver ou não uma pessoa vestindo. Esse fetiche, de fato, diferentemente daqueles da maioria dos homens, exerceu sua inspiração em áreas onde o instinto sexual fora completamente sublimado no ato da criação espiritual. *Consequentemente, a ênfase nas kazabaikas no tratamento com Fanny tem um significado muito mais amplo do que meramente lascivo*. (CLEUGH, 1967, p. 63, grifos do autor)[125]

No trecho citado, em que Severin despe Wanda da pele de arminho e do sutiã, o narrador faz menção aos seios e ao toque deles no seu corpo. Logo em seguida ele perde os sentidos e a narração é interrompida. Conforme Cleugh (1967) aponta acima, a *kazabaika* sublima qualquer tipo de instinto sexual presente na cena descrita. A peça de roupa, portanto, é a última etapa que separa o personagem masoquista/masochiano do seu encontro com o prazer.

Conforme Freud (1976), quanto mais houver o adiamento do encontro com o prazer, mais intenso ele se dará. É isso que o masoquista busca: retardar ao máximo esse encontro para que ele possa alcançar o prazer em sua potência máxima:

> [...] relacionar o prazer e o desprazer à quantidade de excitação presente na mente, mas que não se encontra de maneira alguma 'vinculada' e relacioná-los de tal modo, que o desprazer corresponda a um aumento na quantidade de excitação, e o prazer, a uma diminuição. (FREUD, 1976, p. 18, grifos do autor)

É importante ressaltar que o fetichismo masochiano não age da mesma forma que o fetichismo freudiano. Nesse caso, o fetiche se coloca como uma condição *sine qua non* para que haja a obtenção do prazer. Segundo Freud (2016, p. 45-46),

[125] Tradução nossa: "The furs had long since become an indispensable symbol of sexual magnetism for Leopold. In their absence he was impotent both physically and mentally. For he always had a furred garment within reach when he was composing, whether or not it usual wearer was present. This fetish in fact, unlike those of most men, exercised its inspiration in spheres where the sex instinct had been wholly sublimated in the act of spiritual creation. Accordingly, the emphasis upon furs in the treaty with Fanny has much more than a purely lascivious significance".

> O substituto do objeto sexual é uma parte do corpo geralmente pouco apropriada para fins sexuais (como o pé, o cabelo), ou um objeto inanimado que se acha em relação evidente com a pessoa sexual, ou melhor, com a sexualidade desta (peças do vestuário, roupa íntima). Não sem motivo, tal substituto é comparado ao fetiche que, para o homem selvagem, encarna o seu deus.

Nas obras de Sacher-Masoch, a função do casaco de peles é, além de ocultar a nudez feminina, denegar a sexualidade do corpo ali presente, bem como se ater às tradições do Romantismo.

Considerações finais

Uma breve leitura de *A Vênus das peles* demonstra que, de fato, há muito de masoquismo ao longo das páginas, porém, uma leitura simplista que se apega apenas a essa perversão sexual é capaz de ofuscar um grande universo literário de um romancista que tem muito a entregar em seus relatos.

A leitura de Krafft-Ebing, ao dar demasiada atenção à perversão sexual, causa limitações à circulação da literatura de Sacher-Masoch de tal modo que a sociedade europeia do século XIX acredita tratar-se de um escritor de pornografia, cuja existência era fortemente reprimida.

Quem mergulha nas páginas da obra-prima de Sacher-Masoch consegue encontrar elementos que se superam uma simples descrição de cenas masoquistas. O escritor consegue criar um universo literário cujas bases e fundamentos validam o tipo incomum de relacionamento que ele busca para si, em sua vida pessoal, e para seus personagens. O Contrato imprime a legalidade dos atos praticados e assegura que nenhum dos amantes está violando a lei. Sacher-Masoch cria a lei e a instaura no Contrato. A exigência de *kazabaikas* durante as cenas de fustigação reforça a tese de que, além de ocultar a nudez feminina, toda demonstração de sexualidade do corpo feminino será denegada, de modo que as palavras do narrador, ao descrever o corpo semicoberto, dirigem o olhar do leitor à peça de roupa.

Além disso, outro elemento se coaduna à *kazabaika* no aspecto denegação, porém, não da sexualidade feminina; a suspensão das cenas colabora com a premissa romântico-masochiana, uma vez que ao interromper a atividade sexual e retomar a narração no momento seguinte, mantém-se o decoro romântico e faz-se notar que a ideia original de Sacher-Masoch não é descrever a atividade sexual, mas apenas sugerir que ela existiu.

Dessa forma, acreditamos que Sacher-Masoch, ao ser taxado como escritor maldito a partir de uma leitura simplória de sua obra principal, sofreu uma punição gravíssima, uma vez que a sua escrita se afasta consideravelmente da perversão sexual enquanto objeto principal da narrativa. O romancista faz uso dela para superá-la, isto é, para denegar a tensão sexual do masoquismo. Nesse sentido,

> A linguagem masochiana não se limita a descrever as cenas e as relações entre o herói e a heroína dos romances e novelas, mas, sobretudo, contesta a representação lógica e realista do mundo para poder criar o seu próprio mundo, um duplo do mundo real na literatura. Dessa forma, Sacher-Masoch denega o mundo real para pintar uma realidade alternativa, cuja origem reside nos seus desejos eróticos, na sua idealização dos relacionamentos, e, inconscientemente, nas pulsões a quem os diques psíquicos tentaram interditar. (ISSE, 2021, p. 52)

Referências

CLEUGH, James. **The First Masochist**: a biography of Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895). Great Britain: Tonbridge Printers, 1967.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch**: o frio e o cruel. Tradução: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras completas. Vol. XVIII**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

ISSE, Renan. Quando a violência sexual se torna prazerosa: uma leitura masochiana do masoquismo. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, SP, v. 12, n. 2, p. 152-161, 2020.

ISSE, Renan. A linguagem que denega a sexualidade. **Revista Interfaces**, Guarapuava, PR, v. 12, n. 2, p. 46-55, 2021.

MICHEL, Bernard. **Sacher-Masoch**: sua vida, aventuras, paixões e fantasias reconstituídas neste livro por seu grande biógrafo moderno. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

PIETRO, Vilcélia Di. **Além do masoquismo**. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

SACHER-MASOCH, Leopold von. **A Vênus das peles**. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2011.

ENTRE O PRAZER DESVELADO E A LINGUAGEM SILENCIADA EM *A FILHA DO ARCEDIAGO*, DE CAMILO CASTELO BRANCO

Rochele Alves dos Santos Nogueira

Resumo: Em 1854 vem à luz, na Concórdia, um dos romances de Camilo Castelo Branco que compõe o primeiro volume da série *Cenas contemporâneas*: *a filha do arcediago*. Nele encontramos uma análise literária um tanto quanto instigante e despercebido aos olhos moralizantes dos leitores da época: uma experiência homoerótica entre duas mulheres, Rosa Guilhermina e Maria Elisa, vivenciada em um tempo em que a temática erótica era largamente reprimida e, quando representada nas narrativas, os autores faziam-na de maneira muito velada. No entanto, é no silêncio da linguagem do narrador camiliano que essa união, caracterizada por ele apenas como uma amizade pueril entre amigas, vem sendo desvelada. Assim posto, nesse artigo buscaremos analisar como, no universo social e histórico das linguagens, é possível desarraigar outros sentidos os quais revelavam o homoerotismo feminino, bem como trazer à tona as implicações trazidas às personagens ao vivenciarem esse relacionamento.
Palavras-chave: Camilo Castelo Branco. *A filha do arcediago*. Homoerotismo feminino. Personagens femininas.

Introdução

No século XIX, em Portugal, as mulheres não tinham autonomia, muito menos direito de ferir a honra masculina. Reservava-se a elas um controle rígido dos papéis e dos lugares que deveriam ocupar. As filhas deviam sujeição às imposições de um pai o qual possuía o total domínio e o poder de decisão sobre as questões domésticas. A educação que deveriam ganhar, as atividades que deveriam cumprir, o destino que receberiam e o pretendente com o qual deveriam se casar eram escolhas exclusivas e inegociáveis dos pais. Quanto às casadas, os maridos tinham o controle legal sobre elas as quais eram excluídas totalmente dos assuntos pertinentes as suas próprias vivências e expostas sobre a condição de "inaptas" diante de quaisquer situações – familiares e sociais.

Predominava-se, nessa época, uma sociedade hipócrita em que a relação amorosa deveria estar firmada na dinâmica familiar: esposa consagrada ao lar e ao marido escolhido pelo genitor. A família era fruto de honra adquirida cujos costumes impostos sempre estiveram à frente das leis. A devoção à família deveria ser mantida, e cada integrante, na sua função, deveria preservar imaculados os valores morais. Michelle Perrot, na obra *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, em "Dramas e conflitos familiares", pontua sobre a questão:

> A família não é apenas um patrimônio. É também um capital simbólico de honra. Tudo o que arranha sua reputação, que mancha seu nome, é uma ameaça. Cerra fileiras contra o estranho que lhe faz uma ofensa. O erro comprometedor de um membro seu mergulha-a num constrangimento cruel. Solidariedade na reparação, punição do tribunal familiar, exclusão, cumplicidade do silêncio: todas as reações são possíveis. Ai daquele, porém, que traz desgraça! (PERROT, 2009, p. 250)

As mulheres, principalmente, que tentavam rachar a honra familiar, descumprindo os deveres estabelecidos a elas, tornavam-se culpadas de todos os males – desde a má influência sobre àquelas que se consagravam a casa até as "derrotas militares e [as] turbulências sociais" (PERROT, 2009, p. 84), por isso, estas, deveriam ser eliminadas.

Havia um discurso de ódio e repressão, condenação e perseguição dirigido à forma como a mulher lutava por liberdade para viver da maneira que quisesse. Porém, a imposição do caráter moralista sexual "sempre se alimentou de hipocrisia, funcionando os obstáculos como um forte

estimulante da transgressão" (SANTANA; LOURENÇO, 2011, p. 257). Por isso, possivelmente, cansadas de manifestar seus desejos sexuais e seus sentimentos amorosos de maneira encoberta, as mulheres passaram a compartilhar ambientes propícios para a busca do prazer, a expressar emoções entendidas como um ataque contra a honra masculina, a provocar desconforto, quando viviam relações íntimas umas com as outras, dentre outras situações consideradas uma afronta ao código da "decência" e da obrigação feminina.

Naquele tempo, naturalmente, havia uma resistência conservadora cujos valores políticos, sociais e religiosos eram contrários à liberdade e sexualidade femininas. Por isso, até as abordagens sobre tais assuntos, principalmente nas produções literárias do Romantismo, eram manifestadas de maneira muito veladas, pois decorre do amor romântico, fruto da ideologia burguesa, de seus princípios morais e éticos, de uma norma arraigada aos preceitos cristãos que permeavam o ambiente do século XIX. No entanto, através da linguagem, é possível perceber nuances sexuais presentes em narrativas românticas e pouco comuns para os olhos dos leitores da época.

Camilo Castelo Branco, apesar de declarar publicamente ser contra a forma de escrita literária que desnudava as situações consideradas embaraçosas e imorais para a sociedade, através de sua ironia e de suas estratégias linguísticas, é possível encontrar o oposto do que ele afirmava querer retratar, quando analisada a linguagem que, no decorrer da narrativa, dá evidências das diferentes experiências da sexualidade das amigas. Se foi, da parte dele, intencional ou não, é difícil dizer. Os ambientes pelos quais as amigas passaram, as leituras pelas quais eram fascinadas, as convivências que tiveram caracterizavam, para nós, claramente o homoerotismo feminino.

O prazer desvelado e a linguagem silenciada

Em 1854 vem à luz, na Concórdia, um dos romances de Camilo Castelo Branco que compõe o primeiro volume da série *Cenas contemporâneas*: *a filha do arcediago*. O enredo, um tanto quanto intrigante, desenvolve-se em torno de duas moças, Rosa Guilhermina e Maria Elisa, que se tornam íntimas após Rosa ser enviada ao Recolhimento de S. Lázaro ao negar casamento com um velho rico. Desde a reclusão, no convento, o relacionamento entre elas, através da linguagem do narrador, aponta unicamente para uma amizade inocente.

As meninas, unidas pelas desgraças familiares que as acompanhavam, "eram amicíssimas, viviam juntas de dia, iludiam as vigilâncias dos guardas para pernoitarem juntas, e chegaram, por estranho milagre de infusão, a neutralizarem os temperamentos de modo que se pareciam muito uma com a outra" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 40). De um lado, Maria Elisa, cujos afagos familiares ela não se lembrava de recebê-los, foi adotada pelo convento por misericórdia. Ela tinha um gênio galhofeiro que tirava a paciência das preladas as quais não a tratava com muito carinho. Elisa estava sofrendo um daqueles "momentos de entristecer-se da sua condição parasita" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 37), quando conheceu a rica mocinha e uma das mais admiradas pensionistas, Rosa Guilhermina. Esta, apesar da riqueza com a qual vivia, nasceu de uma união carregada de má reputação: sua mãe, Ana do Carmo, amancebou-se com um padre, Leonardo Taveira, o qual enriquecera ilicitamente através da agiotagem.

Já nessa descrição dada pelo narrador sobre a relação entre Rosa e Elisa, é possível perceber que, através da linguagem, a "infusão" e a "neutralização dos temperamentos" que ele cita nos faz lembrar Camões (2018, p. 51): "transforma-se o amador na cousa amada", num soneto filosófico no qual o amador não se satisfaz com a ideia da amante, desejando também seu corpo. Dessa forma,

caracterizando que a simples amizade, que assim o narrador se esforçou em descrevê-la, configura-se, no decorrer da narrativa, em várias experiências sexuais vividas entre as amigas íntimas.

Essa abordagem – que por meio da linguagem silenciada o prazer é desvelado – foi pontuada por José Carlos Barcellos na obra *Literatura e homoerotismo em questão* (2006), no capítulo "Identidades problemáticas: configurações do homoerotismo masculino em narrativas portuguesas e brasileiras (1881-1959)". O autor "preocupado com a recepção dos *gay studies* no âmbito dos estudos literários" (BARCELLOS, 2006, p. 5), apresenta dentre outros assuntos, o homoerotismo masculino, procurando "no espaço histórico e social da(s) linguage(ns) […] detectar as diferentes experiências homoeróticas que chegaram a se configurar nas narrativas" (BARCELLOS, 2006, p. 106).

O autor apresenta algumas análises as quais tornam possível a identificação da configuração homoerótica em algumas narrativas portuguesas e brasileiras como em *Pílades e Orestes* (1906), conto de Machado de Assis, os romances naturalistas *Bom-crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, *O Barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho, e *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, além de, no prisma decadentista, os contos *O funâmbulo de mármore* (1891), de Fialho d'Almeida, e *O homem das fontes* (1910), de Antônio Patrício, sem contar a novela *A confissão de Lúcio* (1914), de Mário de Sá-Carneiro, dentre outros. Antes disso, Barcellos apresenta algumas reflexões que justificam a preferência em adotar o uso do termo *homoerotismo* em vez de *homossexualismo*.

Resumidamente, para o autor, o vocábulo *homossexualismo* apresenta algumas nocividades. Primeiro, no âmbito médico-legal e psiquiátrico, o termo é carregado de implicações preconceituosas e discriminatórias. Segundo o "sexo" do termo *homosSEXualismo* não permite como o "eros" de *homoERotismo* integrar ao objeto de estudo um conjunto mais variado, matizado e rico de emoções, ideias, sensações e vivências. Terceiro, utilizar essa palavra é o mesmo que ignorar a problemática em torno de "opção sexual" e "orientação sexual", além de contribui para a construção de estruturas homofóbicas de pensamento. Por último:

> [...] para evitar a falaciosa transformação de um adjetivo (homossexual) em substantivo (o homossexual) como se práticas sexuais pudessem definir, caracterizar e nomear aprioristicamente um tipo de pessoa, independente do meio social e momento histórico em que ela vive e atua, bem como nas inúmeras variáveis psicológicas, culturais, étnicas, políticas, religiosas etc. que plasmam a sua existência e sua autocompreensão. (BARCELLOS, 2006, p. 107)

Para Barcellos, ao se desvincular das implicações nocivas que cercam o termo em questão, ao se compreender as possibilidades mais amplas e as vantagens que se obtêm ao se descrever a atração entre pessoas do mesmo sexo como *homoerotismo*, é possibilitada uma melhor abordagem literária, na qual há abertura para a percepção das particularidades que descrevem tal relacionamento. Ou seja, é na linguagem e através dela "[...] que as experiências [homoeróticas] se fazem enquanto tais no momento mesmo em que se dizem" (BARCELLOS, 2006, p. 105).

Com base na teoria apresentada por Barcellos, foi possível perceber que, em *A filha do arcediago*, a linguagem irônica própria de Camilo desmascara "as dualidades corpo-espírito e real-imaginário, tantas vezes encobertas cândidas ou hipocritamente" (COELHO, 1983, p. 215). Então, a partir daí, o impacto resulta interessante, as configurações literárias sobre o homoerotismo feminino são desarraigadas de um discurso preponderantemente repleto de repreensões e de punições física e moral, e passam a ser descrito de uma forma que parece expressar senão um simples acontecimento, uma situação corriqueira, um conflito eventual ou uma intriga acalorada, comum nas convivências relacionais.

As meninas eram inseparáveis, vivia bem uma na companhia da outra no Recolhimento de S. Lázaro. O convento era tão deleitoso para Rosinha que "cada vez mais contente, agradecia ao pai, que a

procurava todas as semanas, a lembrança de a castigar com o recolhimento" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 44). Entretanto, o gozo do enclausuramento é interrompido quando Rosa adoece, fazendo com que o padre Leonardo Taveira a retirasse de lá juntamente com a amante Elisa. A partir daí, iniciam-se as mais livres experiências sexuais entre as duas. Rosa viu-se em harmonia com seu pai, fora do recolhimento e livre de uma vez do casamento com o velho, como "senhora da sua vontade, rindo e brincando com a sua amiga" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 47).

O narrador continua insistindo na inocência das personagens e tenta, a todo custo, através da descrição de suas personalidades, provar isso. Porém, o efeito reverso acontece, quando ao utilizar a estratégia discursiva de comparação muito comum de Camilo, apresenta, na verdade, duas mulheres cheias de apetites e curiosidades eróticas. À Rosa Guilhermina, ele atribui semelhança com sua mãe, Ana do Carmo, que tinha "os olhos mesmo concupiscentes como os do próprio demônio, e falava sem vergonha" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 57), cujo desejo sexual estava direcionado a algo inusitado, próximo a um fetiche: o relacionamento prazeroso durante dez anos com um padre. Além disso, Ana do Carmo possuía predileção pelas coisas novas que no fim a fez vivenciar as mais diversas experiências sexuais. Se Rosa é comparada à mãe, isso é indicativo que ela experimentaria sensações prazerosas durante toda a narrativa.

Já à Maria Elisa o narrador parece se equivocar quando, ao utilizar a comparação religiosa para apresentar a personagem, rompe sem perceber com o silêncio da linguagem, revelando o comportamento sexual da moça. Isso está evidente na descrição dada por ele quando assemelha a trigueira Elisa à outra trigueirinha, a de Cantares de Salomão, um dos livros que integra o Antigo Testamento da Bíblia, cujos aspectos eróticos, sexuais e sedutores recaem sobre essa figura feminina. Ao apresentar a personagem, o narrador explica que foi para descrever, com muita sutileza, apenas "o eterno tipo do belo" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 40). No entanto, como Barcellos (2006) reflete: é através da linguagem que as experiências se fazem enquanto tais no mesmo instante em que se dizem; o narrador rompe com o silêncio da estratégia comparativa e uma nova linguagem ressurge demostrando que a órfã não era somente bela ou religiosa, pelo contrário: revela uma mulher com sede por experiências, movida à sedução, ao erotismo, aos beijos e à excitação, tal como a de Cantares de Salomão.

Outra evidente configuração homoerótica, através da linguagem, está no encontro das meninas com o pretendente rejeitado por Leonardo Taveira, pai de Rosa Guilhermina.

> – Vossemecê parece-me um mau rapaz! Quem é que o caçoa? Nem me parece um estudante! Valha-o Deus! eu, se fosse Rosinha, *não lhe tinha amor*...
> – Cala-te, Maria!.., Tu pareces-me tola! Deixa o rapaz! – disse baixinho a Elisa, forçando-a a retirar-se dali.
> – *Deixa-me caçoar com ele... Eu não te disse que lhe havia de pôr um rabo-leva de papel? Já que não posso, deixa-me rir com este gebo, e tu ri-te também* […]. (CASTELO BRANCO, 1977, p. 48, grifos nossos)

Nesse trecho, há a utilização de mecanismos expressivos inequivocamente marcados pelo narrador para encobrir a verdadeira mensagem: o ciúme causado por amantes que disputam o mesmo amor. Elisa, ao se encontra com José Bento, de quem ouvira falar por tanto tempo no convento e não deixando a oportunidade de revanche, tenta demonstrar ser mais capaz do que José de merecer a escolha de Rosa. Então, sem pensar duas vezes, Elisa investe em um diálogo dominante através do qual se utiliza de duras, insultantes e depreciativas provocações para destruir o rival. Todavia, os recursos linguísticos utilizados evidenciam apenas um diálogo irônico e inconveniente da personagem.

Na sequência desse diálogo, Elisa debocha abertamente do casal da época – um homem e uma mulher – quando se casavam.

> – É que se vossemecê *fosse frade, eu queria ser frada*, e havíamos de ter uma *casinha* ambos e um *quintalinho*, e as nossas *galinhinhas*, que nos haviam de pôr os seus *ovinhos*, que nós havíamos de cozinhar *ambinhos* na nossa *cozinhinha*, e depois a gente dizia a sua *missinha*... e depois a gente vinha tomar o sol no seu *quintalinho*... e depois...
> Rosa ria-se como uma perdida, quando o filho da senhora Ana Canastreira, alongando a tromba, e franzindo o nariz, resmungou:
> –Sabem que mais? vão bugiar! O meu regalo era... (CASTELO BRANCO, 1977, p. 49, grifos nossos)

Inclusive a personagem apresenta o termo "frada" como feminino de "frade", em vez do tradicional "freira", aludindo, dessa forma, a outro tipo de gênero. No fim, a amante de Rosa tem a certeza de ter vencido o rival que vai embora enfurecido.

Após a morte do padre, as duas amantes passam a viver sozinhas e com elas as frequentes leituras das obras francesas. O narrador que até então ainda não compreendia a relação vivenciada por elas, vai caracterizando-as, ao longo da narrativa, com as suas próprias reflexões pela literatura as apresentando literatas apenas. Entretanto, mais uma vez percebemos que, através da linguagem, o silêncio é interrompido, ecoando o sentido oposto na interpretação. Não precisamos de muito para perceber os indicadores que revelam o apetite sexual evidente na vida delas, basta nos atentarmos, por exemplo, para o título da obra que Rosa se dispunha a ler junto com sua amiga: *Cavalheiro de Faublas*.

Leonardo Mendes (2016), pesquisador de obras literárias pornográficas, lembra que o romance libertino, criado por Louvet du Couvray (1764-1797), foi publicado em três partes, em Paris, entre 1787 e 1790, tendo como título genérico *As aventuras do Cavalheiro de Faublas*. A história gira em torno de um homem que estava

> sempre pronto a partilhar a cama de mulheres da alta e da baixa sociedades, viúvas piedosas, freiras, mulheres de rua e donzelas. Sem medo ou ansiedade, o herói libertino acumula encontros amorosos. O disfarce era o segredo que abria as portas das alcovas e o conduzia por uma série de metamorfoses, inclusive de gênero e posições sexuais. (MENDES, 2016, p. 178)

Cabe ressaltar que as personagens da obra de Louvet Du Couvray se metamorfoseavam quanto ao gênero, de modo que alguns dos encontros eram narrados como entre duas mulheres. Dessa maneira, a descrição dada pelo narrador desmarcara qualquer dualidade, pois apresentam-se duas mulheres que queriam muito mais que ser literatas, queriam saciar seus desejos eróticos através das leituras pornográficas que liam.

No entanto, como é de se esperar das artimanhas de Camilo Castelo Branco, aquelas mulheres, incompreendidas pelo narrador, ainda permaneciam presas aos conflitos pessoais que não ficaram resolvidos simplesmente com a liberdade vivida por elas. Então, parte de Maria Elisa um desejo daquilo que nunca pudera ter, mesmo com a amante proporcionado: dinheiro. E a forma que encontrou para isso foi o casamento com Sr. António, o mesmo velho que foi motivo para que Rosa Guilhermina fosse enviada para o convento.

O narrador, com ironia, tentou até manter expressivo o próprio silêncio da personagem, quando, diante da possibilidade de ela aceitar o enlace com Sr. António e da pergunta de Rosa sobre tal decisão, Elisa permaneceu calada: "a literata respondeu com silêncio e a seriedade" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 92). Nesse momento, o ciúme de Rosa Guilhermina é manifestado, ao ponto de chamá-la ingrata pela decisão e por trocá-la por um casamento. No fim do diálogo, Elisa vai embora e declara à amada: "a separação de instantes é um laço de dous corações que se desata […]; não sentes que estas palpitações só tuas podem ser?" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 98), afirmando que apesar de se casar, nunca deixará de amá-la.

A filha do arcediago, ainda vinculada aos rumores da má reputação paternal, decide se casar e viver segundo as convenções sociais, pois isso poderia amenizar o passado que a cercava: um pai padre que já era morto e uma mãe largada que ela fazia questão de desprezar. Do relacionamento com Augusto Leite, nasce Açucena: seus feitos e as consequências de suas escolhas familiares são retratados no terceiro volume da série *Cenas contemporâneas*: *a neta do arcediago* (1856). Rosa Guilhermina não tinha uma relação muito boa pois seu marido, viciado em jogos, levou-as à extrema pobreza, restando-lhe apenas a casa onde residiam.

Enquanto se davam os fatos entre Rosa e Augusto Leite, a amante Elisa fica viúva e se vendo rica, retornou, como prometera, aos braços de sua amada. Na ocasião, o marido partiria para uma daquelas viagens em que desaparecia por meses. Neste momento, o narrador, que em toda a trama se esforçou em silenciar tal sentimento vivido pelas amantes, aparentemente, acaba se rendendo ao apresentar este diálogo: "Augusto Leite retirou-se. Maria Elisa, com o coração alvoroçado de prazer, foi abraçar Rosa, e exclamou, com quanto amor podia empregar na sofreguidão dum beijo: 'És minha para toda a vida!'" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 198). Percebe-se que nessa passagem o homoerotismo feminino aparece manifestado como evidência de extremo zelo e proteção de Elisa para com Rosa – todavia, respira-se um sentido mais incitante, cujas palavras declaram que o que ela faz é expressar senão um desejo de quem está ardentemente enlouquecida de prazer, cheia de apetite sexual pela amada.

As amigas viviam sem condições de se sustentarem, pois Augusto Leite, na última partida, deixou ambas sem dinheiro. Com o decorrer do tempo, quando pensavam que a alternativa seria se tornarem criadas do convento, as amantes recebem inesperadamente uma quantia enviada por Augusto. Isso as levou a procurarem por ele, mas as notícias não foram muito boas, pois aquele que poderia ajudá-las já estava morto. E agora, pensaram elas, que a ideia primária seria a saída, depois que o recurso acabasse novamente. Exclamavam, chorando: "Pobres outra vez!" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 212).

O narrador, através de uma retórica de maneira irônica, parece se satisfazer com a desgraça, quando, após as dificuldades que elas enfrentavam, declara que as damas haviam perdido "estilo" antigo, não falavam mais com entusiasmo das narrativas francesas e estavam livres da linguagem galante com a qual elas se comunicavam, inclusive afirmando que essas mulheres seriam ideais para fazê-lo um respeitável marido.

Os desfechos das amantes incompreendidas

Os desfechos delas, no entanto, seguiram outros caminhos, descritos quando Camilo Castelo Branco resolve usar as cartas enviadas pela "respeitável senhora" para relatar toda a trama que até aqui estava oculta. A filha do arcediago morava na casa do falecido Sr. Silva com a mãe, Ana do Carmo, a filha e a amada, quando recebeu a proposta de casamento de José Bento, que retornara rico do Brasil. Maria Elisa foi até morar com o casal por um tempo, mas vivia se envolvendo em tantas asneiras que obrigou José Bento e Rosa Guilhermina a saírem do Porto. Revoltando-se contra os conselhos de José, Elisa foi embora e se entregou "a uma vida dissipada sem ao menos a colorir com as variadas tinturas da hipocrisia" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 255). Tocou uma miséria que não era de fome nem de nudez, e que não poderia "ser historiada num romance" (CASTELO BRANCO, 1977, p. 255), porque, de certo, tal vida escandalizaria o público-leitor daquela sociedade. Portanto, Elisa, negando os sentimentos da honra, desmemoriou-se e caiu do leito à sepultura.

A configuração do homoerotismo como construção literária em *A filha do arcediago* se dá, a princípio, por meio de um discurso velado, mesmo porque Camilo Castelo Branco declarava

publicamente defender a moral em suas novelas. Mantinha-se, assim, o decoro esperado. Todavia, através de características e estratégias utilizadas pelo autor, principalmente por trás da ironia, analisamos e encontramos justamente o contrário do que ele afirmava, quando analisada a linguagem que, no decorrer da narrativa, dá evidências das diferentes experiências sexuais. Os sonhos que idealizaram, as leituras pelas quais eram fascinadas, as experiências que tiveram caracterizavam claramente a configuração homoerótica vivenciada entre essas mulheres que, desde o momento em que se conheceram no recolhimento de S. Lázaro, não quiseram se separar mais. Apenas o interesse financeiro pessoal, manifestado em ambas, desfez por um tempo aquela relação, pois já se encontravam na miséria, quando Rosa Guilhermina decide se casar com José Bento e deixar de vez o relacionamento que possuía com a amiga desgraçada, que fora levada pelo "mau anjo das suas paixões" (CASTELO BRANCO, 1926, p. 52).

As consequências vividas por essas mulheres eram inevitáveis: como era de se esperar, seus esforços esbararam nos empecilhos da época. Rosa Guilhermina e Maria Elisa, mesmo com o narrador aparentemente tendo compreendido o amor entre elas, não conseguiram ficar juntas para sempre, chegando ao ponto de a filha do arcediago ter se mostrado arrependida no romance subsequente, *A neta do arcediago* (1856), e Maria Elisa tocou da miséria à morte, assim, recebendo o castigo esperado aos olhos moralizantes daquela sociedade.

Referências

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. São Paulo: Dialogarts, 2006.

CAMÕES, Luís de. **20 sonetos**. Comentado por Sheila Hue. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2018.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os lusíadas**. Lisboa: Porto Editora, 1974.

CASTELO BRANCO, Camilo. **A filha do arcediago**. Lisboa: Europa-América, 1977.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao estudo da novela camiliana**. 2. ed. Lisboa: INCM, 1983. Volume 2.

MENDES, Leonardo. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 53, p. 173-191, 2016.

PERROT, Michelle. Dramas e conflitos familiares. *In*: PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução: Denise Bottmann; Bernardo Joffily. v. 4. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 246-267.

SANTANA, Maria Helena; LOURENÇO, António Apolinário. No leito: Comportamentos sexuais e erotismo. *In*: MATTOSO, José (Dir.). **História da vida privada em Portugal.** Lisboa: Círculo de Leitores e temas e debates, 2011. p. 254-289. Volume 3: A época contemporânea.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.

O CONTO DA AIA: UMA BREVE LEITURA BÍBLICA

Sarah Giffoni Lescura Alexandre

Resumo: *O conto da Aia*, escrita pela canadense Margaret Atwood, publicada em 1985, está chamando bastante atenção pelo seu alcance temático. Por ser uma ficção especulativa, além de uma brilhante distopia, possui um enredo fictício, mas que estabelece grande verossimilhança com o mundo atual, tocando em temas delicados como a mistura entre política e religião. Quando Atwood escreveu *O conto da Aia* buscava resposta para a pergunta: "se os Estados Unidos vivessem uma ditadura, de que natureza seria?" Neste sentido, a obra é permeada pelo discurso religioso. Tudo é feito "pela mão Dele", como em muitas passagens é proferido, mostrando que toda punição é graça, logo, todos devem ser gratos pela oportunidade de estar recebendo uma lição. As passagens bíblicas imperam como lei e não há poder de contestação. Desta forma, o presente trabalho pretende mostrar conexões entre passagens bíblicas e a obra em questão, ou seja, mostrar como a *Bíblia* pode ser distorcida e manipulada a favor de líderes políticos para manutenção do poder. Para tal, serão utilizadas obras, como *Religion in The Handmaid's Tale: a brief guide (2019),* de Colette Tennant, a *Bíblia* (2008) e *O conto da Aia* (2006).
Palavras-chave: *O conto da Aia*. *Bíblia*. Fundamentalismo religioso.

Introdução

A mulher deve escrever a si mesma: deve escrever sobre as mulheres e levar as mulheres a escrever, de onde foram expulsas tão violentamente como de seus corpos.[126]

Hélène Cixous

O conto da Aia é uma distopia que foi publicada em 1985 pela autora canadense Margaret Eleanor Atwood. Em 347 páginas, é narrada a história de uma mulher que fora raptada e lançada em um novo mundo: a sociedade gileadiana. Neste lugar, a protagonista é obrigada a exercer uma função de grande relevância para o Estado: ela deve gerar a prole!

Confusa, perdida e assustada, Offred deve se adequar a sua nova realidade: ser Aia. Vive, se é que se pode chamar isso de vida, no Centro Vermelho, um antigo ginásio que fora transformado em um centro de treinamento de parideiras. Nesse lugar, a protagonista encontra outras mulheres com as quais tem uma característica em comum: são férteis. Neste sentido, são adestradas a serem progenitoras, mulheres que devem ir de casa em casa gerar filhos que não são seus. Crianças que são entregues à família da casa que as "acolhem".

Margaret Eleanor Atwood é uma escritora canadense, nascida em 1939. Quando iniciou sua carreira não imaginava que se tornaria um sucesso, não tinha público, tampouco incentivo. Aos dezesseis anos, no Ensino Médio, o único destino da mulher era se casar, embora algumas de suas amigas tivessem aspirações: uma queria ser médica, a outra psicóloga, artista, já ela havia escolhido a Literatura, algo que ninguém prestigiava. Não havia representatividade literária, nem mesmo na escola. O único poema que havia lido fora "The Scarlet Maple Tree", do autor canadense Wilson MacDonald.

Começou a escrever enquanto cursava o terceiro ano da faculdade. Publicava em pequenas revistas escolares. Não existia uma gama de revistas no final dos anos 50 e 60 no Canadá. Havia *Fiddlehead*, *The Canadian Forum*, *Tamarack Review*, *Delta*, *Prism International*. Além disso, não havia grande representatividade feminina na Literatura, visto que as mulheres eram direcionadas para serem esposas.

[126] Traduzido de: "*Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies*" (MEDUSA, 1975, p. 3).

Para evitar a rejeição como mulher escritora, a autora assinava suas obras com as iniciais, em vez do primeiro nome, assim como J. K. Rowling fez na Inglaterra mais de uma década depois.

Em suas obras, Atwood cria um universo distópico que mantém ligação com o mundo ao seu redor, em específico, o da mulher. Suas personagens femininas passam por dificuldades, sofrem, são carregadas de dor porque representam a mulher real, aquela que faz parte da sociedade machista em que vivemos. Como exemplo, as obras *A Mulher Comestível (1969), O lago sagrado (1972), Life before Man (1979), Bodily Harm (1981) e O Conto da Aia (1985).*

Em 1961 Atwood publica sua primeira obra, uma coleção de poemas, *Double Persephone,* em 1969, seu primeiro romance, *The Edible Woman,* e em *2000,* ganhou seu primeiro Prêmio Booker pelo livro *The Blind Assassin.* Então, começou a se tornar uma celebridade, mas o Brasil ainda não reconhecia seu valor. Não vendia muito por aqui. Até que a editora Rocco reeditou suas obras, fazendo seus títulos viralizarem pelo país todo.

Atwood se tornou conhecida por seu forte apoio às causas feminista e ambientalista, instigando o pensamento crítico acerca das injustiças sociais. Atualmente ganhou mais visibilidade pelo sucesso da série *The Handmaid's Tale*, transmitida pela rede televisiva Hulu. Com o crescimento do discurso de ódio e do fundamentalismo religioso refletidos na política, aquela obra dos anos oitenta foi reinventada, conquistando o prêmio Emmy de melhor drama do ano em 2017.

A religião: os cristãos são cristãos?

> *Todas as ficções começam com a pergunta E se. O e se varia de livro para livro... mas sempre há um e se, para o qual o romance é a resposta.*[127]
>
> Howells

Quando Atwood escreveu *O conto da Aia* buscava resposta para a pergunta: se os Estados Unidos vivessem uma ditadura, de que natureza seria?" E ainda hoje, pode-se fazer este questionamento, o que torna a obra atemporal. O crescimento do discurso conservador e extremista só cresce no mundo, alimentando a literatura e provocando o leitor. E se as mulheres se tornassem escravas? E se o Congresso fosse dissolvido? E se Gilead se tornasse real? São questionamentos e mais questionamentos que nutrem o romance e intrigam o leitor.

O poder de Gilead está na *Bíblia*, ou melhor, na deturpação da mesma. Tudo é lido e proclamado por conveniência dos que estão no poder. Partes são retiradas, partes são acrescentadas, o discurso é manipulado de modo a fazer parecer que tudo é pautado na palavra de Deus, justificando que, até mesmo, atrocidades são o melhor para o povo, afinal, não são atrocidades, são bênçãos. "Estou viva, eu vivo, respiro, estendo minha mão para fora, aberta, para a luz do Sol. Estar onde estou não é uma prisão e sim um privilégio, como dizia Tia Lydia [...] (ATWOOD, 2006, p. 16). Tudo vai se tornando tão natural na vida de Offred que ela acaba se contentando. Apesar de querer que tudo fosse diferente, se entrega. Assume uma posição passiva e sem esperança: "Quero tudo de volta, da maneira como era. Mas não adianta nada, não tem nenhum objetivo esse querer" (ATWOOD, 2006, p. 149).

A tentativa de cunho cristão altamente moralista apresentou como fundamentação a "decadência" geral dos indivíduos, como o aparecimento de bebês deficientes, esterilidade, doenças sexualmente transmissíveis, devastação ambiental, relações homoafetivas e a liberdade da mulher. Esses fatores, segundo o pensamento dos conspiradores líderes do golpe que transformou os Estados Unidos

[127] Traduzido de: "*All fictions begin with the question What if. The what if varies from book to book… but there is always a what if, to which the novel is the answer*" (HOWELLS, 2006, p. 161).

da América na República de Gilead, levaram o meio ambiente à degradação e à praga divina da infertilidade, causando uma baixa taxa de natalidade. O colapso era iminente, consequentemente, a solução deveria ser radical. Se era uma praga divina imposta devido à iniquidade, seria necessário retomar as rédeas das mais rigorosas leis cristãs, as vividas no Antigo Testamento.

Neste sentido, a obra é permeada pelo discurso religioso – que não tem o nome de uma religião, mas, possivelmente, pentecostal. Já no início da obra, a autora insere um evento denominado Cerimônia, uma espécie de ritual mensal, pautado em palavras bíblicas do Antigo Testamento, mas que não passa de um estupro legal. Este é o momento primordial em Gilead, pois é ele capaz de resolver o problema de fertilidade que assola o país.

Nesse ritual é colocada em prova a fertilidade da Aia. Aqui ratifica-se todo seu subjugamento, sua posição de objeto de procriação. No caso dela não cumprir com seu objetivo, nunca será uma causa masculina "um homem estéril não existe, não oficialmente, afinal, os homens são perfeitos e Comandantes. São só as mulheres que não podem, que permanecem teimosamente fechadas, danificadas, defeituosas" (ATWOOD, 2006, p. 243). E caso não gerem nenhum bebê podem ser jogadas nas Colônias.

Sendo um ritual, cada ato é planejado e praticado de acordo com uma organização, em que a humanidade é mecanizada e fria. O desconforto serve justamente para que não tenha nenhuma chance de prazer ou fuga. Presa e bem posicionada, Offred é penetrada:

> Deito-me de barriga para cima, completamente vestida exceto pelos amplos calções de algodão. [...] Não há calor neste quarto. Acima de mim, em direção à cabeceira da cama, Serena Joy está posicionada, estendida. Suas pernas estão abertas, deito-me entre elas, minha cabeça sobre seu estômago, seu osso púbico sob a base de meu crânio, suas coxas uma de cada lado de mim. Ela também está completamente vestida. Meus braços estão levantados; ela segura minhas mãos, cada uma das minhas numa das dela. Isso deveria significar que somos uma mesma carne, um mesmo ser. O que realmente significa é que ela está no controle do processo e, portanto, do produto. Se houver algum. Os anéis de sua mão esquerda se enterram em meus dedos. Pode ser ou não vingança. Minha saia vermelha é puxada para cima até minha cintura, mas não acima disso. Abaixo dela o Comandante está fodendo. O que ele está fodendo é a parte inferior de meu corpo. Não digo fazendo amor, porque não é o que ele está fazendo. Copular também seria inadequado porque teria como pressuposto duas pessoas e apenas uma está envolvida. Tampouco estupro descreve o ato: nada está acontecendo aqui que eu não tenha concordado formalmente em fazer. Não havia muita escolha, mas havia alguma, e isso foi o que escolhi. (ATWOOD, 2006, p. 85)

Para fundamentar esse momento, é lido um trecho da *Bíblia* em que Raquel pede que Bila, sua serva, lhe dê um filho tendo relações sexuais com seu marido, pois ela é infértil.

> Dá-me filhos, ou senão eu morro. Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto do teu ventre? E ela lhe disse: Eis aqui a minha serva Bilah; Entra nela para que tenha filhos sobre meus joelhos, e eu, assim, receba filhos por ela. (GÊNESIS, 30: 1-3)

No contexto bíblico, essa passagem ilustra a necessidade de descendência, uma mulher estéril não tinha valor e servia de vergonha para o marido. O que já não era mais uma realidade nos tempos de antes de Gilead, afinal, a mulher podia seguir vida acadêmica, profissional, estabelecer um relacionamento homoafetivo ou simplesmente não querer ter filho. Raquel utiliza uma tradição do antigo Oriente, em que a concubina dava à luz literalmente sobre os joelhos da esposa, simbolizando que a esposa é quem dava um filho legítimo ao seu esposo.

Como na sociedade gileadiana esse valor é retomado, a mulher que não tem filho é descartada e, para que isso não ocorra às mulheres que são esposas dos Comandantes, elas se apoderam de Aias. Se

isso está nas sagradas escrituras, é o que deve ser feito na ocasião em que o Comandante e a Esposa se encontram, afinal, "nada mais natural, sagrado e inquestionável que a reprodução desse sistema se faça pela sociedade de Gilead" (DE ABREU, 2012, p. 40).

A *Bíblia* em *O Conto da Aia* é trancada "da mesma maneira como as pessoas antigamente trancavam o chá, para que os criados não o roubassem" (ATWOOD, 2006, p. 107). Visto que era um instrumento poderoso, algo que poderia desmascarar o regime ou ser reinterpretado de modo que a palavra dos Comandantes cairia por terra e as Aias ganhariam força para se rebelar. Então, não podiam lê-la, apenas ouvi-la, fazendo com que o governo pudesse deturpá-la, manipulá-la a seu favor, como "aquele negócio velho e bolorento", como a própria narradora diz, que repetiam todo dia de manhã durante o desjejum, enquanto sentavam na cafeteria da escola, durante as Beatitudes. Essa privação corrobora para a manutenção do controle que, aos poucos, é assimilado com menos resistência à medida em que a ignorância vai persuadindo.

No Centro Rachel e Lia ou Centro Vermelho também, na hora do almoço, haviam as Beatitudes, em que colocavam uma gravação de um homem dizendo: "Bem-aventurados os pobres de espírito, porque deles é o reino dos céus. Bem-aventurados os misericordiosos. Bem-aventurados os mansos. Bem-aventurados os que se calam" (ATWOOD, 2006, p. 109). A protagonista sabe que o último fora "inventado, sabia que estava errado, e que tinham excluído partes também, mas não havia nenhuma maneira de verificar. Bem-aventurados os que choram, porque eles serão consolados" (ATWOOD, 2006, p. 109), só não é sabido quando. Essa abordagem teocrática estabelecida em Gilead, Atwood atesta:

> E o resultado final desse processo seria a união entre Igreja e Estado, que este país desde 1776 tem se esforçado para manter distância, com grande dificuldade, porque a fundação deste país não foi feita com separação entre Igreja e Estado. (ATWOOD, 1986, tradução nossa)[128]

Isto é evidenciado através da combinação de ideologia com o New Right – como será abordado em outro capítulo – pela representação do topo da hierarquia em Gilead, já que a família e a procriação são prioridades do Estado. Para resolver esse problema familiar, que ganha proporção social, Atwood insere no romance a reorganização dessa família: as mulheres casadas ilegalmente, aquelas que têm relação fora do casamento, são selecionadas para serem Aias. Então, elimina-se o problema da formação familiar e da crise de fertilidade.

> Há agora uma seita, uma seita católica carismática, que chama as mulheres de aias. Eles não adotam a poligamia deste tipo, mas ameaçam as aias de acordo com o versículo bíblico que eu uso no livro – senta-se e cala-se a boca. (ATWOOD, 1986, tradução nossa)[129]

Na série há um momento de grande comoção e sofrimento em que uma menina de 15 anos, chamada Eden, é condenada pela justiça de Gilead. Ela era uma menina criada dentro do regime, tudo que ela conhecia era o relatado pós "tempos de antes", como fala a narradora. Ela se casa com o Olho Nick, conforme a cerimônia exige. Sabe exatamente que nascera para se casar e agradar ao marido. Faz de tudo para atrair Nick, porém a paixão dele é June – nome da protagonista na série. Cansada de não ter o amor retribuído e carente, se apaixona pelo novo guarda da casa dos Waterford, Isaac. No seu julgamento é instruída a pedir misericórdia, perdão pelo seu pecado. Entretanto, não consegue, pois

[128] "*And the ultimate result of that process would be the union of church and state, which this country since 1776 has striven to keep apart, with great difficulty, because the foundation of this country was not separated of church and state*" (ATWOOD, 1998).
[129] "*There is a sect now, a Catholic charismatic spinoff sect, which calls the women handmaids. They don't go in for polygamy of this kind but they do threaten the handmaids according to the biblical verse I use in the book - sit down and shut up*" (ATWOOD, 1986).

não se arrepende de se entregar e tentar fugir com seu amor. Em prol desse sentimento puro, nutrido por Isaac, sua pena é morte por afogamento. O juiz utiliza a passagem "Se confessarmos os nossos pecados, ele é fiel e justo [...] para nos limpar de toda injustiça", de João 1, v. 1-9 e diz que violaram Êxodo, capítulo 20, versículo 14, cometendo crime de infidelidade. Ao final, insere a fala "pela mão dele", o que sempre reproduzem quando querem se justificar, como se fosse a vontade de Deus. Neste momento, Eden se apropria de Corinthios 13, v. 4 e se entrega: "O amor é paciente, o amor é bondoso. Não inveja, não se vangloria, não se orgulha".

Serena, mesmo sendo da classe das Esposas – o que pressupõe-se mais dignidade, visto que não possuem obrigação alguma –, em uma cena é punida por ter mexido nos documentos do marido, Fred Watterford. Para justificar o fato de ter batido com o próprio cinto, são utilizados os versículos 22 ao 24 de Efésios 5, em que é dito que a mulher deve se sujeitar ao homem, porque ele é a cabeça, ignorando a parte em que o homem deve amar a esposa, assim como Jesus amou a Igreja.

Tanto no livro quanto na série as Aias utilizam a expressão "bendito é o fruto", que é retirada da passagem de Lucas 1, v. 39-45: "Bem-aventurada aquela que acreditou! Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre!". A parte da mulher, como a abençoada, quem é capaz de gerar um milagre, é ignorada, pois o que vale não é quem gera e sim o que é gerado, pois qualquer uma pode gestar, não importa qual Aia, o que importa é que seja fértil e procrie. A resposta sempre é "Que possa o senhor abrir". Essa expressão ganha um tom formal toda vez que se encontram, estabelecendo um elo de comunicação que a subordinam a vontade "divina".

Em *O conto da Aia* também existem inúmeras designações que retomam o texto bíblico: Marthas, Jezebel, Lydia e Gilead. A última refere-se a um território que na Bíblia designa tanto um lugar bom quanto um lugar mal. A ambiguidade sugerida possibilita pensar essa República como espaço desejado por uns e odiado por outros. Martha, irmã de Lázaro, hospeda Jesus em sua casa. É responsável pelos afazeres domésticos, chegando a ser repreendida por Jesus por se preocupar mais com os valores materiais da hospedagem do que com seus ensinamentos (Lu 10:38-42), isto é, as Marthas na obra são as mulheres que não se importam com nada além de seus afazeres domésticos, cuidado com os bens materiais, além de que provém da palavra aramaica que significa "senhora" e que hoje também é traduzida como "dona de casa". Jezebel foi a princesa fenícia condenada pelo pecado da idolatria, uma vez que renegou Javé e continuou fiel aos deuses fenícios, lutando contra tudo que fosse incompatível com seus desejos. Perseguiu os chamados servos de Deus e adorava o deus pagão da fertilidade, Baal. Ficou com fama de manipuladora, inescrupulosa e até devassa. No romance seria, então, representação da transgressão das leis e dos desejos carnais. E Lydia é um território onde ficavam as áreas mais férteis e cultivadas da península, eram também mulheres consideradas viúvas ou solteiras, como é a tia Lydia da história.

> Muitos dos nomes e títulos de pessoas e lugares são desenhados da Bíblia. Os guardas são chamados de anjos; soldados são chamados de anjos do Apocalipse e os Anjos da Luz; o centro de treinamento onde as aias são doutrinadas são chamadas de Rachel e Leah Centers; carros chamados Chariots, Whirlwinds e Behemoths dirigem as ruas, e as lojas são chamadas de Leite e Mel, Toda Carne, Lírios do Campo, Diário Pão, Pães e Peixes. (GULICK, 1991, p. 26)

E de acordo com Maria Cecília Amaral de Rosa (2009, p. 88), em *Dicionário de símbolos: o alfabeto da linguagem interior*, na *Bíblia* o olho é símbolo da onisciência, da vigilância e onipresença protetora de Deus, o que justifica a atuação do Olho Nick. Como um Deus que tudo vê, "a República de Gilead, dizia Tia Lydia, não conhece fronteiras. Gilead está dentro de você" (ATWOOD, 2006, p. 35).

O Centro Vermelho, que também pode ser chamado de Centro Raquel e Lia, local onde as Aias são adestradas, recebe esse nome bíblico também com uma proposta. Raquel e Lia foram duas esposas de Jacó. A primeira era infértil e a segunda gerou quatro filhos. Este nome faz sentido no romance, pois aquele é o lugar onde as Aias – férteis – aprendem a se subordinar às Esposas – inférteis. Lá as Aias são punidas como medida educativa. As Tias, mulheres mais velhas, já viúvas, são as responsáveis pelo adestramento, o que será abordado no capítulo referente ao mecanismo de docilização. Em uma das punições, uma Aia é submetida a clitoridectomia, uma prática comum no continente Africano. Por se envolver amorosamente com uma mulher é condenada a perder o clitóris, simbolizando a perda do prazer. Se antes ela se sentia na liberdade de gozar de seu prazer, agora é condenada. Essa penalização é amparada pela deturpação de Mateus 5:3-16. Ao falar das bem-aventuranças, é inserida a frase "bem-aventurados os que se calam", ratificando a política de silenciamento realizada em Gilead. A voz que deve ser proferida e tida como lei é a de "Deus", porque "Dele" é o reino dos céus.

Tia Lydia também utiliza Deuteronômio 6:5 – "Amarás, pois, o Senhor teu Deus de todo o teu coração, e de toda a tua alma, e de todas as tuas forças" – para pregar uma peça nas Aias. Ela arma um cenário em que várias mulheres são enforcadas em uma arena, mas depois desmascara tudo, refletindo que o que sentiram, o que viram, pode se tornar real caso não se entreguem ao "Senhor", isto é, à Gilead.

O maior crime é tentar contra a própria vida, e pior é quando se está grávida. Se tentarem suicídio, serão brutalmente penalizadas. E esse é o maior medo de Gilead. "Não é de fugas que eles têm medo. [...] São daquelas outras fugas, aquelas que você pode abrir em si mesma, se tiver um instrumento cortante" (ATWOOD, 2017, p. 16). Perder uma Aia é diminuir as oportunidades de aumentar a taxa de natalidade, matar um bebê então... A Aia Ofwarren – Janine, na série – tenta. Apesar de ser a mais envolvida com o regime – sendo muitas vezes odiada pelas colegas, por aceitar se submeter facilmente a todas as ordens, sendo também considerada "maluca", o que fica mais nítido na série –, Janine não aceita o fato de gerar um filho que não será seu. Então, vai até uma ponte e, quando tenta se jogar, todos chegam e a prendem. Após isso, é condenada ao apedrejamento, uma prática punitiva em Gilead, também inspirada na *Bíblia*. Todas são reunidas no pátio, onde são postas pedras para cada Aia. Elas são instruídas a pegar e jogar em Ofwarren, porém uma delas começa a oposição e, enfim, nenhuma consegue apedrejá-la, como é feito em alguns relatos bíblicos, porém, diferente da Bíblia cristã, na obra não há Cristo, apesar de ser invocado sempre como uma entidade punitiva – "pela mão dele". A cena acontece na série, marcando a sede de revolta contra o regime.

Essa revolta e a esperança não têm tanta visibilidade no livro, que é carregado de um tom pessimista e mórbido. No livro, a única forma de resistência possível para protagonista é a gravação de tudo que acontece com ela. Assim, Offred rompe com o silêncio que lhe é imposto. Contar histórias é o único gesto de resistência possível para esta mulher presa – como em *As mil e uma noites* –, condenada ao silêncio, assim como se torna o principal meio para sua sobrevivência psicológica. Em processo de reconstruindo-se como um indivíduo, Offred torna-se o mais importante historiador de Gilead.

Offred não age como June e não fica clara a atuação do grupo Mayday na história. A protagonista não se envolve. De acordo com Macpherson (2010, p. 87, tradução nossa), "para Offred, o conhecimento de que existe um movimento de resistência é o suficiente - ela não busca contato direto com ele. Até certo ponto, ela ainda resiste, especialmente quando ela se apaixona por Nick [...]".[130]

Já na série, o cenário é de extremo dinamismo. O final da primeira temporada prenuncia a conspiração das mulheres na segunda temporada. A protagonista comenta: "Eles nunca deveriam ter

[130] "*for Offred, knowledge that a resistance movement is out there is enough—she does not pursue direct contact with it. To some extent, she even resists it, especially once she falls in love with Nick […]"* (MACPHERSON, 2010, p. 87).

nos dado uniformes se eles não quisessem que fossemos um exército". Já no livro, Offred prefere não se posicionar. Afinal, poderia ser condenada à morte tóxica nas Colônias ou enforcada no muro para exibição pública.

> Offred não é corajosa o suficiente para contradizer as Tias quando elas deliberadamente alteram o que para elas é considerado um texto sagrado; ela também acha mais seguro dizer que "não tem opinião" sobre Gilead quando o Comandante pergunta a ela. (MENEGOTTO, 2020, p. 98, tradução nossa)[131]

A ausência de embate, confronto contra Gilead, o alívio quando Ofglen não consegue participar do grupo Mayday caracterizam a protagonista, à primeira vista, como pacífica. A aparente passividade de Offred é metáfora da postura de tantas mulheres pelo mundo. Ela representa a mulher real, a mulher comum. Segundo Macpherson (2010, p. 58, tradução nossa), "Atwood caracteriza Offred desta forma, a fim de reforçar seu status não heróico, a posição de todas as mulheres, seus fracassos e seus medos. No entanto, apesar de sua passividade, Offred continua com sua história e imagina um público futuro".[132] Em contrapartida, deixa seu recado em forma de fita, rompe com o silenciamento que lhe fora imposto. Seu poder de reação não está em suas atitudes perante Gilead, mas em seu ato de registrar sua história para outros se inspirarem em diferentes possibilidades que a linguagem oferece aos que são bravos e ousem usá-la.

> Isso não significa, no entanto, que nós devemos entendê-la de uma forma puramente negativa: sua rejeição ao credo de Gilead, sua resiliência, sua vontade incessante de sobreviver, suas leves manipulações do Comandante para reunir informações, seu despertar sexual e, acima de tudo, seu compromisso em compartilhar sua história individual caracterizam-na como uma mulher que suporta os horrores da realidade distópica de Gilead. (MENEGOTTO, 2020, p. 98, tradução nossa)[133]

Como exposto, *O conto da Aia* é amplamente marcado pelo discurso religioso. A Palavra é proclamada em diferentes momentos para amparar atos estatais, apoiar e embasá-los. Tudo é feito de acordo com a "palavra de Deus". Mas, como visto, esse estaria mais para um Deus malígno, que executa tudo sem misericórdia, indo de encontro com o que o Cristianismo prega. Assim como Gilead, muitas religiões pregam baseadas em suas próprias interpretações bíblicas, mas não há um nome, uma religião explícita. Há discussões sobre os novos pentecostais, mas Atwood não se comprometeu com uma religião, deixou a questão aberta para o leitor, apesar de tamanha semelhança com o puritanismo.

Assim, cabe a cada um a reflexão: seriam pentecostais, muçulmanos, islâmicos? Qual religião seria a de Gilead? Independente de um nome, o fato é que há a necessidade de questionar o discurso pautado na *Bíblia*, o discurso que manipula, que articula tudo ao seu bel prazer, sem um compromisso com a verdade, até porque essa é subjetiva. Como ser, de fato, cristão? Gilead é um Estado cristão? Independente da resposta, o importante é analisar as condições de interpretação da *Bíblia*. Até porque, apesar de todo o livro ser permeado pela ideologia religiosa, "este livro não é sobre os males da religião.

---

131 "*Offred is not brave enough to contradict the Aunts when they deliberately alter what for them is supposed to be a sacred text; she also finds it safer to say that she has "no opinion" about Gilead when the Commander asks her*" (MENEGOTTO, 2020, p. 98).

132 "*Atwood characterizes Offred in this way in order to reinforce her non heroic status, her everywoman position, her failure and her fears. Yet despite her passivity, Offred continues with her story and imagines a future audience*".

133 "*This does not mean, however, that we must understand her in a purely negative way: her rejection of Gilead's credo, her resilience, her unceasing will to survive, her slight manipulations of the Commander to gather information, her sexual reawakening and, above all, her commitment to sharing her individual story […] features of her characterization as a woman enduring the horrors of a dystopian reality in Gilead*" (MENEGOTTO, 2020, p. 98).

Não é um comentário de qual tipo de religião. É uma especulação de como, se você desejasse assumir o poder nos Estados Unidos, você faria isso".[134]

Assim afirma Atwood em entrevista para Tom Vitale em 1986. Gulick (1991, p. 26, tradução nossa) acrescenta que

> Atwood não parece condenar a própria religião, nem mesmo práticas religiosas conservadoras. O que ela objeta são os grupos que usam seu próprio dogma para criar leis para o resto da sociedade, na tentativa de regular comportamentos privados, como direitos de procriação, sob o pretexto de crença religiosa e estabelecer um comportamento "moral".[135]

Considerações finais

Com esse trabalho foi possível pereceber a presença de passagens bíblicas e marcas da religiosidade em *O conto da Aia*. Apesar de Atwood não dizer explicitamente qual a religião domina Gilead, pode-se especular sobre o puritanismo e o protestantismo norte-americanos. Afinal, ambos partem de leis rígidas e de uma política de vigilância que priva a liberdade dos indivíduos, neste caso, principalmente, das mulheres.

É através da manipulação e da docilização dos corpos embasados pelo discurso fundamentalista, pautado no Antigo Testamento, que Gilead censura e maltrata. Não só as Aias são as vítimas, mas os indivíduos que são segregados e limitados às suas funções, perdendo seu caráter humano e se tornando mecanismos de funcionamento do Estado, o que aterroriza o leitor, ao perceber que a ficção pode ser semelhante a realidade.

Neste sentido, "*O conto da Aia*: uma breve leitura bíblica" buscou, além de apontar marcas da religiosidade na obra, mostrar o perigo que o mal uso da palavra pode gerar. Além de como pessoas mal intencionadas podem chegar ao poder, justificando seus atos pela mão Dele.

Referências

ATWOOD, Margaret. **O conto da Aia**. Tradução Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

ATWOOD, Margaret. Interview with Tom Vitale. American Audio Prose Library, 1986.

BÍBLIA, A. T. Provérbios. *In*: BÍBLIA. **Sagrada Bíblia Católica**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

CIXOUS, Hélène *et al*. **The Laugh of the Medusa**. *Signs*, vol. 1, no. 4, University of Chicago Press, 1976, p. 875–93, http://www.jstor.org/stable/3173239.

DE ABREU, Relines Rufino. **O desvelar de ideologia em The handmaid's tale: vozes/discursos entrelaçados nas amarras do poder.** Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras. Viçosa, p. 127. 2012.

[134] this book is not about the evils of religion… It is not a comment about religion of that kind. It is a speculation of how, if you wish to take over power in the United States, you would go about it.

[135] "*Atwood does not seem to condemn religion itself, even conservative religious practices. What she objects to are groups who use their own dogma to create laws for the rest of society, who attempt to regulate private behaviors, such as procreative rights, under the guise of religious belief and establishing 'moral' behavior*" (GULICK 1991, p. 26).

GULICK, Angela Michelle. The Handmaid's Tale by Margaret Atwood: examining its utopian, dystopian, feminist and postmodernist traditions. (1991). **Retrospective Theses and Dissertations.** 57.

MACPHERSON, Heidi Slettedahl. **The Cambridge Introduction to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Kobo eBook.

MENEGOTTO, Fernanda Nunes. **From Offred to June Osborne: the handmaid's tale, dystopian television and literary adaptation**. Porto Alegre, 2020.

TENNANT, Colette. **Religion in The Handmaid's Tale: A Brief Guide**. 1517 Media, 2019. Disponível em: www.jstor.org/stable/j.ctvcb5bp1. Acesso em: 8 set. 2021.

DE CAMÕES À REFORMULAÇÃO DA MUSA ENQUANTO ELEMENTO CRÍTICO DA TRADIÇÃO EM GOLGONA ANGHEL

Tamara Roza Campos Amaral

Resumo: O objetivo da análise é pensar a musa na poesia de Golgona Anghel[136] enquanto elemento remetente a uma tradição da poesia –que aqui se exemplifica via Camões–, e, em certo sentido, também enquanto elemento reformulador de um aspecto fundamental nessa figura emblemática: a voz. Deste modo, a musa condiciona a transição de seu próprio lugar, pois, assume agora a própria voz do poema e passa daquela que somente inspira o poeta porque não tem o dom da voz, saindo dessa posição de ser inspirador. Assim, ela é responsável por reformular e criticar a tradição masculina na poesia quando se coloca na condição de escritora.
Palavras-chave: Poesia portuguesa contemporânea. Musa. Tradição. Golgona Anghel.

A musa de inspiração n'*Os Lusíadas*

Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
que outro valor mais alto se alevanta.

Camões

Os dois últimos versos da terceira estrofe d'Os Lusíadas invoca a ajuda das musas para inspirar a composição poética. Essa invocação dessas entidades mitológicas significa tanto o esquecimento das epopeias anteriores, como Ilíada, Odisseia e Eneida, pois a musa agora canta "outro valor mais alto" (Lus., V. 3, vv. 8), quanto, sobretudo, a atualização da matéria que se canta. Isso porque n'Os Lusíadas, o conteúdo exaltado seria aparentemente novo, pois, estava Portugal no período de descobertas e expansão marítima, e a referida obra de Camões serviu como respaldo para a edificação do novo império e da afirmação dos grandes feitos do povo português nas grandes navegações. Assim, toda evocação das musas destinava-se ao objetivo de empunhar a lira e o canto afim de contar a história de Portugal sob o ponto de vista da viagem, da força heroica e da vitória, e, por isso, fazia-se necessária a intercessão da musa como meio de inspiração para o engenho poético.

Os referidos versos são a iniciação do que irá decorrer como invocação e, nos quais, o endereçamento não se direciona às musas, mas sim às "Tágides minhas":

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mim um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mim vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandíloquo e corrente,

[136] Golgona Luminita Anghel das Neves nasceu no extremo noroeste das Bálcãs, na Romênia, em 1979. Vive em Lisboa desde que se mudou com sua família para acompanhar o pai, um cônsul da Romênia residente em Portugal. Anghel é poeta e estudou licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2003), e Pós-Graduação em estudos Europeus – Direito Comunitário, pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (2004). Depois, fez seu doutorado em Literatura Portuguesa. É investigadora auxiliar na Universidade Nova de Lisboa. Ao todo, Golgona Anghel publicou quatro livros de poesia. O primeiro, de 2007, chama-se *Crematório Sentimental – Guia de Bem-Querer.* Já o segundo título chama-se *Vim porque me pagavam* (2011), pela editora Mariposa Azual; o terceiro, *Como uma flor de plástico na montra de um talho* (2013) é editado pela Assírio & Alvim, assim como o último, Nadar na piscina dos pequenos (2017). Além de poesia, Golgona Anghel também publicou três ensaios sobre a obra do poeta português Al Berto. O primeiro deles foi publicado em 2006: *Eis-me acordado muito tempo depois de mim - uma biografia de Al Berto.* Mas tarde, em 2012, publica *Al Berto em Diários*, e *Cronos decide morrer, viva Aiôn, Leituras do tempo em Al Bert*. Recebe o prêmio P.E.N CLUB, oferecido pela Sociedade Portuguesa de Autores, em 2013.

> Porque de vossas águas, Febo ordene
> Que não tenham inveja às de Hipocrene.
> (*Lus*., V. 4, vv. 1-8)

Há, então, uma diferença estabelecida desde a primeira aparição do termo "musa" *n'Os Lusíadas* que consiste em particularizar qual é o tipo de musa que se pretende invocar, a depender do andamento da viagem. Mais conhecidas como ninfas ou filhas do rio Tejo, são as Tágides, na quarta instância, ordenadas por Apolo, deus da inspiração, que conduziram o poeta ao ato de cantar poeticamente, tanto quanto a fonte mitológica Hipocrene daria o dom de inspiração poética. De acordo com Pereira:

> É conhecida a [explicação] de Faria e Sousa, de que as Tágides eram as damas de Lisboa, identificação que ele julgava comprovar com a aproximação às Éclogas, nomeadamente a dos Faunos, no passo em que se descreve a chegada das Ninfas (que vai ao ponto de etiquetar uma a uma com os nomes das Musas, a pretexto de serem nove). (PEREIRA, 2012, p. 52-3)

Se as Tágides metaforizam as mulheres de Lisboa, percebemos que o termo musa é abrangente quanto à essência daquilo a que se refere. No geral, ele, o termo musa, normalmente comporta as ideias de feminino e de poder. Exemplos disso e da multiplicidade de formas e seres que assumem características de musa são diversas: as sereias de Ulisses que (en)cantavam os marinheiros com seu canto, as diversas musas em Camões, Homero, e até mesmo as musas pastoris e românticas. Além disso, uma outra característica basilar e constitutiva da essência das musas é o saber. Pois, se a elas foi designado, desde sempre, o poder de servir de guia das viagens marítimas, é porque ela é o ser que conhece os perigos do mar e de como livrar os tripulantes do navio disso, é ela também que conhece a rota e sabe guiá-los ao destino, e depois trazê-los de volta para casa. Essa espécie de conhecimento, como corrobora Adriana Cavarero resulta do conhecimento da musa acerca do fato histórico:

> A Musa mesma não é autora da história, mas sim aquela que a narra porque estava presente no acontecer dos fatos dos quais a história resulta. No horizonte divino que garante à história um estatuto realístico e ao relato uma ideal plenitude, a história vem, lógica e ontologicamente, *antes* do relato. Tanto é assim que Homero tem acesso a ela apenas por meio do relato da Musa. Dono de um ouvido especial para a voz divina, o poeta não narra o que viu –ele é cego– mas sim aquilo que a Musa lhe contou. (CAVARERO, 2011, p. 120)

Ela é, portanto, o ser que presencia os acontecimentos e, por isso, sua voz tem maior estatuto de verdade do que o relato na obra de Homero. A musa de Homero não serve apenas de inspiração, ela, por sua vez, presencia acontecimentos e os narra. Ela, a musa, portanto, participa ativamente da história quando empresta seus ouvidos e sua memória para reter informações sobre a Guerra de Troia, que depois vão ser narradas aos ouvidos humanos.

Seja ajudando a reviver a memória do que se passou em Tróia, ou seja, participando ativamente do fato histórico para colaborar com o relato de Ulisses, seja ajudando, com uma espécie de clarividência a prever os perigos da viagem lusitana, a musa conhece e sabe porque está *in loco* no momento exato em que sua participação –diga-se de passagem muito mais ativa que uma simples inspiração– é requisitada. Assim, o que difere entre as musas pode ser tanto a matéria de conhecimento quanto sua própria essência. Por isso, em Camões a voz da musa serve de guia, enquanto que a voz da musa (a sereia) de Ulisses pressupõe a desorientação dos sentidos, o desvio de rota e, por sim, o enlouquecimento. Como percebe-se então, a musa tem função primordial de não só orientar, mas também de desorientar. É ela que fica incumbida da tarefa de construir e ajudar ou de destruir e desnortear. Por isso, este traço leva-nos a compreender a musa como uma verdadeira entidade

representativa do símbolo da feminilidade por excelência de força da voz e do canto, do poder e do dom, e da dominação da história e da verdade. Ela pode ter, então, diversos nomes e assumir as mais variadas formas.

A medida em que a história é narrada n'Os Lusíadas, mais diferenças surgem na especificação dessa entidade musal, deixando explícito não haver uma única espécie de musa, mas sim musas no plural. Em confirmação disso, nos versos que se seguem ainda no Canto I, quando já iniciada a dedicatória, aparecem denominadas na décima primeira estância por "estranhas / Musas, de engrandecer-se desejosas" (*Lus*., V. 11, vv. 3-4), em oposição talvez àquelas já nomeadas. As estranhas tanto podem ser as musas ainda não anunciadas neste momento da narração, ou ainda porque diferem das outras, as antigas, por recebem características estrangeiras. Isso significa, muito provavelmente, que Camões já opunha, em sua obra épica, a diferença das musas baseado em duas noções de estilo:

> Os poetas da segunda metade do século XVI em Portugal, na Espanha, na França, na Inglaterra, no Brasil, na África, na Índia ou na China, dialogavam com versos e imagens de poetas da Antiguidade grega e latina, como Safo, Alceu e Píndaro, e como Horácio, Ovídeo e Virgílio, mas tinham também modelos poéticos mais recentes. Dos séculos XIII e XIV vinham os integrantes do *Dolce stil nuovo* (doce estilo novo), principalmente Dante, e vinha também a mais importante influência na poesia europeia daquela época, Francesco Petrarca. (HUE, 2018, p. 13-14).

Pode-se dizer, então, que Camões não estava somente preocupado com a retomada dos modelos gregos e latinos antigos, ele, em contrapartida, conduzia sua poesia no duplo movimento entre o antigo e o novo. Por isso, se apoiava na imitação como traço clássico e recriação de modelos, empreitada muito frequente naquele tempo, e levava para sua poesia as influências dos poetas italianos e espanhóis como novos moldes para a arte poética. Isso comprova como Camões tinha consciência da atualização que iria propor no traço das musas em sua poesia. Evidentemente que quando diferencia a musa com o adjetivo "estranha", está se referindo aos modelos estrangeiros, vias com as quais atualiza sua poesia tanto lírica quanto épica. Contudo, a oposição entre *antiga musa* e *estranha musa*, essas X aquelas, já sentencia o traço distintivo entre as musas da tradição e as musas d'*Os Lusíadas* como novo modelo de tradição e de inspiração.

Embora as ninfas do rio Tejo sejam evocadas juntamente com as ninfas do Mondego para inspirar o poeta, é Calíope a musa central. Ela está acima em uma escala hierárquica, como coloca Carlinda Nuñez, e será na presença dela e através dela, que se colocarão as intervenções mais importantes, visto que:

> as Musas se subdividem também: a tétrade das Musas sérias (formada por Calíope, Melpômene, Urânia e Polimnia) integra a parte superior da hierarquia, que corresponde ao grau de seriedade da poesia épica, a trágica, a cosmológica e a hinologia. (NUÑEZ, 2011, p. 246)

Sua voz também terá o estatuto de verdade histórica, pois o saber que Calíope detém será ensinado por ela aos mortais:

> Agora tu, Calíope, me ensina
> O que contou ao Rei o ilustre Gama;
> Inspira imortal canto e voz divina
> Neste peito mortal, que tanto te ama
> (*Lus*., V. 3, vv. 1-4)

Dona de beleza e voz, ela configura na épica camoniana a fonte de inspiração do poeta. No plano da poesia lírica, a mulher amada sempre ausente estará no eixo central do poema e funcionará como

fonte de inspiração. Porém, o episódio Adamastor anuncia este aspecto da poesia lírica, pois na fala do gigante do mar em resposta a Vasco da Gama sobre quem és, Adamastor, emocionado ao lembrar de sua história, conta como foi enganado por Tétis:

> Já néscio, já da guerra desistindo,
> Uma noite de Dóris prometida,
> Me aparece de longe o gesto lindo
> Da branca Tétis única despida:
> Como doido corri de longe, abrindo
> Os braços, para aquela que era vida
> Deste corpo, e começo os olhos belos
> A lhe beijar, as faces e os cabelos.
> (*Lus*., V. 55, vv. 1-8)

> — "Ó que não sei de nojo como o conte!
> Que, crendo ter nos braços quem amava,
> Abraçado me achei com um duro monte
> De áspero mato e de espessura brava.
> Estando com um penedo fronte a fronte,
> Que eu pelo rosto angélico apertava
> Não fiquei homem não, mas mudo e quedo,
> E junto dum penedo outro penedo.
> (*Lus*., V. 56, vv. 1-8)

O gigante pensa em correr para os braços da amada, mas é desprezado e cai em decepção ao perceber que estava abraçado, na verdade, a um monte rochoso. Desesperado, Adamastor perde a forma humana e se vê transformado em rochedo. Tomamos este ponto da narrativa como exemplo porque além de conter traços da amada ausente correspondente à lírica, e ninfa Tétis como uma espécie de musa aqui engana Adamastor. Assim, tem-se a diferença básica entre ela e Calíope, que mais uma vez corrobora para a dupla tarefa que as musas podem assumir nas histórias, já tratada aqui anteriormente.

Embora existam n'*Os Lusíadas* diversas espécies de musas, todas elas são caladas pela centralidade dada no texto ao poeta e ao narrador. Poucas vezes Vasco da Gama empresta a narração aos outros personagens da história. Apesar da musa possuir uma espécie de conhecimento: é ela que sabe atravessar o mar, salvar-lhes dos perigos e dar o tom correto para inspirar o poeta a cantar o poema, não lhes é emprestada a voz. A musa é muda e só se sabe dela o que a figura masculina relatou. Pois, a partir disso, passemos agora para a observação desse aspecto na poesia contemporânea. Mesmo saltando muitos séculos, vemos agora uma atualização na condição da mulher e, portanto, no imaginário da figura de musa.

Quando a musa canta

É na passagem do tempo que a forma de cantar na poesia se modifica. Quando tomamos Camões como ponto de partida, estamos diante de uma poesia marcadamente oral, de entonação e declamação: "a poesia na época de Camões era vocalizada, quase nunca lida silenciosamente como fazemos hoje. E não dependia do livro impresso" (HUE, 2018, p. 25). Eduardo Sterzi corrobora com este fato e aponta no surgimento das bibliotecas comunitárias o principal aspecto que tenha impulsionado a mudança do tipo de leitura no ceio da *práxis* cotidiana. Segundo ele, no século XVI:

> Vivia-se, afinal, numa cultura em que a presença da escrita era rara; só com de proliferação dois escritos impôs-se a leitura silenciosa. Já a partir do Século XIII, entre os homens cultos, lia-se silenciosamente. No século XIV, mas com mais força a partir de XV, as universidades estabeleceram regulamentos para as bibliotecas abertas aos estudantes, exigindo o silêncio na leitura. (STERZI, 2012, p. 172)

Esta mudança de paradigma do tipo de leitura que se emprega na leitura conduziu a poesia à uma reformulação, passando principalmente do canto à escrita. Assim:

> [o] poema lírico moderno é sempre uma espécie de alegoria formal da passagem da poesia musical-vocal para a poesia escrita, e, sendo assim, carrega sempre em si a tensão entre um código musical e um código gráfico. (STERZI, 2012, p. 167)

A poesia de base vocal, instrumentalizada e performada documentada a partir do Trovadorismo deixou como legado a musicalidade, a repetição do refrão e dos paralelismos como mecanismos de ritmo. Porém, na passagem para a cultura grafocêntrica, ou seja, com o surgimento do livro impresso e da imprensa, a literatura deixaria, paulatinamente, de ser um modelo de cópias e assumira, principalmente após o Romantismo, a individualização da voz do sujeito poético, dando destaque à burguesia em ascensão. Ainda durante esse período, a musa na literatura ainda serve de inspiração para o poeta. No modernismo brasileiro, ela é quase que completamente apagada e ressurge na literatura contemporânea sob um novo aspecto: de autora e dona da voz de seu próprio texto. Com isso, não quero dizer, em outras épocas, que não houveram escritoras femininas ao ponto de enxergarem a necessidade de mudança desse estereótipo da ninfa, da musa e da mulher na literatura que se preste aos desejos e inspirações da figura masculina, seja em nome do coletivo, como nas epopeias, seja em nome do indivíduo, como é o caso da lírica. O que ocorre na poesia contemporânea é, em certo sentido, um amadurecimento da escrita feminina, já com uma certa posição no meio literário que não se tinha outrora. Então, somente após a conquista de um lugar minimamente não marginalizado é que se pode alterar a estrutura tradicional da poesia e rever o lugar da mulher/musa.

Outro traço marcante da poesia contemporânea são as inúmeras referências e alusões, que como parte da estrutura do tempo, acabam por demarcar uma característica da poesia ocidental de um modo geral. Em contraponto com o Romantismo, quando a poesia assume o lugar da expressividade individual do sujeito, e tinha por matéria principal o texto genuinamente escrito pelo autor da obra como um campo bem delimitado da subjetividade; a poesia contemporânea agrupa personas pelo aparato intertextual. Isto converge para a fragmentação do sujeito poético, já que a centralidade do discurso poético como impunha o Romantismo antes é descaracterizada quando cede lugar a outras vozes. Desse modo, a carga de referências externas ao texto poético no século XX e XXI é absolutamente polifônica e a citação que conduz a referência externa para dentro do texto:

> É nesta medida que aparentes regressos, como o diálogo intertextual com o passado literário, quer ao nível da revisitação de determinados autores, quer ao nível da reelaboração de temas e formas facilmente reconhecíveis como herança, só superficialmente podem ser entendidos assim, porquanto correspondem, na verdade, a um reconhecimento novo da indissociabilidade entre o mundo que se dá a conhecer e a sua mediatização por descrições. (MARTELO, 2013, p. 226)

Tomemos agora o poema de Golgona Anghel, escritora contemporânea de poesia. A partir dele, a autora faz uma crítica da tradição da poesia de autoria masculina via Edgar Allan Poe e da própria musa como símbolo em ruína:

O REMOTO REI DOS CORVOS,
Edgar Allan Poe,
deixa cair do seu bico,
no centro de uma biblioteca,
os restos de uma musa.
Cansados de tanta melancolia,
os ratos montam à sua volta um circo.

«Annabel Lee», «Annabel Lee»,
guincham os bichos,
repartindo os ossos entre si.

Mostram os dentes,
esticam-lhe a pele.
Sabem que o poema
não tem outro precursor
a não ser a fome,
nem outro seguidor
a não ser o crime.
(ANGHEL, 2013, p. 13)

Annabel Lee[137] o último poema completo do escritor americano. Nele, a imagem da mulher morta, amada desde a infância, transforma a atmosfera do poema em sombria e mórbida. Além disso, a passagem do plano de vida para o plano da morte impede a união entre os amantes, o que impõe uma transfiguração do amor para o *post mortem*. Assim, a intertextualidade relevante entre o poema de Poe e o de Anghel não é apenas a alusão ao autor e à musa, mas sim a continuidade da ideia de mulher morta cantada pelo homem que atualiza a crítica da tradição feita em Anghel. Ademais, "os restos de uma musa" fragmentados quando os bichos vão "repartindo os ossos entre si" atestam muito bem o estado da musa na contemporaneidade. Se ela não tem mais um lugar social porque não pode mais prestar à inspiração, o corvo (símbolo de Poe) com seu bico a devolve novamente à biblioteca, para lá permanecer como todas as outras do passado.

Mas na atualização da poesia contemporânea é preciso recriar a musa. Não se pode, não se deve rasgar a tradição sem propor colocar algo no lugar. Nesse sentido, é quando a imagem da musa/mulher como fonte inspiradora ou ser amado imóvel e sem voz é corrompida, que há a possibilidade de fazer desses restos uma nova musa. Assim, em outro poema de Anghel, é explícita a filiação que faz com a escritora moderna Hilda Hilst:

Eu ainda acredito no Pai Natal e tu já tens pêlos.
Dá-me a tua fome, Hilda!
Lava-me, Hilda, cobre-me a cabeça, se não com louros,
ao menos com as tuas saias.
Oferece-me a edição completa dos teus caprichos.

Come to the dark side, dear Hilda:
temos bolos e cascarrão de borla.
Dentro de mil anos, Hilda,
seremos uma borra seca no fundo do tempo.
Uma praia no Inverno,
preparada para o adiamento e para a apatia.

Dá-me a tua sede, mulher!
Senta-te em cima do nosso presente

[137] O poema pode ser lido na íntegra em: https://fkxexplica.wordpress.com/2012/10/31/annabel-lee-poema-de-edgar-allan-poe-traduzido-por-fernando-pessoa/. Acesso em: 29 ago. 2021.

e mostra-me o rigor
com que a geometria aplica as suas fórmulas.
(ANGHEL, 2017, p. 24)

No poema, Anghel faz um apelo para a inscrição na escrita feminina que, se não é camoniana "cobre-me a cabeça, se não com louros", ou seja, não requer o lugar marcadamente masculino da tradição de cantar a mulher, pois, solicita com "ao menos com as tuas saias" (HILST, 2017, p. 24) tanto um traço feminino quanto uma ancoragem da linguagem nas veias da poeta renegada, mais evidente em "Dá-me tua fome, Hilda". Entendamos que Hilda Hilst, apesar de uma escritora ímpar, foi colocada à margem do movimento modernista de sua época. Com uma poesia muito diferente de seu tempo, ela retoma alguns modelos tradicionais como, por exemplo, a figura feminina decidida a cantar a ausência do amado. No entanto, é quando a mulher canta essa carência do outro que assume a voz dessa poesia e, com isso, consegue reverter a tradição do canto sempre masculino. Ela é autora de seu próprio poema e, ao mesmo tempo é o trovador, o aedo, o bado porque se coloca nessa posição de não ser mais cantada, e sim de cantar, mesmo repetindo os moldes de ausência masculina e se posicionando como mulher centelha e âncora, que permanece na casa. Assim, vejamos de que modo a escolha de palavras como "fome", "rigor" e "geometria" remetem ao poema XXX de *Cantares de perda e predileção (1983)*:

XXX
O Tempo e sua **fome**.
Volúpia e Esquecimento
Sobre os arcos da vida.
Rigor sobre o nosso momento.

O Tempo e sua mandíbula.
Musgo e furor
Sobre os nossos altares.
Um dia, **geometria**s de luz.

Mais dia nada somos.
[...]
(HILST, 2017, p. 374, grifos nossos)

É possível estabelecer uma relação temática a respeito da canonização de poetas ao longo do tempo quando Golgona parece negar este lugar futuro não somente a si mesma, mas também àquela de quem pede inspiração: "Dentro de mil anos, Hilda, /seremos uma borra seca no fundo do tempo./ Uma praia no Inverno", o que se trata claramente de uma ironia porque, mesmo tendo sido incompreendida no seu tempo, após sua morte em 2004, a obra de Hilda Hilst tem sido muito lida, sobretudo após a republicação de todos os títulos entre 2001 e 2007 pela editora Globo livros, e recentemente na reunião de poesia (2017) pela Companhia das Letras, seguida pela reunião da prosa, lançada na FLIP[138] no ano seguinte. O ganho de público no Brasil e no mundo com as reedições desta autora, somados à sua escrita profícua desmascaram o tom irônico de Anghel e seu movimento contrário. A busca é, na verdade, do pertencimento a uma linhagem feminina que, sobretudo, denuncia um lugar de esquecimento, ao contrário do que ocorre com a tradição masculina representada pela figura camoniana com louros sob a cabeça.

Contudo, nota-se através dos termos destacados uma progressão de ideias entre o primeiro poema aqui tratado e esses últimos dois. Notavelmente, a palavra fome está presente em todos eles, e

[138] A autora foi homenageada na Festa Literária Internacional de Paraty, em 2018.

casa com a ideia de deglutir a mulher/musa Annabel Lee, à moda de um canibalismo antropofágico. Esse seria mais um indício da reformulação a que se quer chegar a literatura contemporânea de autoria feminina. Mas essa reformulação não se dá sem antes apropriar-se de um modelo. E o modelo de inspiração é de também uma poeta mulher, ainda que a palavra "geometria" esteja ligada ao uso que Hilst faz da métrica dos poemas e a palavra "rigor" remeta ao próprio rigor masculino da autora pela repetição dos modelos aqui já citados.

Assim, vimos diversos exemplos na épica camoniana da musa e de seu lugar inspirador do homem/poeta, além da existência de diversos tipos musa. Com isso, identificamos na musa de Camões a mudez da voz, característica estendida aos séculos seguintes que culminará na amada também sem voz, muitas vezes de brancura pálida mortificada, a exemplo do Romantismo. Deste modo, é notável o desaparecimento da musa na época moderna pelo fato da mulher, a partir de então, conseguir mais engajamento e inserção no meio literário. Isso faz da poesia contemporânea um espaço reformulado porque o momento social e político mais evoluído sobre o feminismo dos contemporâneos, por si só, já impõe uma autocrítica do fazer poético. Como resultado, temos o ressurgimento da figura feminina não mais como musa no sentido tradicional, nem como amada, mas como portadora de uma nova possibilidade de inspiração poética através da autoria, do canto e da voz. Ela agora canta a si mesma porque escreve e, como escritora, pode escolher seu destino. Ela se auto representa, se auto nomeia e atribui a si mesma o próprio ato criativo: ele não vem inspirado de fora, mas, ao contrário, faz parte do domínio da mulher sobre a estrutura poética. Deste modo, podemos dizer que a intertextualidade presente na obra de Golgona Anghel recorre à tradição para criticá-la atualizando temas, refazendo a ideia de musa, centralizando a mulher no seu devido lugar de escritora e retirando-a, por fim, do lugar de submissão de outrora.

Referências

ANGHEL, Golgona. **Como uma flor de plástico na montra de um talho**. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

ANGHEL, Golgona. **Nadar na piscina dos pequenos**. Lisboa: Assirio & Alvim, 2017.

CAVARERO, Adriana. Segunda parte: mulheres que cantam. In: **Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal**. Minas Gerais: UFMG, 2011, p. 117-191.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas: Edição Comentada**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CAMÕES, Luís de. **20 Sonetos**. Introdução e ed. Comentada: Sheila Hue. Campinas: Unicamp, 2018.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. **"A era das musas": a música na poesia antiga**. Terceira Margem, v. 15, n. 25, p. 233-257, 2011.

MARTELO, Rosa M. **Anos noventa: Breve roteiro da novíssima poesia portuguesa**. Via Atlântica, USP, n. 3 dez., p. 224-236, 1999.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Musas e Tágides n´ Os Lusíadas**. Revista portuguesa de filologia, n. 25, p. 911-924, 2003.

STERZI, Eduardo. **Da voz à letra**. Alea: Estudos Neolatinos, v. 14, p. 165-179, 2012.

HAVELOCK, Erik A.; SANTA BÁRBARA, Maria Leonor; SANTOS, José Trindade. **Teoria geral da oralidade primária**. In: _____. A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente. 1996, p. 81-96.

FIGURAS FEMININAS DE GARRETT: REPRESENTAÇÃO E INOVAÇÃO ROMÂNTICA

Thayane Alves Guerra Sant' Anna

Resumo: Em *Viagens na minha terra*, obra com a qual o escritor Almeida Garrett iniciou a modernização da prosa literária portuguesa, escreveu Carlos em carta à prima Joaninha: "Há três espécies de mulheres neste mundo: a mulher que se admira, a mulher que deseja, e a mulher que se ama" (GARRETT, 2017, p. 234). Intrigados com essa afirmação e com simbologias presentes nas obras garrettianas e reconhecendo a necessidade do estudo literário para a compreensão de uma sociedade e das transformações histórico-sociais de uma época, propomos uma análise comparativa de algumas personagens femininas selecionadas em obras de Garrett, pois, ainda que ficcional, a obra literária é dotada de verossimilhanças que a compreendem como significativa fonte histórica. As obras das quais ocupar-me-ei serão o singular romance *Viagens na minha terra*, com cinco personagens femininas a destacar (Joana, Francisca, Laura, Júlia e Georgina), e a narrativa em versos *A moira encantada*, de caráter moralizante, cuja lendária personagem feminina conta com três distintas aparições. Essas altivas personalidades carregam ricas analogias, divergências e semelhanças cruciais entre si e entre a sociedade, entrelaçadas à visão garrettiana. Uma análise descritiva, mais detalhada, certamente demonstrará como a narrativa garrettiana, em prosa ou em versos heptassílabos, com a construção dessas figuras femininas dentro de seus enredos literários, rompeu com os preconceitos vigentes e lugares comuns de uma sociedade que, mesmo em transformações ideológicas, sociais e políticas, mantinha-se paradoxalmente conservadora cultivando ideais católicos que ditavam as regras sociais. O autor que foi pioneiro do romantismo em Portugal no século XIX, portanto, desmascara aspectos sociais da época ao passo que inova o tratar da mulher-anjo na literatura romântica.
Palavras-chave: Almeida Garrett. Romantismo. Personagens. Feminino.

Introdução

A literatura é imprescindível para a compreensão histórico-social de uma sociedade em uma determinada época. Ela representa a possível leitura da dinâmica interação entre um autor e o seu tempo, entre os ideais desse autor e da sociedade da qual é integrante, bem como das transformações que ele presencia e que o motivam.

No que tange à literatura e à cultura portuguesa oitocentista, temos o ilustre escritor Almeida Garrett como figura singular de sua geração, inovador da matéria literária em diversos aspectos, sendo o pioneiro do Romantismo em Portugal no século XIX. Garrett corroborou a instauração da modernidade poética inovando no manejo da língua portuguesa, no tratar de temas que buscavam o conhecimento progressista, a recuperação da memória nacional e a libertação de paradigmas estabelecidos pela tradição. Com isso, inovou também no que diz respeito à representação da figura feminina, tema que o presente trabalho procura trazer à discussão: algumas figuras femininas garrettianas.

Para tanto, foram escolhidas duas obras com o objetivo de uma introdutória análise das personagens: o singular livro *Viagens na minha terra* e o poema folclórico *A Moira Encantada*. Ambas as produções literárias são riquíssimas, inovadoras no seu tempo e possuem um leque de aspectos a serem explorados.

Outra questão relevante que aprimora a apreensão da obra garrettiana é o fato de que o autor exacerbava as próprias inquietações e os sentimentos. Quem conhece sua biografia, mesmo que sumariamente, pode observar o quanto de autobiográfico há em suas obras, uma vez que cidadão, homem e escritor estiveram sempre coerentemente associados. Nesse ponto, caberá o questionamento: será que as personagens de Garrett são também reflexos das mulheres com quem se relacionou?

Desenvolvimento

A sociedade portuguesa dos Oitocentos passou por transformações de diversas ordens, de cunho político, ideológico e cultural, que foram, naturalmente, refletidas no cenário literário. Encontra-se, nesse campo, em lugar de merecido relevo, João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett.

Almeida Garrett nasceu em 1799 na cidade do Porto. Aos cinco anos, foi viver com a família na Quinta do Castelo, ao sul do Douro, onde, no convívio com a criada brasileira Rosa de Lima e a caseira Brígida, teve contato com a literatura popular. Aos nove anos, fugindo das tropas napoleônicas, a família se mudou para a Ilha Terceira, nos Açores. Neste período, a cargo de tio bispo D. Frei Alexandre da Sagrada Família, o pequeno Garrett foi educado nos moldes clássicos, aprendendo Literatura, Filosofia, Latim, Grego, Francês, Italiano, Espanhol, Geometria e Aritmética. A educação que recebeu durante a infância certamente foi responsável por moldar o gosto pela atividade intelectual que acabou por acompanhá-lo durante toda a vida.

Alguns anos depois, abdicando da carreira eclesiástica a que os pais o destinavam, Garrett cursou Leis na Universidade de Coimbra durante os anos 1816 a 1821. Foi o período em que teve contado com a maçonaria, simpatizou-se com os pensamentos iluministas e progressistas, tendo participado da Revolução Liberal de 1820, além de começar a se destacar como orador revolucionário e fundar um teatro acadêmico, tendo seus primeiros dramas representados. Foram os primeiros capítulos de sua vida pública e política e da dedicação que, anos mais tarde, haveria de ter pelo teatro.

Garrett passou por três exílios políticos, entre Inglaterra e França. O primeiro ocorreu durante os anos 1823 a 1826; o segundo, a partir de 1828, até Garrett servir na expedição liberal comandada por D. Pedro em 1832. O terceiro exílio ocorreu durante alguns meses de 1833 em Paris. O período enquanto exilado colocou o escritor em contato com a literatura romântica europeia de Shakespeare, Lord Byron, Walter Scott, dentre outros, dos quais decerto sofreu influência. Durante 1834 a 1836, trabalhou como Encarregado de Negócios e Cônsul-Geral em Bruxelas. Esses longos anos foram marcados por intensa atividade literária, mas certas dificuldades de publicação, por problemas no relacionamento com Luísa Midosi, por dificuldades financeiras, por um sentimento de desprestígio por parte de seus representantes. Apesar disso, os problemas enfrentados e o tempo distante do país fizeram com que Garrett voltasse ainda mais a atenção para sua nação, mas com um olhar muito mais amadurecido, quando comparado aos ingênuos ideais cultivados na mocidade.

O autor deixou-nos uma vasta e multifacetada produção literária que conta com poemas, teatro, prosa de ficção, textos jornalísticos, políticos e doutrinários. Dentre suas obras, temos *Viagens na minha terra* (1846), *Frei Luís de Sousa* (1843) e *Folhas Caídas* (1853) como obras máximas da maturidade do escritor, que se destacam na inauguração do movimento romântico português. São representantes, respectivamente, da prosa, do drama e da poesia lírica.

Viagens na minha terra tem um caráter todo singular. É um romance híbrido, de difícil classificação entre os gêneros literários – "despropositado e inclassificável", segundo o próprio narrador, conforme cap. XXXII. Há a mistura do relato de viagem, com traços autobiográficos e traços ficcionais, há uma novela dentro da narrativa principal, além de, principalmente, ser uma obra em que o autor reflete sobre as transformações político-sociais que se verificavam em Portugal.

A princípio, o livro baseia-se em narrar a viagem empreendida por Garrett a Santarém, em ocasião do convite do amigo Passos Manuel, ocorrida entre os dias 17 e 19 de julho de 1843. Passos Manuel era líder Setembrista, oposição ao atual governo de Costa Cabral, então muitos foram os boatos de que se tratava de conspiração política. António Feliciano Castilho, então diretor da *Revista Universal Lisbonense*, sabendo da viagem, pediu a Garrett seus apontamentos. Assim, começou a publicação de

Viagens na minha terra, saindo os primeiros seis capítulos-folhetins de agosto a dezembro de 1843, quando a publicação foi interrompida pelo governo cabralista. Um ano e meio depois, 1845, a publicação foi retomada e concluída em 1846, ano em que se deu também a publicação em livro, em dois volumes, com algumas reedições e novidades.

Apesar de relatar uma única viagem física, a obra possui o título no plural, *Viagens*, devido às inúmeras considerações do narrador-autor Garrett. Apoiado pelas paisagens e pelos acontecimentos evocados, ele vai construindo uma série de divagações, viagens psicológicas, nas quais reflete e se posiciona sobre os mais diversos assuntos que regem sua sociedade: as inquietantes questões políticas, filosóficas, econômicas e ideológicas dos tempos passado e presente, prevendo também o futuro.

A crítica considera a obra como um ponto de referência dentro da história do romance português. Ofélia Paiva Monteiro, no estudo *Viagens na minha terra – um livro ímpar*, aponta:

> Desde o seu aparecimento, não mais deixaram as *Viagens* de suscitar leituras que foram matizando e adensando a compreensão da obra, analisada sob múltiplas perspectivas ético-ideológicas e estético-críticas. De todas emerge, porém, unânime a opinião de que esse livro singular ocupa na literatura portuguesa um dos seus lugares "fundadores", já porque foi um marco importante da nossa autognose – do "pensar Portugal" com que vimos questionando, desde há tanto, a Nação e nós próprios –, já porque disse, de um modo que indelevelmente ficou a impregnar nosso imaginário, problemas do homem português de Oitocentos e do homem de sempre, já porque datou o verdadeiro surgir da nossa modernidade literária. (MONTEIRO, 2010, p. 151)

A inovação empreendida por Garrett com as *Viagens* deve-se, de igual modo, ao plano da linguagem, ao manejo da língua portuguesa e à maneira com a qual o autor mescla as espécies literárias referidas, libertando-se dos moldes clássicos. As divagações do autor-narrador funcionam como uma espécie de despretensiosa conversa com o leitor, enquanto vai tecendo críticas de cunho irônico. Para a eficaz compreensão da obra, a participação nesse diálogo, é importante que o leitor entenda que o livro foi escrito sob a luz de um sinuoso jogo político que vinha desiludindo e preocupando Garrett, sendo o sarcasmo sua arma de defesa.

> Lembre-se também o à-vontade narrativo com que Garrett se exibe como *autor* nas suas ficções, intrometendo-se na ação com digressões ou comentários, em frequente diálogo, tantas vezes irônico ou humorístico, com o leitor; lembre-se, enfim, a renovadora linguagem que criou uma linguagem dúctil, nervosa, "desaliterada", que não recorre a léxico abundante ou raro, mas joga habilmente com a língua comum: ora recorrendo à frase curta ora à tirada longa e apaixonada, ousando desarticular a sintaxe. (MONTEIRO, 2010, p. 49)

Além disso, à inauguração da modernidade segundo tais elementos, é possível somar mais um: o tratamento da sexualidade feminina. Em uma sociedade que, embora corrompida pela imoralidade, pela ganância e pelo materialismo – o que o narrador clarifica nas inúmeras divagações e exemplificações das *Viagens* –, possuía uma literatura pautada em moldes conservadores que ultrapassavam o nível formal, nos quais circulavam os ideais retrógrados de beleza feminina associados à pureza e ingenuidade idealizadas.

Já em seus poemas da mocidade, Garrett se dirigia a perfis femininos descritos como "despertos da letargia boçal da "ordem" velha, "âmes sensibles" dotadas de garridice "coquette", que se abrem ao desejo legítimo" (MONTEIRO, 2010, p. 255). E em suas obras de maturidade, tal aspecto se nobilita.

Ao voltarmos o olhar para *Viagens na minha terra*, a narrativa do percurso a Santarém é entrecortada pela novela da casa do Vale, episódio que o narrador diz ouvir de um dos companheiros da viagem durante a chegada a Santarém, ao passarem por uma casa que lhe desperta a curiosidade,

onde, passa a saber, vivera a "Menina dos Rouxinóis". Trata-se de uma trama familiar, protagonizada por dois primos, uma avó e um velho clérigo. Inserida posteriormente, depois de interrompida a publicação da obra, a narrativa nos dá uma exemplificação mestra de como os problemas sociais e humanos e as questões recentes do país, levantadas ao longo da peregrinação, podem se individualizar, ganhar corpo, identidade e sentimentos.

A história se passa no seio da guerra civil de 1832-1834 no paradisíaco Vale de Santarém, onde vivem Joana e a avó Francisca. As duas, saudosas do primo e neto Carlos, recebem, na rotineira visita de toda sexta-feira do franciscano Frei Dinis, a notícia de que Carlos voltara, encontrava-se entre os liberais que ali tinham recentemente desembarcado.

Carlos é uma quebra de expectativa do herói romântico. Nascido e criado no interior, com destino a homem de bem e pai de família, estudou Leis em Coimbra e depois emigrou para a Inglaterra por razões políticas e renúncia à casa materna. "Não quero nada com esta terra e nem com esta casa" (cap. XVI), disse-o a Frei Dinis em 1830, pressentimento algum segredo pavoroso que reinava entre sua gente. Porém, o retorno de Carlos ao Vale permite o surpreende reencontro com a prima que deixara ainda menina e tornara-se mulher. Prima que sempre e exclusivamente o amou e que ele, mesmo amando, percebe não ser capaz nem merecedor de amar.

O fim da novela dá-se quando Carlos, ferido nos combates civis, depara-se com a amada Georgina e o Frei cuidando de seus ferimentos, depois vê entrando em cena Joana e a avó cega e, finalmente, ocorre a revelação dos segredos familiares pressentidos. Em seguida, desiludido, movido como que por um desejo de morte, Carlos afasta-se mais uma vez da casa-mãe, fugindo de tudo e todos para juntar-se ao exército constitucional em Évora. Posteriormente, tornar-se-á ainda barão, o que o narrador-autor Garrett, sempre conivente com seu personagem, justifica ser a degradação moral de um bom coração, de um homem íntegro criado para ser pai de família, que devido às circunstâncias tornou-se fruto do mundo moderno corrompido.

De Évora, Carlos escreve carta à Joana para retrospectivamente explicar a história de seu coração. Reproduzida nos capítulos XLIV a XLVIII das *Viagens*, Carlos afirma:

> Há três espécies de mulheres neste mundo: a mulher que se admira, a mulher que se deseja, e a mulher que se ama. A beleza, o espírito, a graça, os dotes da alma e do corpo geram a admiração. Certas formas, certo ar voluptuoso criam o desejo. O que produz o amor não se sabe; é tudo isto às vezes, é mais do que isto, não é nada disto. Não sei o que é; mas sei que se pode admirar uma mulher sem a desejar, que se pode desejar sem a amar. (GARRETT, 2017, p. 234-235)

Com isso, passamos a nos ater às seguintes personagens femininas da narrativa: as irmãs inglesas (Laura, Júlia e Georgina), Joana e Francisca.

No curto período que ficou em Inglaterra, Carlos estabeleceu relações com uma rica e elegante família, na qual havia três filhas, três "anjos" que passou a adorar, praticando o f*lirt*. Segundo conta, primeiro veio a admiração por elas, depois os desejos e logo estava amando perdidamente uma: Laura, cuja descrição aponta para características divinas comparadas à deusa Vênus, símbolo romano do amor, da beleza e do erotismo, cujo corpo era todo equilibrado.

> Laura não era alta nem baixa, era forte sem ser gorda, e delicada sem magreza. Os olhos de cor de avelã diáfano, puro, aveludado, grandes, vivos, cheios de tal majestade quando se iravam, de tal doçura quando se abrandavam, que é difícil dizer quando eram mais belos. O cabelo quase da mesma cor tinha, demais, um reflexo dourado, vacilante, que ao sol resplandecia, ou antes, relampejava, — mas a espaços, não era sempre, nem em todas as

> posições da cabeça: — cabeça pequena, modelada no mais clássico da estatuária antiga, poisada sobre um colo de imensa nobreza, que harmonizava com a perfeição das linhas dos ombros.
>
> A cintura breve e estreita, mas sem exageração, via-se que o era assim por natureza sem a menor contrafeição de arte. O pé não tinha as exiguidades fabulosas da nossa península, era proporcionado como o da Vênus de Médicis.
>
> Tenho visto muita mulher mais bela, algumas mais adoráveis, nenhuma tão fascinante.
>
> Fascinante é a palavra para ela. [...]
>
> Vê-la num baile, vestida e calçada de branco, cingida com um cinto de vidrilhos pretos – toilette inalterável para ela desde certa época – sem mais ornato, sem mais flores, apenas um farto fio de pérolas derramando-se-lhe pelo colo – era ver alguma cousa de superior, de mais sublime que uma simples mulher. (GARRETT, 2017, p. 237-238)

Laura, porém, estava comprometida, logo casaria e partiria para a Índia. Júlia, a segunda irmã a ser descrita na carta de Carlos, foi quem intermediou durante um tempo as correspondências entre eles. Júlia é caracterizada como um verdadeiro e delicado anjo. Seus traços infantis não chegam perto de despertar sentimentos mais ardentes que os já destinados à irmã, e ela sofre vendo a dor do amante cujo amor não pode ser concretizado.

> Júlia era pequena, delicadíssima, propriamente infantina no rosto, na figura, na expressão e no hábito de toda a sua encantadora e diminutiva pessoa.
>
> Nenhuma inglesa, desde o tempo da rainha Bess, teve pé e *ancle* mais delicado. Nenhuma, desde o rei Alfredo, se ocupou tão elegantemente dos elegantes cuidados de um interior britânico – gentil quadro "de gênero" como não há outro.
>
> Lady Júlia R. era a mais pequena e a mais bonita súdita britânica que eu creio que tenha existido. Vista à lua, no meio do seu parque, volteando por entre os raros exóticos que no curto verão inglês se expõem ao ar livre, facilmente se tomava pela bela soberana das fadas realizando aquela preciosa visão de Shakespeare, o *Midsummer night's dream*.
>
> Seus olhos de azul celeste, sempre úmidos e sempre doces, os cabelos de um claro e assedado castanho todos soltos em anéis à roda da cabeça e caindo pelos ombros, espalhando-se pelo rosto, que era uma lida contínua para os tirar dos olhos, um corpo airoso, uma boca de beijar, os dentes miúdos, alvíssimos e apertados, a mão pequena, estreita e de cera – tudo isto fazia de Júlia um tipo ideal de bondade, de candura, de inocência angélica.
>
> E era um anjo... oh se era! (GARRETT, 2017, p. 239-240)

Georgina, a única das três irmãs que tem participação na narrativa para além da carta de Carlos, sendo descrita de modo mais sucinto, uma vez que a prima já a conhecera, foi a terceira e última a chamar atenção ao moço. Após um mês de tristeza afastado da família inglesa, quando retornou à companhia das irmãs, Carlos olhou Georgina como se fosse a primeira vez, pasmado de vê-la tão bela e tão interessante. As características da moça transmitem luz e graça.

> Aquela elegância, aquele cabelo solto e anelado, aquele ar gentil que não podia ser senão dela... [...]
>
> Georgina, que até ali parecia empenhar-se em se deixar eclipsar pela irmã, agora, ausente ela, brilhava de toda a sua luz, em graça, em espírito, por um natural singelo e franco, por uma esquisita doçura de maneiras, de voz, de expressão, de tudo. (GARRETT, 2017, p. 249-251)

Carlos logo passou a querer-lhe mais que a Laura, passou a amá-la, sendo felizmente correspondido e viveu três meses de felicidade, até as obrigações chamarem-no e ter que partir em expedição a Açores. Carlos julgou amar Laura perdidamente, depois amou ainda mais Georgina, até reencontrar e descobrir-se amando a prima Joaninha.

Joana, a personagem feminina nuclear, em contraponto às irmãs inglesas, é a personificação da pureza e da simplicidade. Nascida e criada no Vale de Santarém, as características que moldam Joaninha aparecem sempre associadas a elementos da edênica natureza, o que pode ser comprovado pela

companhia constante dos rouxinóis e das plantas campestres. É por esse motivo, pela sua essência e caráter ingênuo, autêntico, impoluído, que Carlos, mesmo amando Joana, não pode se viver esse amor. Por ser autêntica, Joaninha pode doar-se inteira quando ama, a Carlos isso é impossível.

> Joaninha não era bela, talvez nem galante sequer no sentido popular e expressivo que a palavra tem em português, mas era o tipo de gentileza, o ideal da espiritualidade. Naquele rosto, naquele corpo de dezesseis anos, havia por dom natural e por uma admirável simetria de proporções toda a elegância nobre, todo o desembaraço modesto, toda a flexibilidade graciosa que a arte, o uso e a conversação da corte e da mais escolhida companhia vêm a dar a algumas raras e privilegiadas criaturas no mundo.
>
> Mas nesta foi a natureza que fez tudo, ou quase tudo, e a educação nada ou quase nada.
>
> Poucas mulheres são muito mais baixas, e ela parecia alta: tão delicada, tão élancés era a forma airosa de seu corpo.
>
> E não era o garbo seco e aprumado da perpendicular miss inglesa que parece fundida de uma só peça; não, mas flexível e ondulante como a hástea jovem da árvore que é direta mas dobradiça, forte da vida de toda a seiva com que nasceu, e tenra que a estala qualquer vento forte.
>
> Era branca, mas não desse branco importuno das loiras, nem do branco terso, duro, marmóreo das ruivas - sim daquela modesta alvura de cera que se ilumina de um pálido reflexo de rosa de Bengala. (GARRETT, 2017, p. 83-84)

Joaninha, portanto, seguia os padrões de pureza e ingenuidade esperados pelas mulheres da sua época, mas ao descrever os olhos verdes da "flor do Vale", o autor consegue atribuir um traço de sexualidade à personagem. Tais olhos instigam e inquietam Carlos de modo que o faz ter aspirações poéticas. Nos olhos verdes somente, poderia encontrar todas as cores da natureza e as felicidades da vida.

> Os olhos de Joaninha eram verdes... não daquele verde descorado e traidor da raça felina, não daquele verde mau e destingido que não é senão azul imperfeito, não; eram verdes-verdes, puros e brilhantes como esmeraldas do mais subido quilate.
>
> São os mais raros e os mais fascinantes olhos que há.
>
> Joaninha porém tinha os olhos verdes; e o efeito desta rara feição, naquela fisionomia à primeira vista tão discordante, era em verdade pasmosa. Primeiro fascinava, alucinava, depois fazia uma sensação inexplicável e indecisa que doía e dava prazer ao mesmo tempo: por fim pouco a pouco, estabelecia-se a corrente magnética tão poderosa, tão carregada, tão incapaz de solução de continuidade, que toda a lembrança de outra coisa desaparecida, e toda a inteligência e toda a vontade eram absorvidas. (GARRETT, 2017, p. 86)

Torna-se possível estabelecer mais um contraponto entre as inglesas e a portuguesa campesina quando retornamos à questão da conexão existente entre o texto digressivo e o exemplo que é a narrativa. As irmãs inglesas, dadas suas individualidades, podem ser compreendidas em unidade, como figuras nobres, elegantes, radiosas e inteligentes, mulheres de educação livre, que viajam sozinhas com amigos, por exemplo. Tais características permitem que sejam lidas como uma analogia ao novo e moderno Portugal. Joaninha, cujas predicações apontam para a autenticidade e aura de pureza, representa o velho e saudoso Portugal, bem como o povo e as glórias do passado, elementos cuja necessidade de recuperação o narrador garrettiano tantas vezes salienta, pois neles estariam a restauração nacional e a salvação para todos os males enfrentados.

Há ainda a personagem Francisca, a avó-mãe de Carlos e Joana, que vive sob os cuidados da amorosa neta. D. Francisca Joana ficara tragicamente cega, consequência do triste segredo que assombrava a família e afastara o neto. Quando Carlos partiu para Inglaterra, depois de horas em conferência com Frei Dinis, a pobre avó passou três dias chorando, ficando cega ao fim. A cegueira pode ser associada à sociedade de duas formas: àqueles que assistiam alheia e passivamente às

mudanças degradando e corrompendo a nação e àqueles que sofriam e lamentavam pelos acontecimentos, mas impotentes, sem forças suficiente para freá-los. Afinal, foi o sofrimento que cegara Francisca.

O simbolismo, a detalhada e intimista descrição, o afastamento das banalidades nas personagens são pontos que singularizam a construção das personagens garrettianas, além da dualidade entre pureza e sexualidade, que é fortíssima em toda a obra do autor, notabilizando-se também em outros gêneros literários. Há diversos poemas líricos, de sua juventude à maturidade, em que o autor enaltece a imagem da mulher, em especial as coletâneas *Flores sem Fruto* (1845) e *Folhas Caídas* (1853).

No entanto, há também a literatura popular, que vem recebendo maior atenção nos últimos anos. Garrett dedicara-se ao recolhimento das tradições orais e populares e, ainda em vida, publicou alguns volumes como *Adozinda* (1828), *Romanceiro e Cancioneiro Geral (1843)* e *Romanceiro* II e III (1851) com parte do que reuniu, mas deixou muitos materiais inéditos. Na Coleção garrettiana Futscher Pereira, novos manuscritos foram encontrados e somados ao estudo do *Romanceiro* de Almeida Garrett, a cargo da pesquisadora Sandra Boto.

É o caso do poema folclórico *A moira encantada*, publicado em 2004, em comemoração pelos 150 anos da morte do autor, pelo *Diário de Notícias*. O texto tem como protagonista a lendária moira (ou moura), ser de poderes sobrenaturais pertencente aos folclores português e galego. A narrativa, construída em versos heptassílabos, oferece-nos um quadro de frescura e delicadeza, ao mesmo tempo em que a personagem feminina não deixa de ser descrita com formosura e sensualidade.

O enredo conta com três irmãos pastores que individual e consecutivamente, um a cada ano, visitam a Fonte Santa na manhã de São João e encontram lá uma moira. O primeiro a buscar sua sorte é o irmão mais velho, maldizendo a vida que levava e ansiando por ser rico e poderoso. Ele encontra uma donzela encantada cujos traços de beleza rementem à riqueza, de cabelos loiros como o ouro:

> Banhando na fonte pura/ Uma donzela se estava,/ Seus cabelos de oiro fino/ Com seu pente penteava./ Cada vez que corre o pente/ Aljôfares desatava;/ O seio tem descoberto,/ Seio que de alvo cegava;/ Cobre-lhe água o mais de corpo,/ O mais que se imaginava./ Tem uma chave na mão,/ Chave de oiro que brilhava. (GARRETT, 2006)

Ela concede seu desejo, riqueza no lugar de felicidade, e o pastor não retorna mais à casa. No ano seguinte, vai à fonte o segundo irmão, desejando ainda mais poder que o outro, desejando grandeza e mando. Ele encontra a donzela de cabelos negros, ornada com coroa e ceptro: "A mesma donzela aí estava/ Que o seu corpo delicado/ Nas puras águas banhava/ Mas os seus cabelos de oiro/ Agora negros mostrava./ Uma coroa real/ Sua cabeça coroava;/ Ceptro que tinha na mão/ De majestade cegava" (GARRETT, 2006). Novamente, o segundo pastor tem seu pedido atendido, virando senhor de castelo, escudeiros e vassalos e esquecendo-se da família. Na alvorada do ano seguinte, vai o irmão mais novo à fonte. O único que, desde o início não maldizia sua realidade, preocupava-se com os irmãos e não ansiava por poder ou riqueza, encontrando a moira mais bela do que nunca:

> À fonte se foi direito/ Inda a alva não alvejava,/ Deu co'a formosa donzela/ Que na fonte se banhava./ Tão bela como os mais anos/ E ainda mais bela estava./ Nem de pedras preciosas,/ Nem de pérolas se toucava,/ Nem ceptro, nem chave de oiro/ Na sua mão não brilhava;/ Tinha uma c'roa de rosas/ Alva, que de alva cegava;/ As suas claras madeixas/ Pelos ombros debruçava;/ Com um sorriso de amor/ Os alvos dentes mostrava;/ No puro azul de seus olhos/ Um céu aberto mostrava. (GARRETT, 2006)

A pureza do coração do terceiro irmão é o que, verdadeiramente, concede-lhe uma capela abençoada por São João e o desencanto da moira, que passa a ser sua de corpo e alma. No desfecho

moralizante do texto, indo ao encontro do serviço literário cívico que Garrett defendia e praticava, ele vai ser o único dos três irmãos a ter real e merecida felicidade. "Ventura todos a querem/ Por todos é desejada:/ Não a tem quem a procura,/ A quem não a busca é dada" (GARRETT, 2006).

Por fim, três são as maneiras diferentes que as moiras aparecem no poema, uma vez que cada irmão a encontra de maneira semelhante ao que seu coração busca. O modo como esse ser fantástico da narrativa popular aparece no poema ganha certamente a contribuição da pena de Garrett corroborando a união das correntes de beleza e sexualidade.

Considerações finais

Torna-se indiscutível a modernização empreendida por Almeida Garrett no cenário literário. E o tratamento da mulher é mais um dos aspectos que ganha novas configurações no projeto empreendido pelo autor, pois Garrett relativiza a ideia de que a literatura romântica deveria banalizar e generalizar a mulher.

Uma vez que os modelos clássicos e as tendências conservadoras da tradição catolicista ainda imperavam na sociedade portuguesa dos Oitocentos, era dificílima a união das correntes afetiva e sexual, ficando a última retratada sob os disfarces da época ou quiçá indiscutida. Almeida Garrett, entretanto, fomenta a união dessas correntes. As personagens garrettianas são altivas, dotadas de firmes personalidades e exalam sexualidade, culminando na quebra da idealização da figura feminina e mesmo da mulher-anjo como a Joaninha das *Viagens*.

A riqueza simbólica e o conhecimento biográfico permitem ainda evidenciar que são utilizados para a construção dos perfis das mulheres garrettianas os ideais do autor, dialogando com fatos vividos. Se, como disse o narrador de *Viagens na minha terra*, "O coração humano é como o estômago humano, não pode estar vazio, precisa de alimento sempre" (GARRETT, 2017, p. 79), o coração de Garrett manteve-se quase sempre alimentado. Pensemos, pois, em mais uma informação: três foram as mulheres mais importantes que marcaram a vida amorosa de Garrett – Luísa Midosi, Adelaide Deville Pastor e Rosa Montufar. A primeira foi com quem se casou, a segunda quem lhe deu uma filha, a terceira de quem foi amante e inspirou-lhe *Folhas Caídas* (1853).

Referências

AMORIM, Francisco Gomes de. **Garrett**: memórias biográficas. 3 vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881-1884.

BOTO, Sandra. **A história e a identidade nacionais no romanceiro de Almeida Garret**. Lisboa: Caleidoscópio, 2011. Disponível em: https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/2882/1/Romanceiro_Almeida_Garret.pdf. Acesso em: 8 de nov. 2021.

DAVID, Sérgio Nazar. **Garrett: entre a cruz do desejo e a luz do amor**. Discursos [Em linha]: estudos portugueses e comparados. Universidade Aberta, 2006. p. 105-122. Disponível em: https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/408/1/discursosAlmeidaGarrett105-126.pdf.pdf. Acesso em: 10 nov. 2021.

GARRETT, Almeida. **A moira encantada**. Fundação Maitreya, 2006. Disponível em: http://fundacaomaitreya.com/artigo.php?ida=364. Acesso em: 18 ago. 2021.

GARRETT, Almeida. **Cartas de amor à Viscondessa da Luz**. Introdução, organização, fixação do texto e notas de Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

GARRETT, Almeida. **Folhas Caídas**. Lisboa: Casa Viúva Bertrand & Filhos, 1853.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Coord. Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

MASSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. **Estudos garrettianos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

OLIVEIRA, José Osório de. **O romance de Garrett**. 2ª ed. Revista e ampliada. Lisboa: Bertrand, 1952.

DE ASSOMBRAÇÃO À ALEGORIA: REFIGURAÇÕES AUTORAIS DE MACOBEBA EM GRACILIANO RAMOS E JOAQUIM CARDOZO

Thayane Verçosa da Silva

Resumo: Em 1929, Macobeba surgiu no periódico *A província*. No texto "Macobeba é mais feio que o cão", José Mathias apresentou o monstro como um "desadorado fantasma", que, "[p]or onde passa [...] tudo vai se queimando e caindo como se [ele] fosse a alma abrasadora do incêndio" (MATHIAS, 1929, p. 3). Tal figuração diabólica se mantém na maioria das publicações sobre o personagem. Em 1930, no *Jornal de Alagoas*, Graciliano Ramos refigura a criatura, publicando duas críticas políticas alegóricas: "Macobeba Pré-histórico" e "Macobeba Antigo". Nelas, o autor funde a figura do monstro com a de um político, transferindo a figuração diabólica do primeiro para o segundo, revelando as consequências nefastas do messianismo na política. Em 1975, Joaquim Cardozo, na peça "Marechal, boi de carro", revela: "Os macobebas; quem sabe / De onde vieram tantos seres [...] Bem armados é que estavam, [...] E levaram Muribeca / A uma grande danação" (CARDOZO, 2017, p. 254-255). Apesar das incertezas quanto à origem e à constituição dos "macobebas", tal como na crítica alegórica de Graciliano Ramos, as criaturas são responsáveis pela destruição local. Assim, contrastaremos as refigurações dos dois mencionados autores, para analisar o deslocamento que operam em relação à figuração original de Macobeba.
Palavras-chave: Macobeba. Refiguração. Graciliano Ramos. Joaquim Cardozo.

Introdução

No dia 7 de abril de 1929, o primeiro texto sobre o monstro Macobeba foi publicado no periódico pernambucano *A província*, antecedido apenas pelo título – "Macobeba é mais feio que o cão" –, por um breve resumo, não assinado, caracterizado pelo tom de novidade: "Em artigo para *A província* o Sr. José Mathias inicia hoje uma série de revelações sensacionais sobre um tal Macobeba, bicho horroroso que está aparecendo nas praias do sul", e pelo seguinte comentário, enfatizando a exclusividade da publicação: "Especial para *A província*". Ocupando uma fatia considerável da terceira página do periódico, composta pelo extenso texto e pelo desenho da criatura, feito por Manoel Bandeira – um relevante artista gráfico e desenhista pernambucano –, o primeiro relato da aparição do monstro ressalta algumas de suas principais características bem como alguns de seus feitos, que, no decorrer dos textos, se tornam recorrentes:

> Na região sul do Estado, ribeirinha do mar, um horrível ente fantástico anda apavorando as tímidas crianças e impressionando a imaginação crédula dos matutos. Grande, muito grande, do tamanho de uma sucupira de meio século, com um extenso rabo metade de leão e metade de cavalo, quatro imensos olhos vermelhos como quatro grandes brasas vivas à flor da cara, aduncas unhas de lobisomem, enorme cabeleira [...] de "Mãe-d'água", feroz como "João Galafoice", traiçoeiro e rápido como o "Pai do Mato", o Macobeba empunha uma imensa vassoura de grandes cordas resistentes de cruapé e devasta tudo por onde passa. [...] Por onde passa como o vento do deserto secam as folhas das árvores. [...] tudo vai se queimando e caindo como se o Macobeba fosse a alma abrasadora do incêndio com a sua imensa vassoura de fios duros de cruapé e os quatro olhos candentes de sua caraça de "Lobisomem". Um acre cheiro danado que tanto tem do nauseabundo da maritaca quanto dos vapores de enxofre que dizem o diabo deixa na sua passagem fica pelos caminhos entontecendo, embriagando e envenenando as gentes. (MATHIAS, 1929, p. 3)

Além de ser, em alguma medida, inserido na tradição folclórica brasileira, uma vez que a única saída para livrar a localidade dos horrores provocados pelo monstro parece ser a união de "João Galafoice", "Pai do Mato", "caiporas" e "Mãe-d'água", também se destaca na passagem supracitada os diversos elementos que constituem seu caráter animalesco-diabólico: a sua velocidade; o modo como,

por onde passa, deixa tudo queimando; o seu acre cheiro – composto, inclusive, pelos vapores de enxofre deixados pelo diabo – que entontece as pessoas; a sua ferocidade; a sua maldade; e o seu comportamento destrutivo.

A mencionada caracterização permanece na maior parte dos textos sobre o monstro, publicados de abril a setembro de 1929 no mencionado periódico. Nesse período, Macobeba é o protagonista de 28 textos que abordam seus malfeitos, seu caráter destrutivo, sua genealogia, entre outros. Desse total, 26 foram escritos por José Mathias, pseudônimo do senhor de engenho e escritor Júlio Bello, um por Estevão Pinto e o outro por José Lins do Rego. É possível pensar que as 26 publicações formam uma espécie de unidade, uma vez que apresentam diferentes acontecimentos vividos pelo monstro que se sucedem e apresentam uma continuidade entre eles. Nos primeiros textos, por exemplo, Macobeba aparece com os seus "quatro imensos olhos vermelhos como quatro grandes brasas vivas à flor da cara" (Ibid., p. 3); já no texto de 17 de abril de 1929, ele luta com um peixe-boi e perde um de seus olhos. Daí para frente, comentários sobre os três olhos do monstro são feitos diversas vezes.

Por outro lado, ainda que publicados no mesmo periódico, os textos de Estevão Pinto e de José Lins do Rego diferem significativamente das aventuras de Macobeba contadas por Júlio Bello. Em "Qual é a família do Macobeba?", o antropólogo reflete acerca do surgimento da criatura, garantindo: "Com toda a certeza, o macobeba será um desdobramento de um dos mitos secundários, a saber, a Yara, o boi-tatá, o saci, o lobisomem e o hipupiara" (PINTO, 1929, p. 2), defendendo também que: "O macobeba – espécie de lobisomem malfazejo, aparecido ultimamente em Pernambuco – surgiu, portanto, num momento propício, que é o do período áureo do folclorismo nacional" (PINTO, 1929, p. 2). Assim, ele concebe a personagem como um derivado tardio da mitologia indígena brasileira, sendo um produto do folclore nacional.

O autor de *Menino de Engenho*, por sua vez, apresenta diferentes utilidades da criatura monstruosa, ao contar que aprendeu a corografia de Pernambuco acompanhando as andanças da personagem por diferentes rios, engenhos e regiões, e ao comentar o que seria o caráter pedagógico da criatura com as crianças:

> Entre os meus dois meninos esse retrato é capaz de liquidar com a vontade mais impertinente. E diga-se, de passagem, não há vontade mais decidida e mais firme que a de um menino que quer uma coisa. Para mim [...] o Macobeba, Deus há de me perdoar a imagem, caiu-me do céu. É só falar no nome do bicho e os meninos a amolecer a vontadezinha impertinente. [...]. Macobeba renovou para o mundo dos meninos essa coisa que muito pedagogo besta considera um mal: o medo. Macobeba é o gênio da destruição mais violento de quantos há por aí. Porque, repetindo uma palavra dos modernos, em matéria de destruir ele realiza uma "totalidade". Para mim ele foi um descanso. (REGO, 1929, p. 3)

De acordo com José Lins do Rego, para as crianças o Macobeba é "o gênio da destruição mais violento de quantos há por aí", despertando, consequentemente, "essa coisa que muito pedagogo besta considera um mal: o medo"; assim, a exibição do retrato ou a menção ao monstro parecem bastar para amedrontar os meninos e demovê-los de determinadas atitudes. Desse modo, por motivos distintos, as publicações assinadas por Estevão Pinto e por José Lins do Rego diferem significativamente dos textos escritos por Júlio Bello.

Além disso, mais tarde, durante uma boa parte do século XX, a personagem monstruosa seria retomada também por autores como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Joaquim Cardozo, Jorge de Lima e Manuel Cavalcanti Proença, sendo reelaborada pelos mencionados escritores de modos bastante diversos, em meios variados, com publicações em diferentes estados brasileiros.

Em 3 de maio de 1929, Mário de Andrade, no *Diário Nacional* de São Paulo, cria a sua versão do monstro ao publicar o texto "Macobeba":

> Inda agora está aparecendo no sul litorâneo de Pernambuco uma assombração muito simpática. É o chamado Macobeba, bicho-homem dum tamanho arranha-céu, gostando muito de beber água de mar e queimar terras. [...]. No corpo o Macobeba é apenas um exagero. Mas não tem nada de original. [...]. Cabelo em pé, quatro olhos e rabo de metade de leão, metade de cavalo [...]. Só teve até agora uma deliciosa prova de espírito: carrega sempre uma vassoura de fios duros maravilhosamente inútil. Não serve-se dela para nada. (ANDRADE, 1929, p. 3)

Nele, apesar de recuperar os aspectos físicos que constituem o monstro de Júlio Bello, o autor definitivamente não reforça seu caráter assustador, chamando-o, inclusive, de "assombração muito simpática". Desse modo, o autor de *Macunaíma* desloca e subverte a *figuração* original do monstro, criando, à sua maneira, o seu Macobeba, iniciando, assim, a cadeia das *refigurações autorais* do personagem.

Ao lembrarmos, com Carlos Reis, que a refiguração é o "processo de reelaboração narrativa de uma *figura* ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens" (REIS, 2018, p. 421), faz-se necessário especificar, com Nabil Araújo em "Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética)", que, tal como na recepção de Fausto, há, em uma escala menor, na recepção de Macobeba: "uma cadeia refiguradora na qual [...] se adensarão [...] os vínculos de cada nova refiguração da [personagem] a um determinado nome de autor, à guisa, dir-se-ia, de um 'sobrenome', a denotar, então, um laço de filiação" (ARAÚJO, 2020, p. 319-320). Assim, é pensando em termos de *refigurações autorais* que podemos tratar dos Macobebas *de Mário de Andrade*, *de Graciliano Ramos*, *de Jorge de Lima*, *de Cavalcanti Proença* e *de Joaquim Cardozo* refletindo sobre suas diferenças e eventuais semelhanças.

O Macobeba de Graciliano Ramos

O autor de *Vidas secas*, em abril de 1930, utilizando o pseudônimo de Lúcio Guedes, publicou dois textos no *Jornal de Alagoas* nos quais se reapropriou da personagem monstruosa, intitulados, respectivamente, "Macobeba Pré-histórico" e "Macobeba Antigo". Neles, ao fundir a figura do monstro com a de um político que governou Alagoas, Graciliano Ramos toma Macobeba pelo homem em questão, transferindo a figuração diabólica do primeiro para o segundo. Adiantando que a fusão entre ambos foi desencadeada pela crença popular no surgimento de um político salvador, podemos considerar que ela funciona como a propulsora de uma figuração alegórica do que se poderia chamar de um pacto fáustico. Nesse sentido, é preciso lembrar, com João Adolfo Hansen (2006, p. 7), que a alegoria "é um procedimento construtivo, [...] técnica metafórica de representar e personificar abstrações", pela qual se "diz *b* para significar *a*". Assim sendo, acrescenta Hansen, "ela é mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança" (Ibid., p. 8); e ainda: "estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso" (Ibid., p. 9).

Logo no começo do primeiro texto, a seguinte imagem de Alagoas vai sendo construída:

> Antigamente Alagoas era um paraíso – a desordem, a confusão, o caos, todas as desgraças em fúria contra o pobre bicho desengonçado que penosamente começava a levantar a espinha e a caminhar, sem motivo aceitável, sobre as patas traseiras. Não era um paraíso cômodo, mas afinal era um paraíso como qualquer outro.

> [...] vê-se que naquele tempo não havia crimes. Os bípedes alagoanos matavam-se inocentemente, na boa lei natural e, como todos os bens pertenciam aos coronéis, a noção de roubo ainda não tinha aparecido. (RAMOS, 2013 [1930], p. 99)

Ao classificar Alagoas como um "paraíso" e inserir diversos acontecimentos que, na verdade, desmentiriam tal classificação, a imagem do local vai sendo delineada de maneira bastante irônica pelo narrador. Tal localidade acaba sendo o cenário propício para o surgimento de Macobeba:

> Ora no meio dessa balbúrdia dos pecados surgiu um indivíduo animoso, resolvido a escangalhar tudo: um sujeito de "rosto carregado e barba esquálida, os olhos encovados e a postura medonha e má, e a cor terrena e pálida, cheios de terra (isto é exagero) e crespos os cabelos, a boca negra, os dentes"... de lobisomem. Era Macobeba. Pelo menos dizem que era Macobeba. (Ibid., p. 99-100)

Na descrição, ao assegurar que "para descrever Macobeba, recorri ao Camões: furtei uns pedaços do gigante Adamastor" (Ibid., p. 99), ao invés de recorrer às descrições de Júlio Bello, Graciliano Ramos atribui outras características físicas ao monstro, se distanciando, portanto, da figuração original da criatura.

Na sequência, retomando a narrativa de surgimento do Macobeba, o narrador vai comentando como a mencionada fusão com o político alagoano aconteceu:

> Houve talvez dois Macobebas. O primeiro, nascido numa idade heroica, tinha, como todos os heróis que se respeitam, uma existência subjetiva; o segundo, atual e bacharel, é um ser de carne e osso, como qualquer um de nós. Julgo que este foi pouco a pouco tomando o lugar daquele até confundir-se com ele e, de longe, parecerem formar-se os dois um todo indivisível. (Ibid., p. 100)

Refletindo sobre o surgimento da criatura, ele diz: "Se me não engano, gerou-o a necessidade que tinha a gente primitiva de um salvador [...]. E, como se sentissem fracos, laboriosamente imaginaram um super-homem com atributos característicos das divindades grosseiras daquela época" (Ibid., p. 100). Desse modo, o clamor popular, responsável pelo surgimento da criatura, levou à seguinte consequência:

> Lentamente as qualidades exigidas se foram fixando, deram origem a um ser ideal que infundiu ao povo a coragem precisa para vencer. E, como às vezes acontece, um sujeito manhoso, fabricante de açúcar, poeta e prógnato, começou a gritar: – Eu sou Macobeba! Não era. Mas os outros pensaram que era. E o homem se transformou definitivamente em Macobeba. (Ibid., p. 100)

Como o primeiro texto termina com o surgimento de Macobeba, a partir da transformação de um sujeito no monstro, o segundo texto, "Macobeba antigo", começa já mostrando os feitos da criatura no poder:

> Tendo-se tornado Macobeba [...], o indivíduo a que nos referimos ficou sendo um grande homem. E, como grande homem, achou bom mandar à fava os que o tinham engendrado, colocar os filhos, uma chusma de Macobebinhas sacudidos, e algumas respeitáveis Macobebas do outro sexo, que logo entraram a governar isso macobebamente. (Ibid., p. 103).

Ao estender o termo macobeba aos filhos e mulheres da família do Macobeba político, o narrador amplia o alcance do substantivo monstruoso, do indivíduo inicial para todo um grupo familiar ora nepotisticamente instalado no poder, derivando também um advérbio de modo: *macobebamente*, neologismo referente ao modo de governar da referida família monstruosa, o qual, na sequência, será

estendido a todo o estado de Alagoas, uma vez que: "Macobeba sorria. Alagoas macobebizou-se. Da capital aos mais remotos sertões fervilhavam bichos destruidores, de incisivos aguçados e caninos enormes, que estragavam, sem cerimônia, o que iam encontrando" (Ibid., p. 103).

A afirmação, apoiada em novo neologismo, de que "Alagoas macobebizou-se" a partir do modo de governar dos Macobebas ("macobebamente"), completa inequivocamente o processo de extensão das características e atitudes monstruosas para o conjunto da população do Estado. Apesar das ocorrências, grande parte da população não admitia o caráter destrutivo da força demoníaca que havia empoderado: "Nos cafés, nos botequins, nas tavernas, admiradores exaltados levantavam os copos de cerveja e berravam: – Macobeba caiu do céu. É um portento! E outros adeptos asseveravam, convictos, arregalando os olhos: – Um portento, sim senhor" (Ibid., p. 103). Ciente do poder que lhe garantiam seus defensores, a história de Macobeba termina sem que ele seja responsabilizado pelas desgraças locais, graças ao apoio popular: "E Macobeba sorria. Sorriu sempre. Ultimamente sorria desconfiado. Mas sorria. E aqui termina a história de Macobeba antigo" (Ibid., p. 104).

Assim, apesar da destruição causada por Macobeba, a sua permanência no poder, completamente impune, nos permite inferir da crítica política alegórica escrita por Graciliano Ramos que o messianismo em política só pode degenerar no mau governo da coisa pública e, consequentemente, no sofrimento da população que alçou o monstro ao poder, ainda que tal população se recuse ou não seja capaz de enxergar e mensurar as consequências de sua(s) escolha(s) política(s).

Os macobebas de Joaquim Cardozo

Enquanto nos dois textos de Graciliano Ramos acompanhamos o surgimento, o empoderamento e a continuidade de Macobeba no poder – lembremos, uma única criatura –, na peça teatral de Joaquim Cardozo, "Marechal, boi de carro", de 1975, conhecemos a cidade de Muribeca depois da devastação causada pelos macobebas – termo grafado aqui com letra minúscula e no plural, representando não mais um indivíduo, mas um grupo de criaturas. Desse modo, a peça começa com a seguinte fala do personagem chamado primeiro homem: "O poder não está nas armas / Não está na força a coragem. / Os macobebas fugiram, / Somente resta a paisagem" (CARDOZO, 2017, p. 253).

Logo, se depois dos macobebas restou apenas a paisagem, percebemos que eles destruíram a região. Enquanto o narrador graciliânico recorreu ao gigante Adamastor para descrever e representar o Macobeba, aqui, os macobebas não são facilmente definidos; três personagens, o primeiro homem, o segundo homem e o terceiro homem, debatem e discordam a fim de tentar definir o que seriam os macobebas:

> **Primeiro homem:** Os macobebas; quem sabe / De onde vieram tantos seres / Nunca vistos. Tantos seres... / Não se sabe bem quem eram / De onde surgiram assim, / Com seus costumes estranhos / Pois cangaceiros não eram / Nem tampouco eram bandidos / Ou salteadores de estrada / **Segundo homem:** Bem armados é que estavam, / De punhal e mosquetão / E levaram Muribeca / A uma grande danação / Suponho que eram demônios / Pelos seus crimes de então / Pelas misérias que aqui / Cometeram / **Terceiro homem:** [...] / Por isso penso que são / Gente do inferno enviada / Por Satanás / **Primeiro homem:** Não... Não... Nada / Disso; porém, eu suponho / Que não sendo cangaceiros / Nem bandidos, ou de estradas / Salteadores, talvez fossem / Gênios da terra surgidos, / Surgidos da pedra bruta / De uma noite antecipada / Talvez ciganos, boêmios... / Talvez antigos bandidos / Surgidos do chão da morte / Por coisa feita ou feitiço / Que comunica a má sorte, / Que contra a nossa cidade / Tenha armado algum demiurgo / Com macabra crueldade (Ibid., p. 254-256).

Os diferentes termos usados pelos personagens – "seres", "demônios", "gente do inferno enviada por Satanás", "gênios da terra surgidos [...] da pedra bruta", "ciganos", "boêmios", "antigos bandidos" – para tentar definir os macobebas revelam o caráter diabólico, destrutivo e místico das criaturas, uma vez que eles poderiam ser até produto de feitiçaria armada por "algum demiurgo". A negação de certas funções exercidas por humanos, como "cangaceiros não eram", "nem tampouco eram bandidos / ou salteadores de estrada", além de não anular os crimes cometidos pelas criaturas, reforça o mencionado caráter diabólico das personagens. Assim, se por um lado, os macobebas herdam, em alguma medida, o aspecto destrutivo e diabólico do Macobeba de Júlio Bello, por outro lado, nenhum comentário sobre os aspectos físicos das personagens é feito. Apesar da falta de consenso sobre a caracterização das criaturas, a destruição causada por elas é consensual: "O certo é que Muribeca / Passou aflições incríveis / Com a chegada e a maldade / Dos macobebas" (Ibid., p. 256).

Como na peça os macobebas já deixaram Muribeca, muitos dos personagens que conversam com o Primeiro Homem, com o Segundo Homem e com o Terceiro Homem, parados em uma clareira na mata próxima à Muribeca, mencionam a destruição causada pelos macobebas e falam que agora poderão voltar para a cidade, como, por exemplo, o vendedor de caldos: "Os bicho entraro danados, / Quebraro a minha paioça, / Quebraro as minhas cabaças / Dixero que tudo agora, / Está carmo e assossegado / Que os bicho foro simbora... / Entonce vou me arrumá / Me ajeita bem direitinho / Pra de novo vivê lá" (Ibid., p. 268). Por outro lado, enquanto os três mencionados personagens conversam sobre os feitos dos macobebas, o Primeiro Homem diz:

> E os seus chefes. Esquisito / É enumerá-los: o chefe, / O que logo aparecia, / Com orgulho se chamava / Comandante Mulamanca; / Um outro que se dizia / Capitão Caxerenguengue! / Um terceiro se nomeava / Sargento-mor João Bulhufas, / Que sempre comendo estava / E sempre soltando bufas (Ibid., p. 256-257).

Seja pelos nomes risíveis dos chefes combinados com as patentes: "Comandante Mulamanca", Capitão "Caxerenguengue" (i.e., faca desgastada e inútil) e Sargento-mor Bulhufas (i.e., absolutamente nada), ou pelos comentários sobre os seus hábitos "sempre soltando bufas", aqui percebemos um certo caráter cômico atribuído aos macobebas, algo que também aparece em outras passagens:

> **Segundo homem:** Na sua universidade / Também matérias exóticas / Se ensinavam, se aprendiam, / Ciências como as seguintes: / – Bestialógica analítica, / Cadeira que era regida / Pelo doutor Rabanete. / – Geometria operatória / Do doutor Zebralezinho, / Onde enxertos se faziam / Os possíveis e impossíveis / Cagafobética artística, / Regida pelo eminente / Professor Canguru / E tantas e tantas outras...

Aqui, ao comentar a universidade criada pelos macobebas, as combinações improváveis nos títulos das disciplinas e os nomes inusitados dos professores – Rabanete, Zebralezinho e Canguru – trazem, mais uma vez, um elemento cômico aos macobebas. Na sequência eles dizem:

> **Primeiro homem:** E a mestra que lecionava / Erotológica atual? / Como era que se chamava? / Do seu nome não me lembro. **Terceiro homem:** É verdade; do seu nome / Também não me lembro. Esqueci: / Mas era assim qualquer coisa / Como doutora Cocota, / Professora Maricota / Não sei bem, não me recordo. **Segundo homem:** Mas... tratava-se da ilustre; / Da mais célebre de todas / Que deste assunto entendia. / – Essa cadeira ensinava / A muito ilustre doutora / De origem italiana, / De nome internacional; / Era a doutora Ancoreta / Della Bella Chochota. Ah! / De que prestígio gozava / Na famosa Academia! (Ibid., p. 260-261)

O debate acerca do nome da professora que lecionava Erotológica atual – que, como o próprio nome adianta, seria uma disciplina relacionada ao estudo do amor sexual ou à análise de obras eróticas – com todas as hipóteses terminadas em "-ota", a revelação de seu verdadeiro nome italiano "Ancoreta Della Bella Chochota", bem como a garantia de que ela "gozava" de prestígio configuram uma passagem cômica marcada por piadas de duplo sentido com cunho sexual.

Desse modo, percebemos que o inegável caráter diabólico, destrutivo e místico dos macobebas convive com vários comentários cômicos sobre as figuras. Ainda que as passagens risíveis não anulem a destruição causada por eles, o caráter popular das piadas – formadas por neologismos, pela combinação de elementos improváveis, pela construção de um duplo sentido – traz um novo elemento para a caracterização das criaturas.

Assim, ao refigurar o monstro de Júlio Bello, Joaquim Cardozo cria a sua própria versão da personagem monstruosa, transformando-a em um grupo de seres destrutivos, sem uma caracterização precisa, mas que herdam o caráter diabólico da figura original. Por outro lado, seja pelas tentativas de definição ou pelas passagens cômicas, ele traz um caráter místico e popularesco para as figuras.

Considerações finais

Finalmente, com uma breve leitura dos textos de Graciliano Ramos e da peça de Joaquim Cardozo, percebemos como o monstro Macobeba, criado por Júlio Bello, é reelaborado e recriado de formas diferentes, com finalidades distintas. Enquanto nos escritos do autor de *Vidas secas* Macobeba é parte de uma crítica política alegórica, na qual o caráter diabólico do monstro é essencial para demonstração das consequências nefastas do messianismo na política, na peça de Joaquim Cardozo, as criaturas, que agora não são mais um indivíduo, mas um grupo, herdam o caráter diabólico, destrutivo e, em alguma medida, folclórico do monstro original para protagonizar a destruição local.

Enquanto os escritos de Graciliano Ramos são marcados por uma ironia do narrador, seja ao descrever o monstro usando o gigante Adamastor, ao contar a fusão do monstro com o político, ou ao comentar o modo como Macobeba triunfou apesar de toda a destruição provocada por ele, a peça de Joaquim Cardozo traz diversas passagens cômicas com atributos relacionados às criaturas.

Referências

ANDRADE, Mário. "Macobeba", **Diário Nacional**, São Paulo, n. 562, mai. 1929, p. 3.

ARAÚJO, Nabil. Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética) *In:* ARAÚJO, Nabil (org.). **Re-figurações de Fausto**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2020. p. 289-326. Disponível em: http://www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/re-figuracoes-de-fausto.pdf. Acesso em: 23 ago. 2021.

CARDOZO, Joaquim. Marechal, boi de carro. *In:* _____. **Teatro de Joaquim Cardozo:** obra completa. Pernambuco: Cepe, 2017. p. 251-342.

HANSEN, João Adolfo. Alegoria – estado da questão. In: _____. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Editora Hedra, 2006. p. 7-26.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. "Macobeba é mais feio que o cão", **A província**, Pernambuco, n. 80, abr. 1929, p. 3.

PINTO, Estevão. "Qual é a família do Macobeba?", **A província**, Pernambuco, n. 158, jul. 1929, p. 2.

RAMOS, Graciliano. Macobeba pré-histórico. *In:* _____. **Garranchos** (Org. Thiago Mio Salla). 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 99-102.

RAMOS, Graciliano. Macobeba antigo. *In:* _____. **Garranchos** (Org. Thiago Mio Salla). 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 103-105.

REGO, José Lins do. "Macobeba é um ótimo professor de corografia", **A província**, Pernambuco, n. 130, jun. 1929, p. 3.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

AS CARTAS DO BRASIL: ESCRITA E PROJETO EDUCACIONAL JESUÍTICO

Vandith Vieira da Silva Santos

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo investigar a escrita do projeto educacional dos inacianos nas cartas jesuíticas. Esta investigação *partirá* de algumas cartas do século XVI, publicadas num conjunto de livros denominados *Monumenta Brasiliae,* organizado e publicado por Serafim Leite entre os anos 1956 e 1960. Mas não é só a *Monumenta* que serviu-nos de base para este estudo, pois outros autores como Filipe Eduardo Moreau (2003), Adone Agnolin (2007), Luiz Fernando Klein (2016), e outros, enriqueceram essa pesquisa com seus estudos. Propõe-se a análise das cartas jesuíticas de modo a identificar e analisar aspectos referentes aos processos educativos relatados pelos padres jesuítas, associando escrita, missionização e educação. A pesquisa se desenvolveu a partir dos relatos e informações que constam nas cartas escritas no Brasil e enviadas para a administração da Companhia de Jesus, na metrópole portuguesa, no século XVI. A metodologia utilizada para a pesquisa foi a revisão de literatura sobre o assunto; análise e coleta de dados da literatura adotada através de instrumentos que serviram de estudo sobre a escrita jesuítica e como estes estudos se manifestaram na arte literária.
Palavras-chave: Cartas. Meninos. Jesuítas. Brasil. Literatura.

Introdução

Esta pesquisa encontra-se em andamento e é sobre as cartas escritas no século XVI pelos padres jesuítas que vieram em missão de catequisar os índios sob as ordens da Coroa Portuguesa. Essas cartas possuem peculiaridades que destacam o estilo empregado nelas: apesar de serem escritas com simplicidade, estas cartas tinham à época um enorme valor, pois era a forma que os padres e a Coroa Portuguesa se comunicavam.

Vale lembrar que estamos falando do século XVI onde Portugal liderava as grandes navegações e tinha conhecido terras novas, com culturas, costumes, comidas, crenças e muitas outras diferenças dos costumes europeus. Daí os portugueses estranharem os costumes dos indígenas, tais como andarem nus, pintarem o corpo e algumas tribos comerem carne humana em seus rituais.

As cartas que os padres jesuítas escreviam para Portugal eram peculiares, também, por revelarem como os índios brasileiros viviam, o que comiam, como se vestiam, como era a fauna, a flora e como os índios que viviam aqui se relacionavam com os suas crenças e os demais. Essas cartas são tão curiosas que além de servir à Coroa Portuguesa com informações do Mundo Novo, também, detalhavam a missionização dos padres jesuítas. Em contrapartida, Portugal utilizava-se em escrever cartas para administrar as Colônias recém-ocupadas, divulgar as normas que os padres jesuítas deveriam seguir e assim estar sempre bem informado sobre o que nas Colônias se passava.

Os padres jesuítas pertenciam a uma ordem religiosa chamada Companhia de Jesus. Esta Companhia foi fundada por Inácio de Loyola e seus amigos, que conseguiram um documento papal, legitimando a Ordem. Nesta época, a Igreja dominava grande parte do mundo, não só com a religião católica, mas também com a política.

Formando um conjunto documental, as cartas jesuíticas são de relevante importância para a História, Literatura Brasileira e Portuguesa, em suas diversas áreas de pesquisas.

Diante das leituras e estudos realizados, como problema para a pesquisa, foi proposto investigar como as cartas jesuíticas, compiladas por vários autores, contribuíram para entendermos a questão educacional na época do Brasil Colônia.

Na Europa a religião dominante, o catolicismo, havia recebido um grande golpe quando Martinho Lutero fundara a Reforma Protestante e enfraquecera a autoridade do papado e da Igreja

Católica Romana. Com a criação da Companhia de Jesus, que enviava padres às diversas partes do mundo, o papado esperava reforçar a fé católica.

Mas não era só a missionização a intenção da Igreja. Diante do sucesso das grandes navegações, Portugal havia conquistado vários países e feito deles, suas colônias. O Brasil era uma dessas colônias e os padres jesuítas vieram com a intenção clara de catequisar os índios, que tiveram sua cultura molestada e desconsiderada através da imposição da fé católica.

Muitas cartas trazem o relato do trabalho dos jesuítas e como administravam a educação dos indígenas no país. São relatos de procedimentos, atividades, como por exemplo, o teatro, que os padres adotavam para melhor doutrinar os índios e ensiná-los a ler e escrever. Porém, o que mais usavam era o *catecismo* como artifício para a leitura e ao mesmo tempo a propagação da fé católica.

É nessa perspectiva que esta pesquisa buscará demonstrar, analisando determinadas cartas, pois o trabalho tornar-se-ia gigantesco, se fôssemos analisar todas as cartas, já que "escreveu-se febrilmente" neste período, diz Hue (2016, p. 14) em seu livro *Primeiras Cartas do Brasil (1551-1555)*. Nosso objetivo é desenhar o projeto educacional jesuítico descrito nessas cartas quando relatam como os jesuítas ensinavam aos meninos a ler e escrever. Embora a pesquisa não abranja a totalidade do projeto educacional jesuítico, irá contribuir para que novos pesquisadores construam novos enfoques e novas descobertas, pois estas cartas abordam diversos temas carentes de pesquisa como a medicina indígena, a biblioteca jesuítica, mapeamento das tribos daquele período, padres e irmãos que escreveram e receberam cartas através da Companhia de Jesus e isso sem falar na produção artística nos tempos desta época. Poderíamos enumerar outros tópicos devido à imensa curiosidade que paira sobre o século XVI no período colonial aqui no Brasil, mas os pontos apontados já demonstram o quanto há a se pesquisar e realizar novas descobertas sobre este período.

A Companhia de Jesus

Os autores das cartas jesuíticas pertenciam à Companhia de Jesus, que foi fundada, oficialmente, em 1540, através da bula "Regimini Militantis Ecclesiae", em Roma por Inácio de Loyola que no ano seguinte foi eleito o Superior Geral. Inácio de Loyola nasceu em 1941, tentou a carreira eclesiástica, mas a abandonou para seguir a carreira das armas. Com 30 anos de idade foi ferido, retornando à casa paterna para se curar. Durante o seu restabelecimento, se converteu ao catolicismo, que Serafim Leite chama "a melhor vida" e escreveu os "Exercícios Espirituais". Viajou por Jerusalém, Barcelona, onde estudou Gramática; Veneza, Paris, estudando latim e finalmente chegou a Roma onde se uniu com outros padres e fundou a Companhia. A Companhia de Jesus começou com menos de dez padres e em 1556, ao morrer o padre Loyola, a nova Companhia contava com mais de mil Padres e Irmãos, distribuídos, fora de Roma, em onze províncias (LEITE, 1956, tomo I, p. 22).

A educação existente no século XVI era dedicada aos nobres e aos filhos das pessoas mais ricas, devendo ser lembrado que neste século muitos dos filhos destas pessoas iam estudar na Europa. Aqui, no Brasil, a educação ficaria anos mais tarde por conta dos padres jesuítas que fundaram colégios para ministrar aulas de acordo com os dogmas católicos.

Alguns padres da Companhia de Jesus no Brasil

João de Azpilcueta Navarro, padre jesuíta, de origem nobre da Casa dos Azpilcueta do reino de Navarra, chegou ao Brasil em 29 de março de 1549, juntamente com o primeiro Governador Geral Tomé de Souza e com a primeira missão jesuítica integrada pelos padres Manoel da Nóbrega, Leonardo

Nunes, Antonio Pires, Diogo Jacome e Vicente Rodrigues. Aspilcueta compõe com Manoel da Nóbrega e José de Anchieta a tríade dos chamados "tempos heroicos" (1549-1570) da Companhia de Jesus no Brasil.

Já o Padre José de Anchieta nasceu na ilha de Tenerife, uma das ilhas Canárias dominadas pela Espanha no final do século XV, a 19 de março de 1534, dia de São José, motivo de seu nome. Era filho de próspera família, tendo por pais Juan de Anchieta e Mência de Clavijo y Llarena, teve a oportunidade de estudar desde a mais tenra idade, provavelmente com os dominicanos. Aos quatorze anos iniciou seus estudos em Coimbra, no renomado Colégio de Artes, orgulho do rei Dom João III. Lá recebeu uma educação renascentista, principalmente filológica e literária. Com 17 anos de idade ingressou na Companhia de Jesus.

Outro padre que se destacou na Companhia de Jesus foi o Padre Manoel da Nóbrega (1517-1570) que entrou para a Companhia de Jesus em 21 de novembro de 1544, aos 27 anos. Natural de Lisboa formou-se em Filosofia na Universidade de Salamanca e em Cânones na Universidade de Coimbra. Chegou ao Brasil (Bahia) com outros jesuítas em 29 de março de 1549, para fundarem a Província do Brasil quando da vinda do primeiro governador geral, Tomé de Sousa, assistindo na ocasião a fundação da cidade de Salvador. Em 25 de janeiro de 1554, alguns jesuítas capitaneados por Nóbrega, lançaram a pedra fundamental da atual cidade de São Paulo. As ações, ideias e discursos de Nóbrega chegaram aos dias atuais por meio de suas cartas sobre as missões do Brasil escritas principalmente ao Rei de Portugal e ao Provincial Geral dos jesuítas em Roma. Jesuíta e missionário português, Padre Manuel da Nóbrega chegou ao Brasil em 1549. De suas obras, destacam-se: Diálogo Sobre a Conversão do Gentio; Caso de Consciência Sobre a Liberdade dos Índios; Informação das Coisas da Terra e Necessidade que há para Bem Proceder Nela; Cartas do Brasil; Tratado Contra a Antropofagia e contra os Cristãos Seculares e Eclesiásticos que a Fomentam e a Consentem.

Outros padres jesuítas como Irmão Pero Correa, nobre português, jesuíta, um dos fundadores de São Paulo também fizeram parte da Companhia de Jesus. Sertanista e povoador do Brasil foi um dos principais moradores de São Vicente. Deve ter chegado ao Brasil em 1534, tendo passado pelo Rio de Janeiro antes da vinda do francês Villegagnon, que invadiu o território. Colaborou na evangelização de Tamoios, Tupiniquins e Carijós. Levou uma vida de aventuras como conquistador e aprisionando índios para vendê-los como escravos. Em 1549, deixou a vida bárbara que levava e se converteu e foi recebido como *irmão* pelo padre Leonardo Nunes. Entrou na Companhia de Jesus, em São Vicente, sendo o primeiro irmão recebido no Brasil, e, então, doou todos os seus bens e as terras que possuía ao Colégio de São Vicente, do qual foi um dos fundadores. Falando fluentemente a língua tupi evangelizou índios de diversas nações e participou, em 25/1/1554, da fundação do Colégio de São Paulo de Piratininga. Em fins de 1554, com seu companheiro Irmão João de Sousa, foi morto a flechadas pelos índios Carijós, na região de Cananeia, quando em missão de catequese. Juntamente com João de Sousa é considerado o protomártir da Companhia de Jesus no Brasil. Pero Correia era descendente de família nobre portuguesa e escreveu: Suma da Doutrina Cristã vertida em língua brasílica; Carta escrita aos irmãos de Portugal em 1551; Carta aos irmãos que assistiam em África em 1551, onde trata dos costumes dos "bárbaros" do Brasil; Carta escrita da Capitania de São Vicente ao Padre Belchior Nunes, a 8 de junho de 1554, por ordem superior, em que relata o fruto das suas missões. Estas cartas foram traduzidas para o italiano e publicadas em Veneza, no ano de 1659 (Fonte: Boletim Instituto Histórico e Geográfico de São Vicente - IHGSV).

As cartas jesuíticas

Inácio de Loyola, superior da Companhia de Jesus adotou o modelo das cartas de *Petrarca,* importante filósofo, para as correspondências entre os membros da Companhia de Jesus. Petrarca havia descoberto as cartas de Cícero, outro filósofo, pertencente à Grécia antiga que já adotava o modelo de cartas entre amigos e familiares, sem maiores formalidades, constituído cartas simples e diretas. Loyola considerou que este deveria ser o modelo de carta que deveria circular entre os membros da Companhia de Jesus e seus superiores, relatando de maneira simples a nova vida que levavam nas Colônias, inclusive no Brasil.

Essas cartas quando chegavam ao seu destino eram lidas em voz alta para o público. Mas nem todas as cartas tinham o conhecimento do público, somente as cartas *edificantes* podiam ser divulgadas ao público. As cartas que não continham relatos edificantes eram escritas em cartas separadas e se chamavam *hijuelas*, desta maneira estabelecendo a censura no envio das cartas. As cartas eram copiadas e enviadas pelos padres jesuítas, que estavam em missão no Brasil para outras partes do mundo e serviam de documentos da Companhia de Jesus.

> Nenhuma outra instituição religiosa comunicou-se dessa maneira com o público leitor do Renascimento e obteve semelhante resposta, visível no grande número de traduções e edições. As cartas jesuíticas afirmavam o poderio da Igreja Católica e de sua expansão em tempos de Contrarreforma e ainda saciavam a sede do leitor do Renascimento das novidades e monstruosidades acerca dos novos mundos. (HUE, 2006, p. 17)

Embora, as cartas nem sempre sejam consideradas como um gênero literário entende-se que elas podem ser analisadas para se estudar a escrita jesuítica e a representação de seus projetos e suas práticas no contexto da colonização do Brasil, como por exemplo, o projeto educacional jesuítico no Brasil.

Essas cartas ficaram sujeitas a vários contratempos e muitas se perderam em naufrágios, incêndios e ataques de piratas, mas as que resistiram ao tempo ou foram compiladas são de grande relevância para aprofundar estudos sobre o conteúdo das cartas produzidas pelos jesuítas no decorrer do século XVI, e como estas cartas descreveram as ações pedagógicas jesuíticas. As análises buscarão articular a dimensão da ação educativa dos jesuítas discutidas, a partir da perspectiva das cartas, a ação evangelizadora e sua representação na escrita.

Para fundamentar teórica e metodologicamente esta pesquisa adotamos, além de Serafim Leite, outros autores que dialogam com as cartas jesuíticas e suas implicações no projeto educacional brasileiro e no intuito de fortalecer a pesquisa autores de dissertações e artigos como os que são apontados a seguir farão parte também deste corpus: Adone Agnolin (2001), *Jesuítas e selvagens: o encontro catequético no séc. XVI*; Luiz Fernando Klein (2016), *Trajetória da Educação jesuítica no Brasil*; Filipe Eduardo Moreau (2003), *Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta*; Maria Juraci Maia Cavalcante (2013), *Memórias dos jesuítas portugueses e história da educação brasileira: relação entre a obra de Serafim Leite e Fernando de Azevedo*; Raquel Silveira Wrege, *A educação escolar jesuítica no Brasil-Colônia: uma leitura da obra de Serafim Leite "História da Companhia de Jesus no Brasil"*.

Serafim Soares Leite era padre jesuíta português, poeta, escritor e historiador. Nasceu em São João da Madeira, em 6 de abril de 1890 e morreu em Roma em 27 de dezembro de 1969. Viveu no Brasil durante dois períodos, na adolescência e quando adulto, por conta do seu trabalho na Companhia de Jesus. Aos quinze anos, acompanhando o pai, deixou Portugal em busca das oportunidades oferecidas pela Amazônia que vivia a febre da borracha. Esteve em Belém, Manaus e no Rio Negro onde foi caucheiro e viveu em contato direto com vários povos da região. Em 1910 deixou a selva e foi

fixar residência na cidade de Monte Alegre no estado do Pará, tornando-se guarda-livros de um negociante local. Foi nessa modesta cidade às margens do Rio Amazonas que Serafim Leite fez sua estreia como escritor (VIOTTI, 1970).

Conciliando as atividades entre vida religiosa e vida acadêmica, Leite se dedicou a pesquisar a atuação dos padres da Companhia de Jesus, catequizadores e educadores no contexto do Brasil no século XVI. Wrege (1993, p. 9) aponta que, embora a *Monumenta* tenha sido produzida com um fator subjetivo, referente ao carinho que Leite tinha com o Brasil, essa dimensão "não o impediu de realizar uma descrição objetiva, pois, diz ele que se apoiou na documentação". Para Serafim Leite, os documentos escrevem a própria história. E como documento histórico, as cartas são representações de uma perspectiva e experiência que nos trazem indícios de aspectos referentes aos processos educativos e literários no contexto do século XVI.

Outros autores além de Serafim Leite servirão de apoio à pesquisa conforme listagem na seção de Referências e nas próximas citações. Destaco trechos de alguns destes autores que complementam o tema pesquisado: Filipe Eduardo Moreau (2003) em *Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta*, diz que o padre Manoel da Nóbrega, em 1549, chegou ao Brasil, chefiando a primeira missão jesuítica, vindo na expedição de Tomé de Sousa e sendo o primeiro dos padres a escrever sobre o Brasil, e ressalta a importância desse padre jesuíta: " A correspondência de Nóbrega é considerada importante não só pela defesa dos índios, mas por observar o tipo de relacionamento que havia entre eles e os colonos, tentando desvendar com imparcialidade o jogo de forças implicado" (MOREAU, 2003, p. 35). O padre Manoel da Nóbrega (1517), jesuíta português, terá sua obra examinada, principalmente, no que se refere às suas cartas. Nóbrega escreveu em dois gêneros: as cartas e o diálogo. As cartas foram elementos cuidadosamente reunidos pela Companhia de Jesus, para o seu próprio registro: "Através delas, o próprio Inácio de Loyola, podia acompanhar e orientar a expansão da Ordem, que para atender os interesses de colonização portuguesa adotou outros princípios que iam além da propagação da fé" (MOREAU, 2003, p. 52).

Importante dizer, que as cartas são vestígios de uma representação de uma realidade experimentada e construída a partir de interesses e percepções próprias dos padres. No caso das cartas jesuíticas, Agnolin (2001) será outro autor que servirá de apoio à pesquisa que demonstrará como essa questão é estabelecida. O autor aponta em seu artigo que "não são contadas histórias de índio, mas metáforas de índio, ou seja, não há índio, mas metáforas de índio, como algo visto e interpretado pelos padres". Nas cartas, os padres davam informações de como viviam, suas dificuldades e reforçavam um dos principais objetivos da missão jesuítica, embora não fosse o único: propagar a fé católica, como demonstra Agnolin: " [...] o objetivo inicial era aquele de apontar para os principais fundamentos doutrinais que, na perspectiva revolucionária da revelação cristã, se tornarão de extrema importância para fundamentar a "missão" e a consequente e necessária prática da catequese missionária [...] (AGNOLIN, 2001, p. 1, grifo do autor). Em seu livro Agnolin (2007) afirma ainda que alguns anos depois do período estudado nesta pesquisa a primeira obra literária brasileira impressa foi o *catecismo* e explica que esta já fazia parte dos ritos educacionais, mas somente para os que pediam para tornar-se cristãos:

> Consequentemente, nos deparamos com um outro fato bastante surpreendente: a primeira obra literária brasileira impressa – isto é o Catecismo na Língua Brasílica de Pe. Araújo de 1618, decorrente do trabalho linguístico de Anchieta, além de contar com várias outras contribuições de outros língoas jesuítas – é uma obra em língua tupi que, ainda hoje, permanece inédita em sua tradução [...] A catequese, à qual alude o título da obra Agostiniana, já se entendia como instrução elementar, mas, todavia, completa em sua essência, concedida a quem, não sendo ainda cristão, pedia para tornar-se tal, e para tanto seguia o caminho de preparação que o teria conduzido ao batismo[...]. (AGNOLIN, 2007, p. 79)

O autor de *Jesuítas e Selvagens* aborda outros temas em seu livro que servirão de base teórica para a pesquisa. Um desses temas é a problemática da tradução que é abordado logo no início do livro e demonstra o embaraço que era traduzir a palavra Deus para o índio que tinha uma cultura diferente do europeu:

> Mestre: Ojepéramo guekó pupébe marã?
> (Como é que [Deus-Tupã] é um só em seu ser?).
> Discípulo: Ojepéramo guekó pupé, mosapýr pessoa jábamo sekóu: Tupã Tuba, Tupã Taýra, Tupã Espírito Santo.
> (É um só em seu ser, e são as chamadas pessoas, Deus Pai, Deus Filho, Deus Espírito Santo)
> M.: Mosapýr Tupãnépe aipo Tupã Tuba, Tupã Taýra, Tupã Espírito Santo?
> (São três deuses esses Deus Pai, Deus Filho, Deus Espírito Santo?)
> (AGNOLIN, 2007, p. 13)

Adone Agolin (2001) em seu artigo ressalta, ainda que entre o século XVI e o século XVII, verifica-se uma brusca e característica transformação no que diz respeito ao conceito (ocidental) de fé a fim de reforçar 'as coisas a serem acreditadas':

> [...] da suficiência de uma fé ingênua que se caracterizava como sumária adesão a uma ritualidade que permanecia, substancialmente, incompreensível, passa-se para uma nova e forte exigência que vê a fé perder seu primeiro significado de fiducia para ganhar, de maneira definitiva, aquele de crença. Para responder a essa nova exigência, o Catecismo vem se configurando como o instrumento indispensável para fornecer este minimum de conhecimentos ("coisas a serem acreditadas") e, portanto, se impõe como instrumento para as massas. (AGNOLIN, 2001, p. 5)

Em relação à educação, as autoras Stephanou & Câmara (2004) dizem que a educação no século XVI é conhecida como período "jesuítico", uma vez que o ensino ficava ao encargo da Companhia de Jesus. Esta instituição religiosa ministrava um ensino básico nas "escolas de ler, escrever e contar", como eram denominadas no período. A educação no século XVI, no Brasil, era direcionada para os filhos dos colonos e os índios que aceitavam ficar nos aldeamentos jesuíticos para não se tornarem escravos dos portugueses e tinham que permanecer nos princípios ditados pelos padres.

Também será valiosa para a pesquisa a obra de Luiz Fernando Kleim (2016), que afirma que na Europa havia um esboço da educação escolarizada. Para o Brasil-Colônia a educação era bem mais difícil, devido à falta de condições, em todos os sentidos, na terra recém-descoberta:

> No séc. XVI, como em outros países da Europa, apenas se esboçava o desenho de uma educação escolarizada. A difusão da cultura letrada era pensada não para todos, nem para os pobres, mas para os filhos das elites, para os nobres, para os candidatos ao sacerdócio. Pensar, portanto, numa educação popular, dirigida, indiscriminada e conjuntamente para filhos de indígenas, de mestiços e de colonos portugueses era uma empreitada inovadora e atrevida dos jesuítas. (KLEIM, 2016, p. 23)

Outro autor que será de grande valia é Luiz Antonio Gonçalves da Silva (2008) que relata em seu artigo como funcionavam as bibliotecas jesuíticas. Descreve a importância dos livros como meios para o exercício das atividades dos padres:

> Uma vez iniciada uma obra, os padres começavam a providenciar os meios para o exercício de suas atividades. Entre eles estavam os livros. Constituíam a base para a ação dos jesuítas, e sua falta prejudicava as atividades da ordem na catequese dos índios, assistência religiosa, ensino e educação dos colonos. (SILVA, 2008)

Silva (2008) afirma também que os padres informavam em suas cartas que a falta de livros em determinado local era considerada um sinal de carência de meios para a ação dos jesuítas. Do mesmo modo, consideravam terem uma livraria muito boa como consta na carta do padre Vieira posterior ao período que a pesquisa abordará, mas que auxilia na compreensão do período selecionado:

> Em carta de 21 de março de 1661, na qual solicitava ao superior-geral a instalação de estudos no Maranhão, o padre Vieira (1608-1697) argumentava que o colégio possuía uma boa biblioteca para servir de base ao curso pleiteado com a afirmação: "Livraria temos muito boa" (LEITE apud SILVA, 2004, t. IV, p. 113).

A título de ilustração do presente projeto usaremos abaixo um exemplo de carta jesuítica do ano de 1552, trecho da carta do padre Manoel da Nóbrega ao P. Simão Rodrigues relatando as atividades que os meninos faziam às sextas- feiras apontando traços de aspectos escolares jesuíticos. Esses traços serão analisados e aprofundados durante a pesquisa e em outro trecho da mesma carta é possível observar que a música estava presente entre as atividades dos meninos:

> Nesta casa dos meninos de Jesus há disciplina muitas sextas feiras do ano, s. quaresma, advento e depois de Corpus Christi até a Assunção de Nossa Senhora. Faz muita devoção no povo. Disciplinam-se muitos homens e toda esta casa, com Padres, Irmãos e meninos. Não vêm a ela senão homens, que ninguém conhece quando se disciplinam [...] Os meninos desta casa costumavam cantar, pelo mesmo tom dos Índios e com seus instrumentos, cantigas na língua, em louvor de Nosso Senhor com que se muito atraíam os corações dos índios; e assim alguns meninos da terra traziam o cabelo cortado à maneira dos Índios, que têm muito pouca diferença do nosso costume, e faziam tudo para a todos ganharem. (LEITE, 1552, p. 32-33)

De uma maneira ou de outra os autores acima citados possuem em seu acervo subsídios que poderão ser utilizados na pesquisa esclarecendo e clarificando questões do século XVI voltadas para a escrita e o projeto educacional jesuítico, ora ou outra descritos nas cartas escritas pelos padres.

Como proposta metodológica para o desenvolvimento da pesquisa continuará sendo realizado levantamento da Literatura crítica referente ao assunto: cartas jesuíticas; o "gênero" carta no contexto do Brasil-Colônia e aspectos educativos da ação dos padres jesuítas. Além disso, propõe-se realizar pesquisa em sites institucionais e consulta às bibliotecas como a Biblioteca Nacional; o Real Gabinete Português de Leitura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e em bibliotecas universitárias que contenham estudos especializados sobre o assunto.

Para o levantamento de literatura sobre os assuntos acima elencados serão realizadas leituras, fichamentos, de modo a coletar dados que possam ser utilizados na produção da pesquisa. Os critérios que serão adotados irão valorizar pontos fundamentais que apresentam a evolução das Missões Jesuíticas, a trajetória de atuação dos jesuítas e o desenvolvimento educacional, catequético e civilizatório dos índios. Nesta linha, a pesquisadora buscará contextualizar o movimento jesuítico com os fatos históricos e literários do Brasil-Colônia, de modo a discutir elementos da vida na Colônia, as dinâmicas entre indígenas, portugueses e as relações estabelecidas dos jesuítas com a Metrópole portuguesa.

Por ora, o projeto apresenta apenas um esboço inicial do objeto a ser pesquisado. Sabe-se, portanto, que há uma grande e variada quantidade de material que precisa ser lida, relida, analisada, selecionada e avaliada para melhor aproveitamento. Isto requer tempo, dedicação exclusiva e técnicas próprias, fatores que não faltam à pesquisadora, para confecção do texto final.

Considerações finais

Diante da relevância dos estudos e análises das cartas jesuíticas, esta pesquisa não se esgota com este escrito. Embora muito já se tenha pesquisado ainda há um longo caminho até que conhecimentos satisfatórios sejam integrados à pesquisa no sentido de desvendar como se dava o processor jesuítico para ensinar os *meninos* a ler, escrever e contar. Faz-se necessário que novos pesquisadores se enveredem pelo século XVI no intuito de trazer à tona conhecimentos da época das grandes navegações, pouco divulgados. Trata-se de um período importante para a História, a Literatura, e as Artes e a Educação Brasileira e toda fonte de registro precisa ser considerada. As cartas jesuíticas é uma dessas fontes que possibilita às novas gerações conhecer como se deu o início da educação brasileira, mesmo em meios adversos e tão diferentes de nossos tempos. Mas o homem, seja em que época for, está sempre à procura de se superar e criar meios mais eficientes de comunicação e adquirir novos conhecimentos.

Referências

AGNOLIN, Adone. **Jesuítas e Selvagens: o encontro catequético no séc. XVI**. In: Revista de História da U.S.P., n. 144, 1º semestre de 2001, p. 19-71.

AGNOLIN, Adone. Jesuítas e selvagens: a negociação da fé no encontro catequético-ritual americano-tupi (Séculos. XVI – XVII). São Paulo: Humanitas Editorial, 2007. 560 p.

CAVALCANTE, Maria Juraci Maia. **Memórias dos jesuítas portugueses e história da educação brasileira: relação entre a obra de Serafim Leite e Fernando de Azevedo**. Revista da Faculdade de Educação UnB Linhas Críticas, v.19 n.39, 449-461. Brasília, 2013.

HUE, Sheila Moura. **Primeiras cartas do Brasil (1551-1555): tradução, introdução e notas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KLEIN, Luiz Fernando. **Trajetória da educação jesuítica no Brasil**. Centro virtual de pedagogia ignaciana; Visão Inaciana da Educação: desafios hoje. São Paulo.2016.

LEITE, Serafim. **Monumenta Histórica Societatis IESU**. Roma, 1956-1960.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus do Brasil**. (4 volumes). 2196 páginas. Edições Loyola. São Paulo, 2005.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomos I-X. Lisboa/Rio de Janeiro: Portugália/Civilização Brasileira, 1938.

LEITE, Serafim. **Novas Cartas Jesuíticas: de Nóbrega a Vieira**. Companhia Editora Nacional São Paulo - Rio - Recife - Porto Alegre, 1940.

MOREAU, Filipe Eduardo. **Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta**. Editora Annablume. São Paulo. 2003.

NÓBREGA, Manoel da. **Cartas jesuíticas I: cartas do Brasil (1549-1560)**.Editora Itatiaia. Minas Gerais, 1988.

SILVA, Luiz Antonio Gonçalves da. **As bibliotecas dos jesuítas: uma visão a partir da obra de Serafim Leite**. Perspect. ciênc. inf. vol. 13 no. 2. Belo horizonte, 2008.

STEPHANOU, Maria Bastos. CÂMARA Maria Helena. (Orgs.). **Histórias e Memórias da Educação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

VIOTTI, Hélio Abranches. **Padre Serafim Leite, S.J. (1890-1969)**. Separata da Revista Verbum. São Paulo: Edições Loyola. 1970. Tomo XXVII. Fasc.1-2.

WREGE, Raquel Silveira. **A educação escolar jesuítica no Brasil-Colônia: uma leitura da obra de Serafim Leite "História da Companhia de Jesus no Brasil"**. 1993. 247f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP.

EL MITO DE LA LLORONA:
UNA PROPUESTA DE LECTURA LITERARIA EN LA PRÁCTICA DOCENTE

Walquíria Rodrigues Pereira

Resumo: A proposta desta comunicação é compartilhar as reflexões do trabalho monográfico da especialização em Língua Espanhola Instrumental para Leitura, ainda em desenvolvimento. O trabalho dedica-se a uma leitura reflexiva sobre a figura da Llorona e as representações presentes em sua imagem e as distintas versões que o relato possui, de acordo com as narrativas dos países latino-americanos, com a finalidade de propor uma sequência didática. De acordo com os relatos oriundos do México, La Llorona é a mãe assassina do imaginário mexicano, pois é a referência da mãe que abandona, fere e mata seus filhos. Assim, é conveniente ressaltar as considerações de Stuart Hall ([1992] 2015, p. 11-12), que afirma que "a identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam". Logo, faz-se necessário pensar sobre como a imagem dessa mulher é construída e nas diferentes versões existentes. Essa perspectiva também está relacionada com a proposta de Letramento Literário de Cosson [2006] (2015), que defende o "letrar" literariamente, uma vez que a leitura se manifesta como uma prática diária, que deve ser vinculada ao ensino, para a construção do desenvolvimento significativo dos estudantes.
Palavras-chave:Llorona. História. México. Leitura literária. Prática docente.

Breve introdução sobre o contexto da pesquisa

O interesse pela temática da pesquisa surgiu ainda na graduação em Letras Português/Espanhol/Literaturas na UFRRJ-IM. Através de discussão e participação em grupos de pesquisa e iniciação científica, tornou-se notória a importância de refletir sobre a releitura da história, principalmente uma proposta em que colocava ênfase na figura do feminino. Posteriormente, o estudo, sob um viés mais crítico, se desenvolveu e resultou na dissertação de mestrado em Letras Neolatinas defendida em fevereiro de 2021 pela UFRJ.

Atualmente, um recorte dessas discussões teóricas está sendo desenvolvido na especialização em Língua Espanhola Instrumental para Leitura com a finalidade de propor uma sequência didática, com o propósito de unir teoria e prática, uma vez que muitos pesquisadores da área de Letras, cuja linha de pesquisa esteja relacionada aos estudos literários, também atuam na sala de aula da educação básica e buscam conectar seus conhecimentos teóricos aos práticos. Como pesquisadora e professora, o olhar crítico e o pensamento decolonial me ajudaram a refletir sobre minha prática docente como professora de Língua Portuguesa e Espanhola em uma escola pública.

Durante minhas pesquisas na graduação e no mestrado estive observando a obra *Malinche* (2006), de Laura Esquivel. Na obra, a autora apresenta uma releitura crítica do passado mexicano através da reescrita da história do México pela ficção, partindo do olhar dos vencidos. Isto é, Laura Esquivel projeta a voz de *Malinalli* (mais conhecida como Malinche), a mulher que foi usada como intérprete no período da invasão do México e convertida na concubina de Hernán Cortés.

Na contramão da história, Esquivel reescreve a trajetória de *Malinalli* desde a infância, antes mesmo de atuar como intérprete na invasão e expõe seus medos e anseios diante da violência vivenciada. Em seu romance, a autora projeta a voz da mulher indígena *náhuatl* que a história silenciou.

Na história do México, a imagem de Malinche é resgatada para compor o discurso de culpa através do termo *malinchismo*, que sustenta o nacionalismo, por isso, o termo é considerado político e ideológico. O uso desse termo faz referência aos mexicanos que preferem as influências estrangeiras ao

invés das nacionais. Ele é uma referência direta a *Malinche* e defende a visão da mulher traidora, que se aliou aos invasores – e se apaixonou por Cortés –, sem considerar sua posição de mulher escravizada.

Por seu estigma de amante e traidora, sua imagem foi associada de forma depreciativa a representações contrastivas da maternidade física e espiritual dos mexicanos, observadas em outras figuras fundamentais presente em seu imaginário, que são *La Llorona*, *La Virgen de Guadalupe* e *La Chingada*. Para a proposta da especialização em andamento, concentrei-me na primeira figura: *La Llorona*, para propor uma leitura reflexiva durante ao longo de uma sequência didática, como será exposto mais adiante.

Llorona **como a reinterpretação de Malinche**

O relato da *Llorona* é um dos relatos mais populares do México e possui distintas versões por toda América Latina. No geral, o relato conta a história de uma linda mulher indígena, mãe de um (ou mais, depende da versão) filho bastardo com um conquistador ou fidalgo, que ao ser rejeitada por ele, visto que regressa à Espanha para casamento com uma mulher nobre, num ato de loucura e para não permitir que seu(s) filho(s) fossem levados pelo pai, o(s) afoga em um rio.

Depois de sua morte, a mulher é perdoada, porém fica impedida de entrar no paraíso, a menos que ache o(s) corpo(s) de seu(s) filho(s) para que ele(s) também obtenha descanso eterno. Ela fica imcubida de vagar, vestida de branco, com longos cabelos negros, aos prantos e gritos pelos rios, ruas, encruzilhadas e fllorestas até encontrá-los. Ela, também, pode atrair homens para locais perigosos, como rios, por sua beleza, para vingar-se de seu amante pelo abandono sofrido.

De acordo com os relatos oriundos do México, *La Llorona* é a mãe assassina do imaginário mexicano, pois é a referência da mãe que abandona, fere e mata seus filhos. Muitos estudiosos a consideram uma releitura de *Malinche* sob a perspectiva do castigo espiritual e eterno, merecido por sua traição. Esse relato pois ser compreendido como um mito, segundo a concepção de Mircea Eliade (1991), que o associa a uma realidade cultural que narra o começo ou criação de algo, de mundos, uma vez que o relato tem influência desde os tempos pré-hispânicos até os tempos coloniais e, mesmo, atuais.

Em concordância com as ideias de Mircea Eliade, Cristina González (2002) afirma que o relato da Llorona pode ser visto como uma reinterpretação cultural da deusa *Cihuateteo* do México pré-hispânico. Sua figura está relacionada ao parto, nascimento, e também, à guerra e à morte. Como mãe-guerreira, ela é a responsável por proteger os guerreiros, ainda que, para tal, fosse necessário sacrificar seus filhos, além de anunciar desgraças vagando por caminhos de morte.

Os mitos da literatura hispânica são considerados como parte de uma cosmovisão diante de um processo de leitura e percepção de mundo. Pela característica discursiva, o mito influencia o estabelecimento do mundo que conhecemos hoje e os indivíduos nele presente. Desse modo, a representação da figura dessa mulher é transformada de acordo com as diferentes versões, pois em cada uma delas sua identidade é transformada.

Em Mulheres que correm com os lobos (1992), Clarissa Pinkola Estés analisa a figura e a trama da *Llorona* a partir de um olhar psicanalítico e afirma que apesar das distintas versões que essa história apresenta o tema central é sempre o mesmo: a destruição do feminino fecundo. Para a autora, a influência do papel masculino na trama é negativa, ele é "destrutivo" (ESTÉS, 1992, p. 353), por limitar as atitudes femininas e desmerecer os esforços do personagem.

Logo, faz-se necessário pensar sobre como a imagem dessa mulher é construída e nas diferentes versões existentes. Para isso, o trabalho busca desenvolver esse aspecto de maneira prática, através da

prática docente com uma proposta de sequência didática, levando a temática para a sala de aula e discutindo com um grupo de alunos do segundo ano do ensino médio de uma escola pública, pois como afirma Isabel Solé (1994, p. 160) é necessário ir além da leitura, permitir que o estudante mostre sua "bagagem", lendo as entrelinhas para permitir uma "extensão da leitura".

A autora também propõe que a leitura precisa ser um processo global, que proporciona compreensão e aprendizado antes e depois do ato de ler. Assim, é possível enxergar a figura da *Llorona* – a mulher abandonada e desajuizada que acaba matando os filhos – como uma forma de (re)leitura literária e dialógica através da análise sobre o olhar histórico que esse relato possui, além das diferentes versões, que, muitas vezes, apresentam elementos distintos.

Durante o estudo, essa perspectiva também está relacionada com a proposta de Letramento Literário de Cosson [2006] (2015), que defende o "letrar" literariamente. Cosson (2015) defende, como letramento literário, apropriação progressiva da leitura enquanto linguagem. Nesse processo, enxerga-se mais que palavras em uma abordagem que propicia um enfoque atualizado, relacionado ao contexto, seja para reformar ou atualizar. Logo, a leitura pode ser considerada um processo dialógico.

***La Llorona*: uma proposta de leitura reflexiva**

A leitura literária apresenta aspectos culturais e, como afirmam Miguel e Ferreira (2014, p. 448), os textos "devem estar presentes no fazer docente diário e não ser apresentado de maneira periférica como se tem feito durante muito tempo", pois o aumento do espaço dado às literaturas/leitura nas aulas de E/LE aproxima o discente de uma formação mais significativa, que parte da reflexão, da vivência literária. A rejeição do texto literário ou da leitura literária nas salas de aula de LE ocorre devido ao fato do texto, muitas vezes, ser trabalhado como pretexto.

O texto e a leitura literária podem permitir a ampliação linguística e cultural e não reduz a língua a um aspecto, mas reafirma a contribuição da literatura e da leitura para a construção dos conhecimentos, inclusive, linguísticos. Atualmente, é possível observar as dificuldades que a língua espanhola vem enfrentando: sobretudo, a ausência da oferta obrigatória do currículo pela BNCC.

Diante disso, segue a questão: como trabalhar literatura/leitura literária nas aulas de E/LE se já é uma missão quase impossível trabalhar a própria língua? Para essa reflexão é preciso ter em conta que língua, literatura/leitura e cultura precisam estar integradas e associadas no processo de ensino-aprendizagem.

A presença da literatura, texto e leitura literária se faz necessária nas aulas de E/LE. Mesmo em meio aos contratempos apresentados pelo ensino do espanhol, o professor precisa pensar na prática pedagógica como ato político e propor aos discentes a oportunidade de diálogo e questionamento a partir de outras vivências, outros contextos. Os textos levados para a sala de aula não precisam ser longos ou canônicos, mas sim capazes de evocar reflexão e aprendizagem linguística, social e cultural.

Nesse aspecto, discordo de Miguel e Ferreira (2014), que defendem os textos clássicos e adaptados como os mais indicados para iniciação à literatura e os demais a serem incluídos gradualmente: o texto e a leitura literária não precisam ser de um clássico, mas significativo e bem explorado.

É importante o contato dos discentes com materiais autênticos de língua espanhola, pois eles podem proporcionar maior imersão à cultura da referida língua. Quando um material é adaptado, traduzido, corre o risco de perder elementos linguísticos e culturais importantes para compreensão do texto, pois são reconstruídos em um contexto diferente, de um país que não possui a língua espanhola como língua materna.

O material autêntico precisa ser explorado na busca pela interpretação e compreensão. Muniz e Cavalcante (2009, p. 51) retomam os estudos de Martínez Sallés (2004) ao refletirem sobre a escolha do texto, pois esses são capazes de oferecer ambiente para o desenvolvimento de um contexto social e cultural significativo.

A literatura, de acordo com as autoras, é composta por temas universais: o amor, a perda, a revolta, a morte, angústias, conquistas, isto é, temas familiarizados com a realidade comum a todas as culturas e que é capaz de aproximar pessoas. Essa arte vai além da proposta mecânica e "promove um verdadeiro mergulho no imaginário naquele mundo fictício" (MUNIZ; CAVALCANTE, 2009, p. 53), tornando possível a construção de significados a partir do que é tido como desconhecido. Por isso, é importante o cuidado ao selecionar um texto que dialogue com o nível, gosto e realidade dos estudantes, que também podem ter papel ativo na escolha dos textos literários.

Os professores precisam pensar estratégias estimulantes para a elaboração de atividades interpretativas relacionadas ao texto. Como já sinalizado, o desafio não é a leitura do texto em si, mas a construção da atividade proposta a partir dele. A presença da reflexão sobre si e sobre o mundo é essencial no trabalho com o texto e a leitura literária. Ademais, "pensar a literatura/leitura na sala de aula de espanhol como Língua Estrangeira é pensar não só na formação crítica do aluno, mas na sua inserção na cultura letrada da língua alvo" (MUNIZ; CAVALCANTE, 2009, p. 54).

O professor possui o papel de agente de letramento do encontro com o texto e a leitura literária no contexto escolar, visto que, sua prática docente refletirá na formação dos seus discentes. É uma grande responsabilidade. Com o uso adequado e bem explorado do texto pela leitura literária, o estudante pode se desenvolver de maneira crítica e reflexiva, sendo capaz de ler, compreender e produzir textos, indo além da abordagem engessada.

A proposta de sequência didática[139] contou com oito aulas, aproveitando os recursos tecnológicos que o período remoto permite usar. A temática da sequência foi pensar a diminuição do feminino no discurso histórico, observando o passado e o presente. As aulas de espanhol foram propostas para os estudantes do segundo ano do ensino médio de uma escola pública.

Durante as aulas foram discutidas temáticas de contextualização sobre a história, o discurso e a figura de *Malinche* e como essa mulher foi descrita; a presença da força do discurso por meio de mitos e lendas e o surgimento do relato da *Llorona*; as versões distintas que esse relato possui e o seu impacto na cultura popular, além de uma proposta de reescrita pelos discentes.

Por objetivos, a atividade contou como o principal, a análise do mito da *Llorona* com um olhar questionador durante as aulas de espanhol do segundo ano do Ensino Médio de uma escola pública. Além dos objetivos específicos como: a) conhecer a relação histórica entre as figuras de *Malinche* e *Llorona*; b) trabalhar a cultura mexicana por meio de mitos como uma forma de estimular a compreensão leitora; e c) propor uma atividade de leitura e reescrita do mito, distanciando-se da construção histórica negativa. A seguir, seguem escritas as propostas das oito aulas planejadas.

[139] A sequência detalhada final, com as devidas imagens, exercícios e anexos, poderá ser conferida na conclusão do TCC da especialização.

Aula 1 - Contextualização: A primeira aula foi destinada à reflexão e ao debate sobre o contexto histórico de onde surgiu o relato da *Llorona*, o período da invasão do México. Ao longo dessa aula introdutória, foram trabalhadas algumas pinturas que retratam esse contexto. Além disso, foram discutidos os termos que envolvem os fatos e os personagens como "conquista"e "conquistadores", com a finalidade de propor uma reflexão que levasse em conta a ótica dos habitantes que já estavam nesse território. A reflexão se deu acerca se, de fato, houve uma "conquista".

Aula 2 - Contextualização: Na segunda aula foi apresentada à turma uma biografia de *Malinche*, a mulher que foi usada como intérprete no período da conquista do México, para que os estudantes tenham ciência de quem foi essa figura, além de algumas representações escritas e iconográficas sobre essa mulher. Algumas descrições colocam *Malinche* como traidora, outras questionam que ela foi uma mulher refém da violência patriarcal e colonial. Foi proposto aos estudantes um debate em sala sobre qual seria o ponto de vista deles, se essa mulher poderia ou não ser considerada uma traidora.

Aula 3 - Pré-leitura: A aula três funcionou como uma proposta de pré-leitura, que relacionasse as duas figuras (*Malinche* e *Llorona*). Indaguei aos estudantes se eles acreditavam que mitos e lendas poderiam se originar de fatos reais e, após, foi lido um pequeno texto em sala de como a história (do México) relaciona essas duas figuras como símbolo de traição e maternidade pejorativa. Depois, foi proposto para a turma assistir um vídeo (que também foi disponibilizado offline), uma animação sobre a Llorona. A história é narrada durante a viagem de uma família que acaba encontrando essa figura. Além da compreensão leitora, nessa aula também foi trabalhada a compreensão auditiva, pois os discentes realizaram algumas atividades a partir do vídeo visto.

Aula 4 - Leitura: A aula de número quatro foi reservada para leitura e reflexão de dois textos[140] com pontos de vista distintos sobre a figura dessa mulher, *Llorona*. O texto 1, desde o título, retoma e reafirma a história da mãe assassina que matou seus filhos por amor de um estrangeiro, além de fazer alusão à *Malinche*. Entretanto, o texto 2 inverte os papéis de vilania e tira a mulher do papel de mãe assassina para contar sua história através do olhar de uma mulher que foi vítima de violência doméstica e que teve seus filhos arrancados de seus braços. Nessa aula, além de estabelecer contraste entre os textos e os papéis que foram invertidos, foi possível relacionar o texto com o contexto atual, uma vez que os casos de violência doméstica aumentaram no Brasil e no México, por conta do isolamento social vivido pela pandemia do Covid-19, como foi discutido em sala de aula.

Aula 5 - Apresentação das versões da Llorona na América Latina: A proposta da quinta aula foi ouvir mais os discentes em relação ao tema. A ideia foi pedir para os estudantes que apresentassem a versão da *Llorona* de um país diferente da América Latina. Os estudantes foram previamente divididos em grupos e cada grupo ficou com um país, que trazia um olhar diferente sobre a Llorona. No final das apresentações, foi constatado que apenas um desses países não descrevia a *Llorona* de modo pejorativo. Cada grupo apresentou um powerpoint sobre o trabalho, falando um pouco do país de origem, do relato em si e dos contrastes em relação aos textos lidos.

[140] Os textos podem ser encontrados em anexo, ao final deste trabalho.

Aula 6 - A figura da Llorona na cultura popular: Na sexta aula foi trabalhado a relação desse relato com a cultura popular, como essa narrativa está presente em diversas artes como música, filme, animação, série, pegadinhas, etc. Ademais, das variantes que o próprio território brasileiro possui desse relato. Lendas urbanas que foram inspiradas e/ou são parecidas com o relato nascido em terra mexicana.

Aula 7 - Pós-leitura: A aula de número sete teve por finalidade o início de uma atividade, que objetivava dar voz aos estudantes e fazê-los narrar, em português[141], sua própria versão do relato dessa mulher. A proposta era que os estudantes (d)escrevessem o reencontro da *Llorona* com seus filhos, mudando o aspecto terrorífico e vilanesco que essa figura apresenta em muitos relatos. Muitos discentes, em seus textos, dialogaram com questões de desordem mental ou depressão, além do contexto influenciado pela pandemia, casos que afetaram alguns estudantes e algumas famílias da comunidade escolar. Eles conseguiram trazer esse relato e as demais temáticas que o cercam para o contexto social em que vivem.

Aula 8 - Extra: A aula oito foi destinada para possíveis imprevistos que poderiam ocorrer como assistência a algum estudante em relação a uma das atividades propostas, entrega, revisão e correção das atividades que foram propostas.

No geral, a turma teve uma participação boa. Muitos alunos se envolveram mais nas atividades propostas a partir dessa sequência didática, alguns mais que nas outras aulas, talvez pelo período remoto. A participação aumentou e os discentes se dedicaram às discussões e foram capazes de relacioná-las com suas experiências cotidianas atuais, desenvolvendo um pensamento crítico sobre a temática.

Considerações finais

Ao elaborar e planejar o estudo, cuja finalidade pode ser considerada como uma proposta de reflexão sobre a figura da mulher como construção histórica, no contexto do México, percebi a importância de unir a prática docente, sob o viés da sequência didática, com as discussões teóricas que me acompanham desde a graduação. Como professora de língua espanhola sei a importância de pensar a língua estrangeira além do engessamento gramatical.

Os estudantes se sentem mais dispostos a participarem, e até mesmo a aprender, quando possuem voz e participação durante as aulas. Percebi que, no geral, a proposta teve uma boa recepção por parte dos estudantes, uma vez que muitos participaram das discussões de forma crítica, refletindo sobre as figuras da *Malinche* e *Llorona* (mais focada na *Llorona*) em diálogo com a cultura e a história, além de se colocarem como narradores de uma nova versão do relato. Muitos trouxeram suas experiências de vida e conhecimento de mundo para o diálogo.

Em suma, também foi uma oportunidade única para conhecer mais profundamente os estudantes (algo que os cinquenta minutos por semana tornam quase impossível), uma vez que muitos se colocaram nos textos e apreciaram a tarefa de escrever uma história, pois já estão acostumados a escrever histórias durante jogos online ou comunidades de *Fanfictions*. Foram textos riquíssimos!

[141] Essa atividade, como as demais, foram respondidas em português pelos estudantes, visto a dificuldade em relação à língua e o foco estar na leitura, entretanto, todas as propostas das atividades estavam em espanhol: textos, perguntas e vídeos.

Referências

AMORIM, Marcel. Alvaro de. A leitura literária nos discursos oficiais sobre o ensino de I/LE. In: _____. (org.). **Ensino de literaturas**: perspectivas em linguística aplicada. Campinas: Pontes, 2017.

COSSON, Rildo [2006]. **Letramento literário**: teoria e prática. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.

ELIADE, Mircea [1963]. **Mitos y realidad**. Barcelona: Editorial Labor, 1991.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. As águas claras: o sustento da vida criativa. In: _____ [1992]. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Cristina. **Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad mexicana**. Madrid: Ediciones Encuentros, 2002.

HALL, Stuart [1992]. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

MIGUEL, Thalita. Aguiar. Molin; FERREIRA, Cláudia. Cristina. Literatura e cultura nas aulas de espanhol a aprendizes brasileiros: duas faces da mesma moeda? In: FERREIRA, C. C.; SILVA, J. S.; BRANDINI, L. T. (Orgs.). **ANAIS DO VIII Colóquio de Estudos Literários**: diálogos e conquistas. Universidade Estadual de Londrina: Paraná, 2014.

MUNIZ, Camila. Dantas; CAVALCANTE, Ilane. Ferreira. O lugar da literatura no ensino de espanhol como língua estrangeira. **Revista HOLOS**, vol. 4, 2009.

SOLÉ, Isabel. Formular y responder preguntas: no siempre y no sólo, sirve para evaluar. La enseñanza y la evaluación de la lectura. Enseñar y evaluar: criterios para evaluar formativamente. In: _____: **Estrategias de lectura**. Barcelona: Grao Editorial, 1994, p. 155-170.

PEREIRA, Walquíria Rodrigues. **A leitura literária nas aulas de espanhol como LE**: usando Fanfiction na sequência didática sob a ótica do letramento. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Práticas de Letramento), Instituto Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

PEREIRA, Walquíria. Rodrigues. **Entre la Madre Chingada y la Mexica violada**: uma reflexão decolonial, antipatriarcal e iconográfica de Malintzin. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

ANEXOS

Texto 1: LA ATERRADORA LEYENDA DE LA LLORONA

Se cuenta que La Llorona es una mujer que deambula por las calles de la Ciudad de México en busca de sus hijos, a los que ella misma asesinó, enloquecida, durante una noche. Dicen que aparece en lugares por donde alguna vez pasó un río. También se dice que es una mujer muy bella vestida de blanco. Otros mencionan que sólo se alcanza a ver su silueta, que flota. En lo único que coinciden es que siempre que se deja ver se escucha un largo y aterrador grito: «¡*Ay, mis hijos*!».

Sobre el origen de esta leyenda hay varias versiones: una es la colonial, la cual se basa en las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, quien participó en la conquista del Imperio mexica. Se cuenta que una mujer de origen indígena era amante de un caballero español y, cuando ella le pidió formalizar la relación, él se negó porque pertenecía a la alta sociedad. Este hecho desató la tragedia por la que su alma deambularía en pena.

Cuentan que esa noche la mujer despertó a sus pequeños hijos –un niño y una niña–, tomó un puñal y los llevó al río, el cual se encontraba muy cerca de su casa. Estando ahí, ciega por el coraje, los apuñaló varias veces hasta que los dejó sin vida.

Minutos después reaccionó y, al darse cuenta de lo que había hecho, corrió desesperada por el río y emitió el escalofriante grito por el que la identificamos. Desde esa noche no se volvió a saber más de ella y se convirtió en mito. Quienes juran haberla escuchado dicen que deambula en las calles y los parques de la Ciudad de México, además de los canales de Xochimilco.

Fuente: https://www.chilango.com/cultura/leyenda-de-la-llorona-cdmx/

Texto 2: LA LLORONA

Cuenta la leyenda que en un lejano pueblo vivía una joven mujer junto con sus tres hijitos, todo iba muy bien, los niños eran muy felices y su madre los quería muchísimo. Pero una noche lluviosa de invierno ocurrió algo terrible.

Como os digo, aquella noche, llegó a casa el padre, quien los había abandonado tiempo atrás. Sin él la familia era feliz y esa noche sus gritos y borracheras se volverían a notar en la casa, por no hablar de las brutales palizas que tanto los niños como la madre sufrirían. La mujer siempre había rezado para que no regresara nunca más, pero el destino quiso otra cosa.

Con su odio, el hombre botó de un puñete la puerta y entró gritando que todos fueran a recibirlo, los niños, espantados, se escondieron y la madre, por amor a sus hijos, se enfrentó cara a cara con su marido. La mujer sufrió un golpe que la dejó sin sentido durante varias horas. Cuando despertó, buscó a sus hijos por todos los rincones de la casa pero ni los niños ni su marido se hallaban por ninguna parte, desesperada, corrió bajo la tormenta llorando y gritando sus nombres, pasaron días, meses, años, muchos años...

Hasta que una noche murió de tristeza, nadie supo nada de los niños, nadie los vio nunca más, no aparecieron sus cuerpos o alguna señal del hombre que se los llevó.

Desde entonces se dice que su espíritu no descansa en paz y todas las noches se le oye llorar y lamentar con tristeza por los alrededores de un estero. Las mujeres corren tras sus hijos para esconderlos, ya que cuentan que se los puede llevar la llorona, para volver a ser feliz.

Fuente: https://sites.google.com/site/lallloronapracticaimperfecto

JOÃO DO RIO E A ATROFIA DA EXPERIÊNCIA: VIDA VERTIGINOSA

Yasmin Lima de Carvalho

Resumo: Este artigo busca investigar o fenômeno da *atrofia da experiência* a partir da análise de três crônicas do jornalista carioca João do Rio (1881-1921) - *A era do automóvel*, *O último burro* e *O dia de um homem em 1920*, integradas à obra *Vida vertiginosa*, publicada em 1912. Para isso, será considerada a teoria de Walter Benjamin acerca da experiência e sua perda na Modernidade, presente em cinco ensaios, denominados *Experiência* (1913); *Sobre o programa da filosofia do porvir* (1918); *Experiência e pobreza* (1933); *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936) e *Sobre alguns temas baudelairianos* (1940). Além disso, ter-se-á em relevância a teoria de Sigmund Freud, exposta na obra *Além do princípio do prazer* (1920), em que o psicanalista disserta a respeito da correlação entre memória e consciência, relevantes para a fundamentação desse estudo.
Palavras-chave: Modernidade. Metrópole. Velocidade. Experiência.

Introdução

De acordo com o pesquisador e professor Renato Cordeiro Gomes, em sua obra *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana* (1994), a metrópole corresponde a uma figura do progresso, em que apresenta determinadas características específicas, como a capacidade de abarcar em si inúmeras experiências humanas e se assemelhar a um labirinto, dada a sua extensa quantidade de ruas, becos e avenidas. Essa configuração da metrópole provoca no sujeito que nela vive uma espécie de dispersão, resultando em consequências profundas na forma como ele vivencia, apreende e memoriza o mundo ao redor, bem como no modo que interage com os seus semelhantes. Tais efeitos estarão presentes na literatura do jornalista carioca João do Rio (1881-1921), especialmente em sua obra *Vida vertiginosa*, editada em 1911 e publicada no ano seguinte.

A palavra "vertigem" possui diferentes significados, tais como: sensação de instabilidade causada pela perda do equilíbrio; sensação de desfalecimento; perturbação, desvario, ou também perda momentânea do controle sobre si próprio. Esses tipos de sentimentos ou abalos serão vivenciados pelos personagens presentes nas vinte e cinco crônicas do livro supracitado, cuja intenção do autor é explícita, direta e contundente logo no prefácio: "Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento. Talvez mais que os outros. […] suscitando um pouco de interesse histórico sob o mais curioso período da nossa vida social […]" (RIO, 2021, p. 37). O período a que João do Rio faz alusão é o das grandes mudanças pelas quais passou a cidade do Rio de Janeiro no início do século 20, mais conhecido historicamente como *Belle Époque* carioca.

Caracterizada por grandes reformas urbanas e sanitárias, a *Belle Époque* do Rio de Janeiro tinha como objetivo imitar as reformas europeias ocorridas especialmente nas cidades de Londres e de Paris. Ambas eram consideradas entre os fins do século 19 e a primeira metade do século 20 como símbolos do progresso, da modernidade e da civilização. Para tanto, dentre as transformações ocorridas no governo de Rodrigues Alves na presidência e de Pereira Passos na prefeitura da então capital da República, entre os anos de 1902 a 1906, foi implementada uma série de medidas na tentativa de aburguesamento da cultura brasileira que visavam à sua civilização, tais como: a modernização do porto do Rio e o alargamento e abertura de ruas, com destaque para as Avenida Beira-Mar e Central (atual Rio Branco), que proporcionaram uma integração da área central da cidade às Zonas Norte e Sul. Além das mudanças na estrutura da cidade, houve também as que aconteceram no intuito de melhorar o quadro de epidemias de febre amarela, varíola e peste bubônica, doenças que assolavam o Rio e que

manchavam a imagem da cidade no exterior, conhecida internacionalmente como "túmulo dos estrangeiros", dada a sua situação de insalubridade. Administrada pelo médico higienista Oswaldo Cruz, a reforma sanitária teve bons resultados, apesar do descontentamento da população diante da campanha de vacinação contra a varíola, fato conhecido como *Revolta da Vacina*, ocorrido em novembro de 1904. São essas as conjunturas que João do Rio, um autêntico *flâneur* das ruas da cidade carioca, vai revelar em suas "crônicas reportagens" que, posteriormente, serão integradas à obra *Vida Vertiginosa*, cuja vertigem da vida moderna da *Belle Époque* incute em suas vinte e cinco tramas.

A Modernidade captada pelo autor possui como condição para a sua realização dois elementos – a efemeridade e a mudança, conforme afirma o estudioso britânico David Harvey, em seu livro *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural* (1989). São esses atributos, pouco contestados, que provocariam no homem moderno a sensação de fragmentação e mudança caótica, resultando em vertigem. O projeto que resultou na modernidade teve ênfase durante o século 18 com os pensadores iluministas, que buscavam desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universal, bem como a arte autônoma, no intuito de buscar a emancipação da necessidade e arbitrariedade da natureza e suas irracionalidades sobre o homem.

Desse modo, o pensamento iluminista abrangeu a ideia de progresso e procurou a descontinuidade com a tradição histórica. Logo, para os iluministas, a transitoriedade e a fragmentação eram fatores condicionantes para que o projeto da Modernidade pudesse então ser realizado. Em virtude de tais elementos supracitados, a identidade do sujeito moderno tornar-se-á instável e não fixa, conforme afirma o teórico e sociólogo jamaicano Stuart Hall em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*: "A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados […]" (HALL, 2006, p. 13); circunstância que favorecerá a perda do indivíduo de si mesmo e consolidará a sensação de vertigem, uma vez que as sociedades modernas são em essência sociedades de mudança constante e rápida.

Esses dois componentes que constituem o propósito modernizador dos iluministas, bem como a instabilidade da identidade dos sujeitos na modernidade podem ser observados e identificados na vida carioca da *Belle Époque*, especialmente na literatura de João do Rio, como na crônica *A era do automóvel*, publicada pela primeira vez no jornal *A notícia*, em 1908. A trama aborda a chegada do primeiro automóvel na então capital da República, a cidade do Rio de Janeiro, e as mudanças pelas quais passou para inserir o veículo no cotidiano carioca, no qual a efemeridade e a desintegração sucessiva das coisas que até então existiam na cidade são percebidas, vivenciadas e retratadas pelo narrador-personagem: "[…] a minha veneração pelo automóvel vem exatamente do tipo novo que Ele cria, preciso e instantâneo, da ação começada e logo acabada que ele desenvolve entre mil ações da civilização, obra sua na vertigem geral" (RIO, 2021, p. 41-42).

É notório o fato de a obra *Vida vertiginosa* iniciar-se pela crônica aludida, escolha proposital do autor, uma vez que o automóvel e a sua velocidade proeminente determinaram o ritmo da vida moderna que se constituía no início do século 20, inclusive a(s) nova(s) concepção de identidade(s) dos sujeitos, uma vez que o veículo de quatro rodas era "o grande sugestionador" de status social e sinônimo de civilidade na cidade na época. Com o estabelecimento da Modernidade e a sua ininterrupta mutação, na qual o automóvel tornará tangível através da relação com o espaço e a paisagem da cidade do Rio, haverá consequências consideráveis no aparato psíquico do sujeito moderno.

A maneira como esse sujeito percebe, apreende e se identifica com o meio em que vive, bem como na forma como se comunica consigo mesmo e com os demais se modificará, resultando no fenômeno denominado *atrofia da experiência*. A problematização da experiência está presente em cinco ensaios do filósofo e crítico alemão Walter Benjamin, que procurou refletir a respeito da Modernidade e

sua cultura proveniente, uma vez que ela promoveu transformações sociais intensas, a exemplo da difusão da técnica que se justapôs aos indivíduos e da acentuada urbanização das cidades. São eles: *Experiência* (1913); *Sobre o programa da filosofia do porvir* (1918); *Experiência e pobreza* (1933); *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936) e *Sobre alguns temas baudelairianos* (1940).

Em *Experiência* (1913), ensaio publicado na revista alemã *O começo*, Benjamin faz duras críticas a respeito do uso da experiência por parte dos adultos, que a utilizam no intuito de mascarar e justificar suas resignações. Além disso, o teórico destaca o quanto a experiência do adulto inibe e oprime os jovens, impedindo-os de buscarem outros tipos de experiência. Por sua vez, em *Sobre o programa da filosofia do porvir* (1918), Walter Benjamin apresenta as suas reflexões acerca da leitura da obra de Kant e dos neokantianos, sobretudo a respeito da característica da experiência e do conhecimento, bem como as funções e desafios atribuídos à filosofia futura. O crítico alemão procura estabelecer as inúmeras experiências em um único sistema no âmbito da filosofia existente, isto é, um conceito de experiência que integre uma variedade ilimitada de experiências, inclusive, a vindoura.

Por outro lado, em *Experiência e pobreza* (1933), Benjamin assegura o enfraquecimento da experiência (*Erfahrung*) em decorrência da técnica que se sobrepõe ao indivíduo na modernidade fabril capitalista. Dessa maneira, origina-se um novo tipo positivo de barbárie – a que obriga o homem (agora bárbaro) a começar de novo, sem olhar para os lados. A definição de experiência nesse ensaio remete ao conhecimento acumulado e transmitido entre gerações por meio de narrativas orais, inexistentes entre os indivíduos nas sociedades modernas, dada a descontinuidade com o passado histórico (ou a tradição).

Reflexões semelhantes veremos em *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936), em que o filósofo alemão evidencia o desaparecimento da figura do narrador, decorrente da escassez de sua matéria-prima: a experiência (*Erfahrung*) e, consequentemente, da própria narrativa. Com a incidência da morte desta, há o surgimento do romance (oriundo do indivíduo isolado) e de uma nova forma de comunicação – a informação, cujos excessos de explicações impossibilitam o receptor de memorizá-las e narrá-las a outrem. Por fim, em *Sobre alguns temas baudelairianos* (1940), Benjamin nos apresenta a figura do poeta francês Charles Baudelaire como aquele que aceitou fazer poesia na modernidade, atrelando a vivência em uma autêntica experiência.

Além disso, o autor alemão, enfim, define a experiência (*Erfahrung*) como matéria da tradição na vida privada e coletiva, constituída por elementos acumulados e inconscientes que emergem na memória; do mesmo modo, articula a estrutura da vivência (*Erlebnis*) como dados isolados que são fincados na memória rigidamente. Com efeito, o teórico institui a oposição entre experiência e vivência (*Erfahrung* e *Erlebnis*). Isto posto, utiliza como embasamento conceitual a teoria freudiana sobre o choque traumático e a correlação entre memória e consciência, ambos fundamentais para o entendimento do presente estudo, que envolve o sujeito moderno e sua psique na metrópole.

Na obra *Além do princípio do prazer* (1920), Sigmund Freud discorre acerca da *repetição* e do trauma da *morte*, propondo uma revisão dos conceitos de objeto e sujeito, possibilitando assim que a Psicanálise conceda espaço ao vazio e ao acaso que, tacitamente, atingem o aparelho psíquico. Para o autor, os conflitos mentais estariam relacionados ora aos instintos reprodutivos, ora ao *Eu* que abarcaria a autoconservação do ego. A diferença entre *pulsões sexuais* e de *autoconservação* seria uma espécie de "resistência" ao livre escoamento das pulsões que, esquivando-se do desprazer, manteria o sistema psíquico equilibrado perante as demandas do meio exterior. Dessa maneira, dado o predomínio do *princípio do prazer*, o sistema anímico estaria articulado em conservar a excitação nele predominante em nível baixo, ou em menor constância. Por outro lado, paralelo ao *princípio do prazer*, haveria um *princípio de realidade* que estaria submetido aos fatos agradáveis e desagradáveis.

Ademais, a respeito da *compulsão à repetição*, Freud salienta que determinadas vivências regressariam ao momento presente, fazendo com que o indivíduo repetisse os conteúdos anteriormente reprimidos como se estes não pertencessem ao passado. Tal r*epetição* evidenciaria a impossibilidade de evadir-se da regressão. Para o psicanalista, dada *repetição* resultaria em uma dualidade – as *pulsões de vida* (Eros) e de *morte* (Thánatos). Desse modo, orientado pela constância, o *princípio do prazer* retomaria certos estados primordiais, dos quais o indivíduo não conseguiria escapar. Todavia, o *Eu* e as *pulsões sexuais*, sob influência de Eros, resistiriam às concentrações de energias psíquicas de Thánatos.

Posto isto, em face das propensões de proteção do *Eu*, a *repetição* e as *pulsões de morte* possibilitariam duas características pertinentes para entendermos os traumas. Freud sustenta a ideia de que, se os traumas são motivados pela surpresa e o terror, a angústia gerada por esses fatores favoreceria a proteção contra a manifestação da neurose. Ao se referir ao tratamento diferenciado da psique em meio às exigências externas, postula a predominância das sensações de prazer-desprazer, mas também descreve a inclinação da psique em lidar com as demandas internas como externas, protegendo-se de ambas por meio de um filtro orgânico – um *Reizschutz*.

Para a Psicanálise, a consciência é apenas uma função própria da psique, suprindo as percepções de demandas resultantes do mundo externo e sensações do interno. Por sua vez, a pré-consciência está localizada entre o meio exterior e o interior do organismo, isto é, corresponde ao nosso esquema perceptivo cuja localização é entre o psíquico e o somático. Assim, as excitações deixam na inconsciência traços duráveis de memória, porém, que não se associam com o consciente. Com efeito, a consciência não deixa rastros profundos, uma vez que as excitações são dissipadas no fenômeno de "tonar-se consciente", isto é, nela própria. Para Sigmund Freud, isso é condição para reestruturar a teoria do choque, segundo a qual apenas as excitações demasiadamente fortes podem provocar uma perturbação no aparelho psíquico e, dessa forma, romper o *Reizschutz* (revestimento de superfície inorgânica que detém e recepciona os estímulos do mundo exterior), ocasionando um choque traumático. Entretanto, é relevante ressaltarmos que esses choques contra o *Reizschutz* só apresentam normalidade quando as excitações tornam-se trauma, além da angústia também ser um tipo de mecanismo contra as excitações. Para Freud, trauma é o susto sentido na *repetição* do trauma, bem como o *Reizschutz* não preserva em circunstâncias normais a psique contra os choques.

Tal problemática vai ser abordada por Walter Benjamin no ensaio *Sobre Alguns Temas Baudelairianos*, visando fazer uma crítica a respeito da cultura moderna, cuja intensa urbanização ocasionaria patologias sociais. De acordo com o antropólogo e filósofo Sérgio Paulo Rouanet, em seu livro *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin* (1981), Benjamin estabelece que a consciência estaria continuamente em alerta contra a ameaça do choque, acarretando no empobrecimento da memória, uma vez que ela armazenaria menos traços mnêmicos.

Para o crítico alemão, a intensificação que caracteriza o mundo moderno resulta no aumento das situações de choque. Isto posto, a experiência do choque constituí um novo tipo de percepção, cujo enfoque é interceptar choques. Essa nova sensibilidade predomina nas instâncias responsáveis em armazenar as impressões na memória. Tal ideologia é baseada na dicotomia benjaminiana entre experiência e vivência, em que à primeira competem as excitações que não se tornaram conscientes e que deixam no inconsciente traços mnêmicos duradouros, enquanto à segunda pertencem as excitações nas quais o choque é interceptado pelo sistema psíquico denominado percepção-consciência, tornando-se conscientes e, por esse mesmo motivo, se dissipam sem se integrarem à memória.

Para Benjamin, é a experiência que constitui a memória coletiva, pois é composta pela memória involuntária, uma vez que é esta que extrai do inconsciente as impressões dotadas de significado. Contudo, na Modernidade ela é substituída pela vivência, isto é, memória voluntária, que corresponde à

que não contém em si impressões significativas. Tal oposição é semelhante à desenvolvida pelo escritor francês Marcel Proust (1871-1922), cuja memória involuntária seria a única passível de recuperar o tempo perdido. Dessa maneira, o homem moderno, exposto a inúmeros contratempos, em circunstâncias em que, na metrópole, o novo e o sempre-igual predominam em razão da alta fragmentação e transitoriedade de tudo o que o cerca, centraliza sua energia em preservar-se contra o choque, enfraquecendo assim a sua memória individual e coletiva.

Logo, se o indivíduo não possui mais memória coletiva, é incapaz de criar vínculos com o seu passado e resgatar a tradição histórica, uma vez que suas instâncias psíquicas foram empobrecidas para fortalecer o estado de angústia necessário para anular os efeitos do choque traumático não filtrados pelo *Reizschutz*:

> Quanto maior a participação do elemento de choque nas impressões individuais, quanto mais incansável a atividade da consciência na defesa contra as excitações (Reizschutz), e quanto maior o êxito com que ela opera, menos essas impressões são incorporadas à experiência e mais elas satisfazem o conceito de vivência. (BENJAMIN apud ROUANET, 1981, p. 48)

Esse sujeito moderno empobrecido de experiência vai estar presente nas crônicas integradas à obra *Vida Vertiginosa*, de João do Rio. Em *A era do automóve*l, o narrador-personagem relata um fato histórico: a chegada do primeiro automóvel ao Rio – um triciclo a vapor importado da França em 1894 e, consequentemente com ele, a velocidade que regerá os novos tempos: "E, subitamente, é a era do automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os descombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, […] tudo transformou com aparências novas e novas aspirações" (RIO, 2021, p. 39).

Tamanha rapidez deixará o narrador, bem como os demais personagens secundários da trama estupefatos e aturdidos, em decorrência do ritmo de vida que se torna *vertiginoso*: "Oh! o Automóvel é o Criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo" (RIO, 2021, p. 46). O único ideal de todos os personagens na crônica é ter e andar de automóvel. Essa configuração da vida moderna abordada na narrativa, concede espaço a uma figura que permeará todas as crônicas presentes na obra em questão – o indivíduo alienado e superficial na metrópole impessoal; cria da própria disposição da cidade, uma vez que nela predominam o material sobre o espiritual, bem como o perecível sobre o eterno: "Vivemos inteiramente presos ao Automóvel. O Automóvel ritmiza a vida vertiginosa, a ânsia das velocidades, o desvario de chegar ao fim, os nossos sentimentos de moral, de estética, de prazer, de economia, de amor" (RIO, 2021, p. 41).

Segundo o professor e pesquisador norte-americano Richard Sennett, em *Construir e Habitar: ética para uma cidade aberta* (2020), quanto mais rápido o ser humano se move, menor é a consciência que ele tem diante das particularidades do meio. Isso se deve ao aumento da velocidade, que orienta o corpo humano para frente e exige um maior controle da visão periférica, uma vez que só é captado o que o auxilia para o deslocamento veloz ou o impede. A aceleração do automóvel vai impedir que os personagens da crônica de João do Rio, inclusive o narrador, possam apreender o mundo ao redor; situação nunca vivenciada antes por eles.

Paralelamente, devido à alta transitoriedade e fragmentação da modernidade, haverá o aumento de excitações externas na metrópole carioca, provocando uma maior ocorrência de choques traumáticos em decorrência da incapacidade do *Reizschutz* de filtrá-los, resultando assim na atrofia da experiência. Desse modo, os personagens da trama passam a experimentar um enfraquecimento em suas memórias, bem como a vivenciar uma ruptura com o próprio passado histórico. Dessa suspensão

com a tradição resultará uma crise de identidade, pois os quadros de referência que os ancoravam no mundo social subitamente passam a não mais existir:

> O Automóvel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para a frente. Morre-se depressa para ser esquecido dali a momentos; come-se rapidamente sem pensar no que se come; arranja-se a vida depressa; escreve-se, ama-se, goza-se como um raio; pensa-se sem pensar no amanhã que se pode alcançar agora. Por isso o Automóvel é o grande tentador. Não há quem lhe resista. Desde o Dinheiro ao Amor. (RIO, 2021, p. 46)

Aspectos semelhantes apresenta o enredo da crônica *O último burro*, publicada inicialmente em 1909, no vespertino *A notícia*. Nela, o narrador faz uma reflexão a respeito da substituição dos bondes de tração animal da cidade do Rio, transporte vigente na capital desde 1859, pelos bondes movidos à eletricidade, em 1891. Ao descer do último bonde de burros, o narrador-personagem parece lamentar os novos tempos, atribuindo à trama uma perspectiva de pesar: "Saltei, um pouco entristecido. Olhei o burro com evidente melancolia e pareceu-me a mim que esse burro, que finalizava o último ciclo da tração muar, estava também triste e melancólico" (RIO, 2021, p. 313-314).

Além de lastimar e procurar fazer uma rápida homenagem ao animal "que mais ingratidões sofre do homem", o narrador faz um breve retorno ao passado, resgatando, em sua memória, um Rio de Janeiro que não existe mais, pois foi sucumbido pelas transformações em nome do progresso que regeram o início do século 20, como a própria integração do bonde elétrico à Cidade Maravilhosa. O fio condutor, para retomar a esse passado esquecido, é o próprio burro, significando vestígios de impressões registradas no inconsciente do narrador-personagem e, por isso*, experiência* (no sentido benjaminiano do termo, isto é, como memória involuntária dotada de significação): "O burro lembra o Rio de antes do Paraguai, o Rio do Segundo Império, o Rio do começo da República" (RIO, 2021, p. 317).

Todavia, assim como os personagens da crônica *A era do automóvel* sofrem a atrofia da experiência, os que habitam a cidade em *O último burro* também, pois possuem suas memórias reduzidas e embotadas em prol da vida que se delineava *vertiginosa*; sem experiências e apenas vivências: "E ninguém mais lembra os serviços passados. Eu mesmo seria incapaz de pensar num burro tendo um elétrico […]" (RIO, 2021, p. 319). Do mesmo modo, apesar de o narrador-personagem retornar e recuperar o passado para assim fazer uma ponderação sobre o presente de sua época com a transformação dos bondes na cidade, ele, por fim, rende-se à Modernidade e se assemelha aos demais sujeitos que residem na capital. Em outras palavras, possui também uma memória enfraquecida:

> Então peguei-lhe a queixada, quis guardar-lhe a fisionomia, posto que ele teimasse em não ma deixar ver bem. Mas como, na outra rua, retinisse o anúncio de um elétrico, estuguei o passo, larguei o burro sem saudade – eu também! […] sem mesmo lembrar que eu vira o último burro do último bondinho na sua última viagem urbana… E assim é tudo na vida apressada. (RIO, 2021, p. 319-320)

Ademais, além da atrofia da experiência, os personagens presentes na narrativa em *O último burro* vivenciam a fragmentação da identidade, sucumbindo à perda de si mesmos e tornando-se duplamente alienados – seja pelo enfraquecimento de suas memórias, seja pela falta de referencial na sociedade que se constituía. Situação similar ao que ocorre com o animal burro na trama: "O burro na civilização é como um desses escravos velhos e roídos, que não cessou um segundo de trabalhar sem queixumes. Vem o aparelho novo. Empurram-no" (RIO, 2021, p. 318). Em outros termos, a vida vertiginosa oriunda da modernidade impele o indivíduo para frente, incapacitando-o de produzir experiências e de

refletir acerca do passado; legitima a sua desorientação e fragmentação diante do presente, conforme o animal na crônica, cujo valor que lhe é atribuído na metrópole é nulo e sua morte, bem como sua substituição, se fazem sem alarde. Sinônimo do progresso, o novo é e representado pelo bonde elétrico que aniquila o espaço e qualquer referência associada ao burro e sua história na cidade.

Por sua vez, em *O dia de um homem em 1920*, crônica também publicada pela primeira vez em 1909, no periódico *A notícia*, a problemática que envolve o atrofiamento da experiência e o choque traumático, bem como a desintegração da identidade dos sujeitos e sua alienação, será mais contundente e explícita em toda a narrativa. Nela, o leitor se depara com um contexto altamente mecanizado que perpassa e abrange o personagem principal e os secundários, constituindo uma trama que se assemelha ao gênero de ficção científica.

O protagonista, sem nome próprio, sendo apenas denominado por "o Homem Superior", é um poderoso homem de negócios e com grande influência na sociedade distópica do Rio de Janeiro do século 20. Logo ao acordar, é submetido a uma série de mecanismos que o impossibilitam de pensar com clareza, concedendo espaço ao automático que lhe provoca inúmeros sobressaltos: "Acorda às seis, ainda meio escuro por um movimento convulsivo dos colchões e um jato de luz sobre os olhos produzidos pelo despertador elétrico último modelo de um truste pavoroso" (RIO, 2021, p. 322).

Sua vida, a qual o leitor acompanha durante um dia, é regida pelo relógio e pela pressa dos novos tempos. As excitações externas, provenientes do meio à que o personagem está exposto, acontecem a todo o momento, vindas de todas as direções, em um movimento veloz e ininterrupto, materializando no *jornal que fala*, na narrativa, a quantidade exacerbada de estímulos:

> Entrega-se à ginástica olhando o relógio. De um canto, ouve-se uma voz fonográfica de leilão. – Últimas notícias: hoje, à uma da manhã incêndio quarteirão leste, quarenta prédios, setecentos feridos, virtude mau funcionamento Corpo de Bombeiros. Seguro prédios dez mil contos. Ações Corpo baixaram. Hoje 2h12 um *aerobus* rebentou no ar perto do Leme. Às 12h45 presidente recebeu telegrama encomenda pronta Alemanha, quinhentas aeronaves de guerra. (RIO, 2021, p. 322-323)

Podemos perceber que a linguagem também é afetada na conjuntura vigente da crônica. Nela, não há a presença de vírgulas nem pontos finais, em muitos momentos; pontuações que possuem gramaticalmente a função de atribuir uma parada ou pausa ao texto escrito. Tal peculiaridade permanece no decorrer da trama e é relevante, denotando a escassez da comunicação, uma vez que a velocidade que rege os tempos modernos da *Belle Époque* impossibilita qualquer diálogo mais profundo ou que requeira um intervalo de tempo na vida vertiginosa dos personagens.

Quando a comunicação enfim ocorre, é constituída por máquinas, em espaços breves na história, por meio de períodos curtos, sem o uso de conectivos: "- Sim, sim, sim. Perfeito. Enterro primeira classe comunique Mulher Superior, Cortejo Carpideiras Elétricas. Oculte notícia cavalaria entrevista fantasma" (RIO, 2021, p. 325). Se dada circunstância afeta os personagens, o leitor também não passa despercebido, já que precisa reler mais de uma vez essas disposições textuais no decorrer da narrativa em busca de sentido; fragmentos de dispersão provocados pela modernidade, na qual o leitor também está inserido.

Diante da ocorrência dos eventos supracitados, podemos inferir que todos os personagens de a crônica *O dia de um homem em 1920* vivenciam a atrofia da experiência. Os inúmeros estímulos (ou excitações) na metrópole carioca, cuja força é tamanha a ponto de romper o *Reizschutz* e inibir a sua capacidade de filtrá-los, ocasionam episódios sucessivos de choques traumáticos na psique dos personagens. Dessa maneira, eles enfraquecem a capacidade dos personagens em apreender e

armazenar traços do mundo ou situações que vivenciam: "O Homem Superior, de alguns, nem sabe o nome. Indica-os por uma letra ou por um número. Conhece-os desde o colégio" (RIO, 2021, p. 327).

Além disso, experimentam o sentimento de angústia que, de acordo com Freud, corresponde a uma tentativa do aparelho psíquico em se proteger das excitações externas e, assim, coibir o surgimento da neurose: "E cai, arfando, na almofada, os nervos a latejar, as têmporas a bater, na ânsia inconsciente de acabar, de acabar, de acabar […]" (RIO, 2021, p. 329). À vista disso, para Walter Benjamin o homem moderno seria um autômato, uma vez que não tem memória e, consequentemente, passado. Dotado de um comportamento que propicia a vivência e enfraquece a experiência: "Benjamin vê o homem urbano como um indivíduo empobrecido em sua experiência vital, átomo no meio de outros átomos […]" (GOMES, 2008, p. 70).

Essa representação de sujeito, cuja conduta é alienante, pode ser identificada na obra referida de João do Rio, na qual as três crônicas estudadas estão inseridas. Entretanto, em *O dia de um homem em 1920*, esse fato é exposto pelo próprio personagem principal, "o Homem Superior":

> Encosta-se ao muro branco e olha-se num espelho. Está calvo, com uma dentadura postiça, e corcova. Os olhos sem brilho, os beiços moles, as sobrancelhas grisalhas. É o fim da vida. Tem trinta anos. Mais alguns meses e estalará. É certo. É fatal. […] Sob os seus pés fracos um Himalaia de carne e sangue arqueja. Se descansasse?… Mas não pode. É da engrenagem. (RIO, 2021, p. 328)

É o próprio que percebe, momentaneamente, a sua condição de autômato, pois pensa em estalar como uma máquina quando morrer, isto é, deixar de funcionar. Todavia, ao contrário dos demais personagens apresentados em *A era do automóvel* e em *O último burro*, "o Homem Superior" olha sua própria imagem no espelho e atesta para o leitor o próprio estado deplorável da sua figura refletida. Tal ação configura, mesmo que brevemente, o reconhecimento de sua identidade, já em frangalhos, em virtude da vida vertiginosa à qual está exposto. Representa e evidencia, assim como os demais personagens abordados neste estudo, a perda do homem de si próprio na modernidade. Em suma, é vislumbrado como um ser alienado, insignificante e isolado na metrópole do Rio de Janeiro, que lhe consome até os seus últimos resquícios de força.

Do mesmo modo, é significativo ressaltarmos que a crônica *O dia de um homem em 1920* é a que finaliza o livro de João do Rio aqui disposto. Tal característica, intencional por parte do autor, salienta o desfecho do indivíduo na metrópole e as consequências de uma vida prescrita pela vertigem; aspectos que explicariam o porquê de a maioria dos personagens não possuírem nomes próprios nas vinte e cinco narrativas que compõem *Vida Vertiginosa*. Esse embotamento do sujeito moderno, cujo ritmo frenético da metrópole o invisibiliza na multidão, nos é apresentado no ensaio do poeta e teórico francês Charles Baudelaire (1821-1867), denominado *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, incluído no volume *L'Art Romantique* – coletânea de artigos de crítica de arte publicados após a sua morte, em 1869.

No respectivo ensaio, o poeta elabora uma tese a respeito do que seria a arte na Modernidade, enfatizando a relevância da pintura de costumes do presente através das obras de arte do pintor francês Constantin Guys (1805-1892). Baudelaire evidencia a intensa efemeridade e mudança da vida moderna, em que "na metamorfose incessante das coisas exteriores", o artista necessita possuir semelhante ritmo de execução para compor sua arte. Cita o conto do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), intitulado *L'Homme des Foules* ("O Homem das Multidões"), em que, atrás das vidraças de um estabelecimento, um homem contempla com prazer a multidão do lado de fora para, em seguida,

misturar-se a ela, demostrando que o verdadeiro *pintor* da vida moderna é um observador apaixonado, cuja multidão sem rosto fixo é o seu universo.

Para o poeta, *o homem da multidão* possui um objetivo elevado, uma vez que busca o elemento eterno do transitório, isto é, o *algo* que contém a Modernidade: "A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável" (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Contudo, o teórico francês deixa claro que não se trata de depreciar o passado, mas sim elevar a Modernidade ao status de Antiguidade, subtraindo dela a beleza misteriosa que a vida humana lhe concede. Semelhante tentativa se faz presente na literatura de João do Rio, cujo elemento eterno da vida fugaz na metrópole carioca é extraído e revelado pelos respectivos narradores-personagens das vinte e cinco crônicas; estas transmitidas e imortalizadas no alicerce do texto escrito, decorridos cento e nove anos da primeira publicação, em 1912. É por intermédio delas que João do Rio vai registrar e ilustrar, assim como o pintor francês Constantin Guys, reverenciado por Baudelaire em seu respectivo ensaio, o circunstancial através de suas andanças pelos becos, ruas e avenidas da cidade do Rio de Janeiro, extraindo desses espaços o elemento eterno, sem desprezar o contexto histórico de seu tempo.

À título de exemplo, enquanto Guys ilustrará a Guerra da Crimeia (1853-1856) e sua atmosfera, por vezes melancólica e pesada, João do Rio retratará em algumas crônicas presentes em *Vida Vertiginosa*, momentos pertinentes da história do Brasil. Em outras palavras, o autor brasileiro "iniciador da crônica social moderna", possibilita, por meio de sua arte escrita, que o leitor também *veja*, sinta e vivencie o Rio antigo da *Belle Époque* sob diferentes aspectos. Seus narradores não se misturam à massa que veem passar pelas ruas, mas a contemplam, semelhante ao personagem do conto de Edgar Allan Poe; resgatam para si qualquer indício de vida que valha a pena ser trazido à superfície de seus relatos e representações, como faz o artista francês em suas pinturas e *O Homem das Multidões*, de Poe.

Seja em lugares por vezes esquecidos e desprezados pela própria sociedade ou governo, seja em ambientes de luxo e requinte provenientes da alta sociedade carioca, os narradores e demais personagens das crônicas possibilitam ao leitor da obra supracitada transitar por esses espaços, que se configuram como verdadeiros *quadros* da vida exterior moderna. Assim, temos em um mesmo livro tramas que permeiam e retratam diferentes setores da sociedade brasileira da época, em uma tentativa de capturar o *algo* proveniente da Modernidade, presente sobretudo na dualidade da vida moderna na primeira metade do século 20.

Considerações finais

Em síntese, com o advento da Modernidade, inúmeras transformações foram implementadas na então capital da República – o Rio de Janeiro –, nos fins do século 19 e início do 20, período conhecido historicamente como *Belle Époque*. Nessa época, é incontestável a ampla transitoriedade e mudança dos hábitos, comportamentos, infraestrutura da cidade, dentre outros. Todos fatores decisivos para a realização do projeto modernizador, que ocasionará um tipo específico de atordoamento no homem moderno e à perda de referências que constituem a sua identidade no âmbito social, sucumbindo-o à desorientação de si mesmo e de tudo que o cerca.

Essas problemáticas estão associadas às peculiaridades da própria configuração da metrópole, uma vez que ela representa por natureza a marca da dispersão – o labirinto –, em que evidencia o triunfo do material sobre o espiritual e do perecível sobre o eterno. Tais aspectos serão propícios ao aumento contínuo de excitações externas demasiadamente fortes que romperão uma membrana inorgânica do aparelho psíquico, cuja função é deter, recepcionar e filtrar os estímulos do mundo

exterior – o *Reizschutz*, causando choques traumáticos. Dessa forma, a consciência ficará em estado frequente de alerta, em consequência da ameaça constante do choque, ocasionando o enfraquecimento da memória e a atrofia da experiência, do mesmo jeito que, paralelamente, consolida o status do homem moderno como um ser alienado e frívolo, cuja identidade encontrar-se-á instável.

Essa teoria tem como alicerce a dicotomia do crítico literário Walter Benjamin acerca da experiência e vivência, a primeira concernindo aos estímulos que deixam perduráveis vestígios no inconsciente, a segunda, às excitações que se tornam conscientes e, por esse motivo, não se incorporam à memória. Tais informações são fundamentadas na Psicanálise, sobretudo no que tange à correlação entre memória e consciência, bem como acerca do choque traumático, estabelecidos por Sigmund Freud.

Os elementos supracitados que ocasionam a atrofia da experiência e suas consequências no indivíduo da cidade moderna estarão presentes nas crônicas que integram a obra *Vida Vertiginosa*, do cronista carioca João do Rio. Apreciador da vida, o jornalista, em meio às vinte e cinco crônicas que integram o livro aludido, nos apresenta o dualismo da arte (e vida) moderna composto pelo efêmero e o imutável, configurando-se, assim, na qualidade de um autêntico *pintor da vida moderna* nos parâmetros de Charles Baudelaire.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin:** obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1)
_____. **Walter Benjamin:** obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer.** Porto Alegre: L&PM Editores, 2016.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade:** literatura e experiência urbana. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna:** uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 17. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

LEXIKON. **Aulete Digital**, 2021. Verbete vertigem. Disponível em: https://www.aulete.com.br/vertigem. Acesso em: 01 set. 2021.

LIMA, F.G. G. de; MAGALHÃES, S. M. da C. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v. 32, n. 2, p. 147-155, ago. 2010. Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/7396. Acesso em: 01 set. 2021.

LIMA, J. G.; BAPTISTA, L. A. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. **Princípios – Revista de Filosofia (UFRN)**, Natal, v. 20, n. 33, p. 449-484, jan./jun. 2013. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7526. Acesso em: 15 out. 2021.

RIO, João do. **Vida vertiginosa.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo:** itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008. (Biblioteca Tempo Universitário, v. 63)

SENNETT, Richard. **Construir e habitar:** ética para uma cidade aberta. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

WARMLING, D. L.; VERAS, T. J. de S. Choque e Modernidade: Benjamin às voltas com Freud. **Kínesis - Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia**, Marília, v. 09, n. 21, p. 43-61, dez. 2017. Disponível em: https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/7750. Acesso em: 01 set. 2021.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Adriane Lima Pinho
Mestranda em Letras (UERJ), especialista em Literatura Brasileira (UERJ, 2021) e graduada em Letras - Português/Literaturas (UFRRJ, 2018). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e suas Literaturas, atuando principalmente na pesquisa sobre a obra poética de Mário de Andrade. Participou do grupo de estudos da linha de pesquisa Poesia literária e poética da canção inserida no Grupo de Pesquisa Discursos: história, literatura, memorialismo, vinculado ao Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, coordenado pelo professor doutor Roberto José Bozzetti Navarro. Atuou como bolsista administrativa no programa ISF - Inglês sem Fronteiras (UFRRJ).

Alice Rodrigues Crivano da Silva
Mestra em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ, 2022), especialista em Tradução - Língua Italiana (UERJ, 2018) e graduada em Letras nas habilitações Português/Espanhol (UERJ, 2022) e Português/Italiano (UERJ, 2016). Seus interesses se concentram nas áreas de Línguas Italiana e Espanhola, suas respectivas literaturas, Língua Portuguesa, Literatura Brasileira, Teoria da Literatura, Tradução e Literatura Comparada. Membro do Grupo de Pesquisa do Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César (UERJ/ILE/CNPq).

Aline Fernandes Thosi
Doutoranda em Letras - Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), mestra em Letras - Literaturas de Língua Inglesa (UERJ, 2019) e graduada em Letras - Inglês (Faculdade CCAA, 2013).

Amanda Regina dos Santos Lourenço
Doutoranda em Literatura Portuguesa (UERJ), mestra em Literatura Portuguesa (UERJ, 2020) e graduada em Letras - Português/Literaturas (UERJ, 2018). Seus estudos se concentram na representação e na autoria feminina negra das literaturas portuguesa, angolana e brasileira do período oitocentista e da contemporaneidade. Faz parte da equipe de coordenação do LetrasPretas, projeto chancelado junto à UERJ que estuda a produção artística e intelectual de mulheres negras.

Ana Beatriz Garcia Lima
Mestranda em Literatura Brasileira (UERJ), especialista em Literatura Brasileira (UERJ, 2021) e graduada em Letras - Português/Espanhol (UERJ, 2019). Atuou como professora de Língua Espanhola no LICOM/PLIC UERJ. Participou do projeto de pesquisa Poéticas do deslocamento e da migração na literatura latino-americana contemporânea. Atuou como tutora de Língua Espanhola no Pré-Vestibular Social CEDERJ e também atua como monitora e professora de Espanhol e Português no Colégio e Curso de A a Z.

Bianca Gomes Borges Macedo
Mestranda em Literatura Portuguesa (UERJ). Especialista em Literatura Portuguesa (UERJ, 2019) e em Língua Portuguesa (Universidade São Luís, 2017). Graduou-se em Letras - Português/Inglês (Universidade Salgado de Oliveira, 2007). Participa do projeto "Escritoras portuguesas e a difusão cultural na colônia imigrante" do Real Gabinete Português de Leitura (RGPL). Integra o corpo editorial da *Palimpsesto* e atua como professora de língua portuguesa e inglesa no Ensino Básico.

Camila Valladares
Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ). Graduou-se em Design (PUC-Rio, 2013) e em Letras (UFF, 2022). Atua como servidora efetiva no Centro Cultural da UERJ, COART, sendo responsável por seu setor de Comunicação visual e gestão de redes sociais. Lá também ministra oficinas de "Encadernação e Livro de artista" nas quais discute, relaciona e entrelaça aspectos relacionados a suas áreas de maior interesse: Literatura, Artes e Design.

Carla Oliveira

Doutoranda em Literatura Brasileira (UERJ) e mestra em Literatura Brasileira (UERJ, 2022). Graduou-se em Letras - Português/Literaturas (UERJ) e em Comunicação Social (Centro Universitário da Cidade, 2012), com habilitação em Jornalismo. Atualmente, sua investigação gira em torno das questões do corpo, articulando as artes visuais e a poesia contemporânea de autoria de mulheres. Tem experiência em revisão textual e produção de conteúdo; e ministrou aulas particulares de Literatura Brasileira. Fez parte do corpo editorial da revista Garupa de 2019. a 2021. Seus poemas foram publicados no livro Exercício sobre línguas e abandonos (Urutau, 2016) e em revistas, como Garupa, Nin, Minotauro, COART (UERJ), entre outras.

Carlos Eduardo Ferreira de Oliveira

Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no PPGL/UERJ e Mestre em Literatura Brasileira (UERJ, 2021). Graduou-se em Letras, com ênfase em Letras e Literatura Brasileira (UERJ, 2018). Atualmente é secretário escolar da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Atua em docência no Ensino Médio.

Cecília Athias

Doutoranda no PPGL/UERJ, na especialidade Literaturas de Língua Inglesa e Mestre em Letras (UERJ, 2022). Graduou-se em Psicologia (UFRJ, 2017). Sua dissertação de mestrado traçou um panorama da cultura retórica que permeou a produção dramática e literária de Shakespeare (1564-1616) e investigou duas personagens femininas escritas por esse autor, Helena de "All's Well That Ends Well" (1604-5) e Lady Macbeth (1606).

Cesar Augusto de Oliveira Casella

Doutorando em Estudos de Literatura PPGL/UERJ e) e Mestre em Lingüística Aplicada (Unicamp, 2007). Graduou-se Bacharel em Comunicação Social (1994) pela FAAP e Licenciado em Letras-Português (Unicamp, 2004). Foi Professor Assistente de Língua Portuguesa na UFAC (Universidade Federal do Acre) de 2009 até 2012. Desde então é professor de Letras na Universidade Estadual de Goiás (UEG/Campus Cora Coralina).

Clara Sampaio Fernandes

Doutoranda em Estudos de Literatura no PPGL/UERJ e Mestra em Estudos de Literatura, na área de Literatura Brasileira (UERJ, 2019). É especialista em Figurino e Carnaval (UVA, 2012) e em Arte e Cultura (Universidade Candido Mendes, 2011). Graduou-se em Letras - Português/ Literatura, (Centro Universitário Augusto Motta, 2008). Professora de Língua Portuguesa na Prefeitura do Rio de Janeiro desde 2012. Professora Substituta de Língua, Literatura e Redação no Colégio Pedro II (2021). Professora de Redação no RP Aprova curso preparatório (2016 a 2018).

Daniel Bandeira dos Santos

Graduando em Letras - Português/Francês (UERJ). Integra o projeto de extensão, Poesia, ficção e crítica: exercícios com autor, exercícios de autor e também o projeto NITEFRAN: Núcleo interdisciplinar de tradução e estudos de literaturas francófonas. Ganhador, em 2022, do primeiro lugar no Prêmio de Iniciação à Ciência Alberto Santoro, Iniciação Científica em Humanidades, pela UERJ. Sua pesquisa percorre a obra da escritora Lygia Fagundes Telles a partir de alguns conceitos teóricos de Roland Barthes.

Danielle Meireles de Andrade

Doutoranda em Literatura Portuguesa no PPGL/UERJ e Mestra em Literatura Portuguesa (UERJ, 2023). Graduou-se Bacharel em Letras - Português/ Literaturas pela (UERJ, 2020). Em 2019 e 2020, foi bolsista Cetreina atuando como monitora de Introdução à Literatura Portuguesa I. Nos mesmos anos, participou de Projeto de Pesquisa sobre autoria feminina na Literatura Portuguesa, na modalidade voluntária em Iniciação Científica no Instituto de Letras da UERJ.

Débora Garcia Restom

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no PPGL/UERJ e Mestra em Literatura Brasileira (UERJ, 2002). É especialista em Literatura Brasileira (UERJ, 1997). Graduou-se em Português e Literaturas de Língua Portuguesa (UFRJ, 1993). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Machado de Assis e Narrativa Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: problematização das relações entre arte e realidade, critica à representação realista e formação do leitor. Foi professora efetiva de Língua Portuguesa Literatura do Colégio de Aplicação da UFRJ e realizou trabalhos lexicográficos para a Academia Brasileira de Letras, Dicionário Houaiss e Caldas Aulete.

Eduardo de Almeida Santos (Eduardo Teffé)

Doutorando em Letras no PPGL/UERJ e Mestre em Literatura comparada (UFRJ, 2015) sendo bolsista aluno Nota 10 da FAPERJ. Possui graduação em Administração (UFRRJ, 2006) e em Teatro (UNIRIO, 2012). Diretor, encenador e professor de Teatro, Arte e Publicidade em diversas Instituições. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dramaturgia, Direção e Ensino, atuando principalmente nos seguintes temas: Teatro de Grupo, Arte e Educação, Teatro de Comunidade, Teatro de Rua e Tragédias.

Eduardo de Figueiredo Vidal

Mestrando em Letras, na área de concentração de Estudos Literários no PPGL/UFPA. Graduou-se em Letras (Português/Inglês) pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia (2014).

Fabiana de Paula Lessa Oliveira

Doutoranda em Letras no PPGL/UERJ e Mestra em Letras (UERJ, 2012). É Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Cândido Mendes (2019), Especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas (UFRJ, 2015) e Especialista em Literatura Portuguesa (UERJ, 2005). Graduou-se em Letras - Português/Literaturas de Língua Portuguesa pelo Centro Universitário Augusto Motta (2004). Atualmente é professora Docente I da SEEDUC do Rio de Janeiro, além de ser membro do corpo editorial e revisora da Palimpsesto - revista do PPGL/UERJ. Participou recentemente das antologias literárias Deem-me café! Eu quero escrever... (2019), Mulheres das letras (2019) e Ode ao tempo (2021). Desenvolve, atualmente, pesquisa sobre o romance histórico de Camilo Castelo Branco.

Fabiano de Almeida Ribeiro

Especialista em Literatura Brasileira (UERJ, 2022). Graduou-se Bacharel e Licenciado em Letras (UERJ, 2019). Foi bolsista no projeto "Práticas e Gestão das Licenciaturas" na Faculdade de Educação (EDU) no campus da UERJ no Maracanã nos anos de 2016 até 2018 sob a supervisão da professora Drª Diana da Veiga Mandelert da Faculdade de Educação da UERJ. Foi pesquisador bolsista PIBIC/CNPq/UERJ e atualmente participa voluntariamente do projeto de pesquisa "Poesia e Transdisciplinaridade: a vocoperformance" sob a orientação do professor Drº Leonardo Davino de Oliveira do Instituto de Letras (CULT/ILE/UERJ).

Hilda dos Santos Silva

Mestra em Literatura Brasileira (UERJ, 2021). É Especialista em Literatura Brasileira (UERJ, 2018) e Licenciada em Letras (UFRRJ, 2015). Ainda na graduação participou do PIBID-Letras com o subprojeto interdisciplinar intitulado "Expressividade em textos de língua portuguesa e inglesa: perspectivas de ensino. Educadora popular do Pré-vestibular Popular Construção (FIOCRUZ). Tem experiência no ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, em que busca a interação entre a pesquisa e a prática docente, estreitando os caminhos entre a educação popular e a academia. Faz parte do grupo de Pesquisa CNPq Poesia como interface de outras linguagens.

Janaína Buchweitz e Silva
Doutora em Letras (UFPel, 2023). Mestra em Letras - Área de Literatura Comparada (UFPel, 2017). Especialista em Língua Espanhola (UCPel, 2004), Especialista em Educação (UFPel, 2009), e Especialista em Educação para a Diversidade (UFRGS, 2014). Graduou-se em Letras – Espanhol/Literaturas de Língua Espanhola (UFPel, 2002) e em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa (ULBRA-Canoas, 2019). Áreas de interesse: escritas de si, autoficção, autobiografia, testemunho, literatura brasileira contemporânea, literatura e ditadura, literatura de autoria feminina.

Joyce Nascimento Silva
Estudante de Especialização em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Literatura Infantil e Juvenil na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduou-se em Letras (Português-Literaturas). Têm poesias publicadas em antologia, jornal e é uma das escritoras do site Corvo Literário.

Juliana Gelmini
Doutoranda em Literatura Brasileira no PPGL/UERJ. É Mestra em Literatura Brasileira (UERJ, 2018) e Especialista em Literatura infantil e juvenil (UFRJ, 2013). Graduou-se Licenciada em Letras (UFRJ, 2011). Participa, como integrante do corpo discente, do projeto de extensão da UERJ Poesia, ficção e crítica: exercícios com autor, exercícios de autor. Professora de língua portuguesa e suas literaturas. Autora do livro de poesia Insólito Sólido (Patuá, 2017).

Juliana Gama de Brito Assumpção
Doutoranda em Estudos de Literatura, sob a especialidade Literatura brasileira no PPGL/UERJ. É Mestra em Literatura Brasileira (UERJ, 2023).Graduou-se em Letras - Português/Literaturas (UERJ, 2017), e formação complementar em Artes Visuais (EAV-Parque Lage, 2014) e concluiu o curso Arte como conhecimento (2020). Seus interesses de pesquisa se concentram nas práticas poéticas e feministas dissidentes da cena cultural contemporânea, com ênfase em fanzines literários autoeditados, impressos e distribuídos de forma independente por artistas brasileiras do século XXI. Bolsista de mestrado FAPERJ Nota 10 (2022-2023) e CAPES (2021-2022)

Juliane Ramalho
Mestranda em Literatura Brasileira no PPGL/UERJ. É Especialista em Literatura Brasileira (UERJ, 2022). Possui Graduação em Letras - Português/Espanhol/Literaturas (UFRRJ, 2015), com período sanduíche (2014/1) na Brigham Young University (BYU) – EUA, como bolsista CAPES-FIPSE. Atuou junto às linhas de pesquisa "Afeto e contemporaneidade (poéticas contemporâneas; exílio, afeto e margem)" e "Gênero, discurso e margem (GEDIR)", desenvolvendo estudos concentrados na escrita feminina.

Karina Seferian Ventura
Mestranda em Língua Portuguesa (UERJ), especialista em Língua Portuguesa (Liceu Literário Português, 2021) e graduada em Letras - Língua Portuguesa/Literatura (UERJ, 2018). Foi mediadora bolsista de redação da Fundação Centro de Ciências e Educação Superior à Distância do Estado do RJ (março/2017- fevereiro/2021).

Keuryn Stéfane Barbosa de Araújo
Mestra em Literatura Portuguesa (UERJ, 2022). É Especialista em Literatura Portuguesa (UERJ, 2021). Graduou-se em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa (UERJ, 2019). Foi bolsista de Iniciação Científica (CNPQ) entre 2017-2018 sob orientação da Profª Drª Claudia Maria de Souza Amorim com o projeto de pesquisa Sujeito, espaço e identidade nas literaturas contemporâneas portuguesa e galega. Possui experiência em revisão de textos, como bolsista do Projeto Ecos de Linguagens, um dos periódicos do Instituto de Letras da UERJ, onde também atuou como revisora da Revista Abusões (UERJ) e do Caderno Seminal (UERJ).

Leonardo Freitas de Carvalho
Doutorando em Literatura Brasileira no PPGL/UERJ. É Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ, 2022) e Especialista em Literatura Brasileira (UERJ, 2021). Graduou-se em Letras - português/italiano (UERJ). Trabalha, voluntariamente, como editor de seção e revisor da Palimpsesto (revista do PPGL-UERJ). Durante a graduação, foi bolsista do PIBIC por dois anos, orientado pela professora Júlia Scamparini.

Ligia Lopes Pereira Pinho
Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa no PPGL/UERJ. É Especialista em Ensino de língua inglesa pela Universidade Estácio de Sá (2018). Certificação internacional como professora de língua inglesa pela Bridge Education Group. Graduou-se em Língua Portuguesa, Língua Italiana e suas literaturas (UERJ, 2013) e Língua Inglesa e suas literaturas (UERJ, 2021). Possue experiência em sala de aula desde o ensino infantil ao Fundamental II atuando como professora de língua estrangeira.

Lohane Cristine de Araujo Guimarães
Mestra em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ, 2021). Graduou-se em Letras-Português/Literaturas (UERJ, 2018). Participou do PIBID-Programa de Iniciação à Bolsa Docente e do Labelle -Laboratório de Estudos sobre a Belle Époque, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Luana Xavier Vieira Goulart
É especialista em Literatura Infantojuvenil pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 2022), Campus Gragoatá. Graduou-se em Letras-Português e Literaturas de Língua Portuguesa (UERJ, 2018).

Lucas de Moraes Mendes Ramos
Mestrando em Literatura Portuguesa no PPGL/UERJ. Graduou-se em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pelo Instituto Multidisciplinar (UFRRJ, 2021). Atuou como monitor voluntário aprovado em concurso na disciplina de Teoria da Literatura II e foi bolsista do Programa de Residência Pedagógica em língua portuguesa durante vinte meses.

Luciana Caeté Busson Ferreira
Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no PPGL/UERJ. É Especialista em Literatura Brasileira (UERJ, 2022). Graduou-se em Educação Artística (UERJ, 2004). Atualmente é professora docente I – SEEDUC/RJ. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação Artística.

Luíza Klein Cherém
Doutoranda em Literatura Comparada no PPGL/UFF. É Mestra em Letras (UERJ, 2020) subárea estudos literários. Graduou-se em Letras, habilitação Literaturas (UFF, 2013). Atua como Professora de Português e Literaturas na SEEDUC/RJ e na SMEC de Saquarema. Possui experiência de ensino e pesquisa na área de Letras, subárea de estudos literários com pesquisas voltadas para a experiência literária como catalisadora do processo de produção de subjetividade, com destaque para a pesquisa cartográfica na rede pública de ensino.

Marcelo de Carvalho Gonçalves Júnior
Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ, 2023). Graduou-se bacharel em Letras - Inglês/Literaturas (UERJ, 2021). Durante a graduação, foi tradutor-estagiário no Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina Cesar (2017-2019) e monitor de língua inglesa (2019-2021). Pesquisa principalmente a poesia em língua inglesa do século XX, com destaque para a obra da poeta norte-americana Elizabeth Bishop.

Maria Inês Freitas de Amorim

Doutora em Literatura Brasileira (UERJ, 2023). Mestra em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ, 2016). É Especialista em Artes Visuais - Cultura & Criação pelo SENAC Rio (2011) e Jornalismo Cultural pela UERJ (2013). Graduou-se bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa (2010) e licenciatura em Letras com habilitação Português/Literaturas (UFF, 2017). Fez parte do conselho editorial da revista Palimpsesto, publicação semestral qualificada como nível B2 pelo QUALIS da CAPES durante o biênio 2015/2016. Foi bolsista do Programa de Apoio Técnico às Atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão (PROATEC/Depesq) da Casa de Leitura Dirce Côrtes Riedel/UERJ.

Milena Dias Soares

Mestranda em Literatura Brasileira no PPGL/UERJ. Graduou-se em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa (UERJ, 2018). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Atualmente, é graduanda em Pedagogia também pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e realizou intercâmbio de trabalho para universitários (CEP - College Exchange Program) no complexo de parques Disney em Orlando - Flórida (EUA) em 2018.
Bolsista PIBID

Natália Barcelos Natalino

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo PPGL/UERJ e mestre em Literatura Brasileira pela mesma instituição. Foi bolsista Capes (2020-2022) e atualmente é bolsista do programa Bolsa Nota 10 da Faperj. Integra o grupo de pesquisa "Literatura brasileira e latino-americana: questões de inserção no cenário contemporâneo", coordenado pela Profa. Dra. Ieda Magri.

Nayara Batista da Cruz

Mestra em Letras - Literatura Brasileira (UERJ, 2022). É Especialista em Educação das Relações Étnico-Raciais no Ensino Básico (ERERERBÁ, 2021) pelo Colégio Pedro II. Graduou-se em Letras - Português e Espanhol (UERJ, 2016) e possui Formação de Professores/Nível Médio (2010) pelo Instituto de Educação Carmela Dutra. Atualmente, é Professora do Ensino Fundamental - Anos Iniciais da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (SME-Rio) com experiência em alfabetização.

Nicolas Lima Peixoto

Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no PPGL/UERJ. É Mestre em Letras, na linha de pesquisa Poesia e Pensamento no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ, 2018). Graduou-se em Letras Português/Literaturas (UFRRJ, 2016).

Pâmera Ferreira Santos

Doutoranda em Literatura Portuguesa no PPGL/UERJ. É Mestra em Literatura Portuguesa (UERJ, 2011) e graduou-se em Letras (UERJ, 2008). Sua pesquisa é voltada para os aspectos de verossimilhança filosóficos e do contemporâneo na obra de José Saramago.
Bolsista da FAPERJ

Patrícia Bastos

Doutoranda em Literatura Brasileira no PPGL/UERJ. É Mestra em Literatura Brasileira (UERJ, 2020). Graduou-se em Letras – Português/Literaturas (UERJ, 2016). Bolsista PIBIC-UERJ e CNPq colaborando na área de Literatura Brasileira. Atuou com os grupos Palavras Andantes (2018), Terra Vênus (2015) e Água Viva (2000) em trabalhos de oralidade através de performances feitas com poemas e textos escolhidos. Em 2016 lançou seu primeiro livro de poesia, Em carne e osso, pela editora Multifoco.

Paula Pope Ramos
Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa no PPGL/UERJ. É Mestra em Letras (UERJ, 2020). Membro do grupo de pesquisa Poéticas Identitárias (UERJ/CNPq). Atua como editora geral da Revista Palimpsesto, desde maio de 2022. Tem experiência na área de Literatura Inglesa, com especial interesse na poética gótica e suas reflexões sobre gênero, corpo feminino e sexualidade. Tem interesse também nas representações artísticas contemporâneas da poética gótica em obras cinematográficas e televisas.

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior
Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no PPGL/UERJ. É Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ, 2022). Graduou-se em Letras – Português/Francês e respectivas literaturas (UERJ, 2019). Recebeu Menção Honrosa da UERJ pelo trabalho desenvolvido na Iniciação Científica. Foi bolsista do Programa de Mestrado Bolsa Nota 10 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Também participa do Grupo de Estudos Sartrianos (GP-CNPq).

Paulo Rodrigo Verçosa Barros
Mestrando em Letras no PPGL/UERJ. Especialista em Literatura Brasileira (UERJ, 2018). Graduou-se em Letras - Português e Espanhol (UERJ, 2015). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira.

Renan Marques Isse
Doutorando em Letras - Teoria da Literatura e Literatura Comparada no PPGL/UERJ. É Mestre em Literatura Portuguesa (UERJ, 2017) e Especialista em Tradução - Italiano pela (UERJ, 2017). Graduou-se em Letras – Português/Italiano pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, 2021). É ainda bacharel em Português/Literaturas (UERJ, 2014) e Licenciado em Língua Portuguesa (UNESA 2018). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas e Literatura Portuguesa e ensino de línguas estrangeiras.

Rochele Alves dos Santos Nogueira
Doutoranda em Letras no PPGL/UERJ. É Mestra em Letras (UERJ, 2020). Graduação em Letras - Português, Inglês e Literaturas (UFRRJ, 2016). Participou da Coletânea Estudos da Literatura e Linguística (2020). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em outras Literaturas Vernáculas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura oitocentista, teoria, crítica e história. Dedica-se ao estudo de narrativas ficcionais de Camilo Castelo Branco, desenvolvendo, atualmente, a pesquisa sobre as masculinidades dos padres no século XIX.

Sarah Giffoni Lescura Alexandre
Mestra em Literatura Comparada e Teoria Literária (UERJ, 2022). É Especialista em "A Moderna Educação" (PUCRS, 2019). Graduou-se em Letras - Português e Inglês pela Associação Educacional Dom Bosco (2016). Foi professora de inglês na Escola Firjan Sesi - Resende, na Escola Parque Ipiranga e professora de Língua Portuguesa no Colégio de Aplicação de Resende. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em metodologias ativas. Interessa-se por Literatura de Língua Inglesa e Literatura Comparada.

Tamara Roza Campos Amaral
Mestranda em Literatura Portuguesa no PPGL/UERJ. É Especialista em Literatura Portuguesa (UERJ, 2020). Graduou-se em Letras – Língua Portuguesa/Literatura (UFRRJ, 2017). Atuou como pesquisadora júnior do Real Gabinete Português de Leitura no projeto Páginas paisagens Luso-Brasileiras, no período de 2020-2021, com pesquisa fomentada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Também atuou no grupo de pesquisa Poéticas contemporâneas: exílio, afeto e margem, de 2013 a 2015. Além disso, foi bolsista de Iniciação à Docência - PIBID/CAPES, de 2015 a 2017. Atua como docente do Ensino Fundamental II e Ensino Médio no Sistema de Ensino Ph, lecionando as disciplinas de Língua Portuguesa, Literatura e Redação.

Thayane Alves Guerra Sant'Anna
Mestranda em Estudos de Literatura no PPGL/UERJ. Graduou-se em Letras - Português/Literaturas (UERJ, 2020). Durante a graduação, foi bolsista de Iniciação Científica CNPq e PIBIC (UERJ) em Literatura Portuguesa. Em 2018, recebeu Menção Honrosa pelo trabalho Correspondências de Garrett: fontes impressas e manuscritas apresentado na 27ª Semana de Iniciação Científica.

Thayane Verçosa da Silva
Doutoranda em Literatura Brasileira no PPGL/UERJ. É Mestra em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ, 2020) e Especialista em Literatura Brasileira (UERJ, 2018). Graduou-se em Letras – Português/Literaturas (UERJ, 2016). Durante sua graduação, foi bolsista FAPERJ de Iniciação Científica no projeto "Textos fundadores da historiografia da literatura brasileira: a contribuição estrangeira", sob a orientação do Professor Roberto Acízelo de Souza (de abril de 2015 a julho de 2016), além de monitora de Teoria da Literatura, com bolsa do CETREINA (de julho a dezembro de 2016).

Vandith Vieira da Silva Santos
Mestranda em Literatura Portuguesa no PPGL/UERJ. É Especialista em Literatura Portuguesa (UERJ, 2019). Graduou-se em Lestras - Português/Inglês pela Associação de Ensino Superior São Judas Tadeu (1984). Atuou como professora de Português no Ensino Fundamental e no Ensino Médio por mais de vinte anos na SME/Rio de Janeiro, Prefeitura Municipal de Nova Iguaçu e Rede particular. Aposentada e ex-diretora de Escola da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação e Formação de Professores, planejamentos, trato com a equipe docente e manejo com alunos e responsáveis.

Walquíria Rodrigues Pereira
Doutoranda em Letras Neolatinas (UFRJ). É Mestra em Letras Neolatinas - Literaturas Hispânicas (UFRJ, 2021), Especialista em Práticas de Letramento (IFRJ/SJM, 2020) e em Língua Espanhola Instrumental para Leitura (UERJ, 2022). Graduou-se em Letras Português/Espanhol/Literaturas (UFRRJ, 2018). Foi bolsista de Iniciação Científica - PIBIC/CNPq - na área de Literaturas Pós-coloniais Latino-americana, e também, bolsista PIBID/CAPES no subprojeto de Espanhol na UFRRJ. Possui vivência linguístico-cultural e acadêmica na língua espanhola em virtude de intercâmbio realizado na Universidad de La Rioja (España). Integra os seguintes grupos do CNPq: "CARDILLA - Cartografias dos processos decoloniais literário e linguísticos latino-americano" e "Escritas translíngues e comunidade literária".

Yasmin Lima de Carvalho
Mestranda na área de Estudos de Literatura no PPGL/UERJ. Graduou-se em Letras - Língua Portuguesa/Literaturas (UERJ, 2019). Ex-bolsista de Iniciação Científica da CAPES na área de Literatura Brasileira e ex-bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência da CAPES na área de Língua Portuguesa.

XII Seminário de Alunas e Alunos da Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

16 a 18 de novembro de 2021

Adriane Lima Pinho
Mestranda em Literatura Brasileira

Alessandra Cristina Costa Mendes
Mestranda em Língua Portuguesa

Ana Paula Oliveira Macri Rodrigues
Mestranda em Língua Portuguesa

Bianca Gomes Borges Macedo
Mestranda em Literatura Portuguesa

Bibiana Wist de Campos
Mestranda em Linguística

Karen de Oliveira Miranda
Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Keuryn Stéfane Barbosa de Araújo
Mestranda em Literatura Portuguesa

Lucas de Moraes Mendes Ramos
Mestrando em Literatura Portuguesa

Maria de Fatima de Carvalho Queiroga
Mestranda em Língua Portuguesa

N**atália Barcelos Natalino**
Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Pâmera Ferreira Santos
Doutoranda em Literatura Portuguesa

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior
Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Paulo Roberto Parq Alves Pedreira
Mestrando em Linguística

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira
Mestrando em Literatura Portuguesa

Tamara Roza Campos Amaral
Mestranda em Literatura Portuguesa

Thais da Silva César
Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Thayane Alves Guerra Sant' Anna
Mestranda em Literatura Portuguesa

Viviane da Costa Bastos
Doutoranda em Linguística

SOBRE O XII SAPUERJ

Nosso site

Minicursos realizados

ISBN: 978-65-87939-07-0

XII SAPUERJ
LETRAS

Foto: Leonardo Davino

Publicado em outubro de de 2023 e composto nas fontes Arsenal, Bell MT e Oswald.