

Revell

Revista de Estudos Literários da UEMS

temática livre



ISSN 2179-4456 | 2023 | VOLUME 1 | NÚMERO 34

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

UEMS – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

REITOR

Laercio de Carvalho

VICE-REITOR

Celi Corrêa Neres

GERENTE DA UUCG

Djanires Lageano Neto de Jesus

EDITOR-CHEFE DA REVELL

Andre Rezende Benatti

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Andre Rezende Benatti

COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS

Volmir Cardoso Pereira

Mírcis Hermenegildo Salomão Conchalo

Flávia Cavancanti

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Correa De Souza – UFS
Altamir Botoso - UEMS
Andre Rezende Benatti - UFRJ
Ángeles Mateo Del Pino – ULPGC - Espanha
Antonio Roberto Esteves - UNESP/Assis
Ary Pimentel - UFRJ
Danglei De Castro Pereira - UnB
Daniel Abrão – UEMS
Elanir França Carvalho – UFPA
Eliane Maria de Oliveira Giacon – UEMS
Fabio Dobashi Furuzzato – UEMS
Francisco Javier Hernández Quezada - Universidad Autónoma de Baja California
Gustavo Costa - Texas Tech University
Gregório Foganholi Dantas – UFGD
José Ramón Fabelo Corzo - Instituto de Filosofía del CITMA - Cuba
Karl Erik Schøllhammer - PUC/Rio
Leoné Astride Barzotto - UFGD
Livia Santos de Souza - UNILA
Lucilene Soares da Costa - UEMS
Lucilo Antonio Rodrigues - UEMS
Magdalena González Almada – UNC – Argentina
María Angélica Semilla Durán - Universidad Lumière Lyon 2 - França
Marcio Antonio de Souza Maciel - UEMS
Miguel Ángel Fernández – UNA - Paraguai
Milena Magalhães - UFESBA
Monica Barrientos - UTEM - Chile
Paulo Sérgio Nolasco Dos Santos – UFGD
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina - UFRJ
Ramiro Giroldo - UFMS
Ravel Giordano de Lima Faria Paz - UEMS
Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS
Sílvia Inés Cárcamo de Arcuri - UFRJ
Susanna Busato - UNESP/IBILCE

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA
UEMS – REVELL
ISSN: 2179-4456

EDITOR DO NÚMERO

Professor Doutor Andre Rezende Benatti – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

CAPA

Renan Dalago

DIAGRAMAÇÃO E FORMATAÇÃO

Andre Rezende Benatti

REVISOR

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

O conteúdo dos artigos e a revisão linguística e ortográfica dos textos são de inteira responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

A Canção em Il Guarany: tradução intersemiótica do romance para a ópera Maria Cláudia Bachion Ceribeli.....	07
A consciência da literatura: de Candido e Schwarz ao contemporâneo Deivanira Vasconcelos Soares.....	30
A Marginalização da cearensidade cultural popular: análise da obra "O País dos Mourões", de Gerardo Mello Mourão Antonio Edson Alves da Silva Antonio Anderson da Silva Beserra.....	42
A vida em ruína: a condição marginalizada do sujeito em "Uma história inverossímil", de Luiz Ruffato Natacha Gomes de Paula Paulo Bungart Neto.....	62
As faces da morte na América Latina na perspectiva do romance Los Detectives Salvajes do escritor Roberto Bolaño Edson Oliveira da Silva.....	84
A ironia e o humor em narrativas infantis contemporâneas: revisitando os estereótipos de gênero Valdinei José Arboleya.....	104
Complexo de Cassandra: entre a militância e a emancipação autoral postergada Adilson Guimarães Jardim.....	124
Da marginalidade ao protagonismo: representações da mulher na literatura fantástica em uma análise do conto "A nevrose da cor", de Júlia Lopes de Almeida Morgana Carniel Cristina Loff Knapp.....	150
Do trottoir ao boudoir do poeta: eclosão de sentidos e cartografias corporais em trânsito em Néstor Perlongher	

Debora Duarte dos Santos.....	176
Em torno do amor e da morte: a travessia da escrita machadiana	
Thallison Nobre	
Cleyton Andrade.....	200
“Lar no estranho” ou “estranho lar”: uma leitura de “Os laços de família” e “Amor”, de Clarice Lispector	
Ana Paula Magalhaes da Silva.....	223
Letramento literário e diversidade com base nas obras <i>Em nome do desejo</i> e <i>A idade de ouro do Brasil</i>	
Doutora Margareth	
Roberto Muniz Dias.....	243
Literatura e Cristianismo: diálogo intertextual nas crônicas de Rubem Alves	
Márcio Antonio de Souza Maciel.....	266
Marcas de resistência na crônica "Luto da Família Silva", de Rubem Braga	
Francisca Patrícia Pompeu Brasil.....	288
Mito y Orisha: un análisis del itan amoroso de Oshún y Oshosi en el video musical Onda, de Mc Tha ft. Jaloo y Felipe Cordeiro	
Renan da Silva Dalago	
Altamir Botoso.....	305
Modernity and power in <i>A hora dos ruminantes</i>	
Wagner Monteiro	
Ana Karla Canarinos.....	325
O labirinto do inumano: um espaço de corpos rasurados	
Danielle Ferreira Costa.....	346
O príncipe dos poetas brasileiros e o sorriso de Monalisa: visões da pobreza na crônica de Olavo Bilac	

Marco Aurélio de Souza.....	373
Performar e expandir comunidades on-line: pensando educação antirracista em ações de slam na pandemia	
Guilherme Ferreira.....	397
Pio Vargas, ser coletivo: um “corpoquase” em Anatomia do gesto	
Samuel Carlos Melo	
Letícia de Souza Costa.....	419
Santa Rita Pescadeira: o mito em Torto arado, de Itamar Vieira Júnior	
João Pereira	
Vanessa Ramos da Silva.....	441
Sobrenaturais metamorfoses na literatura: o fantástico em “Açude”, de Roberto Beltrão	
Ivson Bruno da Silva.....	466
“Trabalhar com sucata”: a Gambiarra como uma forma de estética política na obra de Vadim Sidúr	
Ian Anderson Maximiano Costa.....	490
Sobre mimesis e trabalho doméstico: <i>Suíte Tóquio</i>, de Giovana Madalosso	
Giovanna Stael de Abreu dos Santos	
Andre Rezende Benatti.....	514
A mulher do médico em <i>Ensaio Sobre A Cegueira (1995)</i>, De José Saramago:	
Gabriela Piovesan Leitão Tibola	
Vanessa Arlésia de Souza Ferretti.....	525

A CANÇÃO EM *IL GUARANY*: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO ROMANCE PARA A ÓPERA

THE SONG IN *IL GUARANY*: INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF DE NOVEL TO
THE OPERA

Maria Cláudia Bachion Ceribeli¹

Resumo: O artigo analisa a tradução intersemiótica do romance *O Guarani*, de José de Alencar, para a ópera de Carlos Gomes, *Il Guarany*, em relação às canções, especificamente as árias que ganham vida nas vozes de Peri e Ceci, os personagens principais. A metodologia consiste na apresentação das letras das músicas do libreto, analisando como os textos, na canção e no romance, expressam as ideias dos autores utilizando sistemas de signos diversos. Observa-se que o texto da canção, elaborado de forma a ser traduzido em ritmo, voz, dramatização e música, numa intersemiose entre os sistemas de signos que fazem parte da ópera, objetiva alcançar a expressão das ideias do autor e provocar no receptor respostas semelhantes às obtidas pelo texto do romance, ou até mais intensas, considerando que a música pode ampliar a sensibilidade do indivíduo. Conclui-se que, como um sistema multissêmico, a recepção da canção requer participação de múltiplos sentidos, processo esse impregnado da subjetividade do autor/criador e do receptor, bem como de aspectos conformadores do meio onde se efetiva a obra. Ressalta-se a performance como essencial na concretização da ideia do cancionista, visto que, a cada apresentação, ter-se-á uma nova canção.

Palavras-chave: Literatura e Canção. Tradução intersemiótica. *O Guarani*. *Il Guarany*. Canção e performance.

Abstract: The article analyzes the intersemiotic translation of the novel *O Guarani*, by José de Alencar, into the opera by Carlos Gomes, *Il Guarany*, in relation to the songs, specifically the arias that come to life in the voices of Peri and Ceci, the main characters. The methodology consists of the presentation of the lyrics of the songs in the libretto, analyzing how the texts, in the song and in the novel, express the authors' ideas using different sign systems. It is observed that the text of the song, designed to be translated into rhythm, voice, drama and music, in an intersemiosis between the sign systems that are part of the opera, aims to achieve the expression of the author's ideas and provoke responses in the receiver similar to those obtained by the text of the novel, or even more intense, considering that music can increase the

¹Mestra em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil. Professora Efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8764-7111>. E-mail: claudiabachion@gmail.com.

individual's sensitivity. It is concluded that, as a multi-signal system, the reception of the song requires the participation of multiple senses, a process that is impregnated with the subjectivity of the author/creator and the receiver, as well as conforming aspects of the environment where the work takes place. Performance is highlighted as essential in the realization of the songbook idea, since, at each performance, there will be a new song.

Keywords: Literature and Song. Intersemiotic translation. The Guarani. Il Guarany. Song and performance.

1 INTRODUÇÃO

A canção, do latim *cantione* (canto, canção) pressupõe uma composição poética para canto, cujos textos podem ter origens diversas (CEIA, 2009). Costa (2002, p.107) apresenta a canção como “ um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é o resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia)”. No caso da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, a inspiração para o texto verbal está no romance *O Guarani*, de José de Alencar. Os textos do libreto da ópera contam a história do romance, mas de forma poética, com rimas e versos com métrica adequada ao canto lírico e à partitura da música.

Segundo Rousseau (1978), a melodia aparece impregnada das emoções que a voz precisa demonstrar, o que permite que a comunicação dos diversos sentimentos e expressões seja muito mais intensa do que a palavra, isolada. Segreto (2019, p. 18) afirma que a canção é um discurso intersemiótico, resultado da união de um texto verbal e um texto sonoro, interligados, que assim devem ser apreciados, porque, isoladamente, não seriam portadores do mesmo significado. Na ópera, além de cantar, o intérprete deve dramatizar o que está entoando na canção, contando, para isso, com outros elementos que fazem parte desse gênero: cenário, figurino e iluminação, entre outros.

Porém, ao se analisar a forma como o cantor interpreta a canção, é possível observar que a expressão das ideias e sentimentos também ocorre através da entonação da voz, das modulações que o cantor utiliza, timbres, intensidade, altura, duração dos sons, além da expressão corporal que

acompanha o canto. Esses aspectos não são exclusivos do cantor-ator da ópera. Segreto (2019) destaca que o sujeito que canta, concretiza a cena, de forma que o público possa perceber, na voz que canta, a mensagem da canção. Resulta daí que, quando se ouve uma canção, “é patente a associação do conteúdo da letra com a *persona* do cantor” (SEGRETO, 2019, p.59). Essa relação é marcante nas canções entoadas na ópera, visto que o cantor-ator, utilizando seu corpo sua voz e a canção, figurativiza (dá vida à cena que a canção anuncia) a imagem que o público deve perceber por um duplo canal: o visual e o auditivo.

Destaca-se que, como a canção também é formada na sua execução, pela contribuição de cada sujeito cantor, de sua interpretação, de sua expressão, a cada execução pode-se ter uma nova obra. Cada sujeito transmitirá a sua canção, impregnada pela sua subjetividade. No entanto, o público será convencido da mensagem da canção dependendo da compatibilidade entre o que está sendo dito, no caso, a letra, e a maneira como é dito, através da melodia (SEGRETO, 2019, p.53). Pode-se perceber cada interpretação como uma tradução, em que cada elo da concretização da canção em cena integra o processo híbrido da criação. Essas traduções são ainda mais perceptíveis quando o intérprete tem diferentes versões de ritmo, tonalidade, timbre da canção.

Ambos, aquele que dá vida à canção e aquele que ouve a canção precisam conhecer os mesmos códigos utilizados para a produção da obra e a recepção dela está atrelada aos conhecimentos e experiências anteriores do sujeito-receptor, bem como ao contexto em que essa recepção ocorre. Nem sempre, porém, a canção entoada é percebida de acordo com a intenção do cancionista (SEGRETO, 2019).

As árias dos personagens principais, solo ou em dueto, de Peri e Ceci se encaixavam no gosto da época, o *bel canto*, exigindo dos atores-cantores demonstrações de habilidade na execução de notas rápidas, com grande

potência vocal, que sobressaísse nos teatros frequentados pelo público formado pela burguesia emergente que, durante as apresentações, se comportava de forma barulhenta. Além disso, a música do Romantismo, período ao qual *Il Guarany* pertence, caracteriza-se por grandes variações de dinâmica, de andamento, densidade, com forte carga emocional a ser traduzida durante a performance dos executantes (FIGUEIREDO, 2017, pg. 86). Em se tratando das canções da ópera, que dizem respeito a determinados personagens, o timbre vocal poderia interferir na figurativização das cenas, considerando que as emoções que a canção deve produzir estão relacionadas, entre outros aspectos da composição musical, à altura das notas musicais. Um exemplo comentado por Carlos Gomes seria o tom de voz de um dos intérpretes do personagem Cacico, que, por estar associado à ferocidade de um índio considerado “selvagem” não concretizou essa cena devido ao timbre não tão grave e impressionante quanto se esperava (CERIBELI, 2019).

A inspiração para o Romantismo está na Idade Média, período em que trovadores e jograis cantavam as poesias acompanhados de alaúdes e violas, e essa relação transparece na canção que, no romance *O Guarani*, Ceci entoava da janela de seu quarto e, na ópera, a cena se repete, embora a letra tenha passado pela tradução. No século XVIII, a canção romântica era um gênero perfeitamente apropriado para a expressão dos mais íntimos sentimentos dos indivíduos daquele período histórico, indivíduo este que manifestava, pela sua, também as vozes sociais de seu tempo (CERIBELI, 2019).

A música composta nos diferentes tempos históricos reflete o gosto do público, apresenta-se como produto do meio, o que pode ser observado nas formas utilizadas (sinfonia, sonata, *Lied*, valsa, quartetos de cordas, música sacra, prelúdio, as árias na ópera, entre outras) e, no caso das canções, em seus diversos formatos, as letras, os textos podem ser inspirados nas mais diversas fontes, mas é possível perceber uma relação entre o contexto em que o texto é criado pelas ideias que apresenta (CERIBELI, 2019). Dessa forma, a canção pode

ser observada como objeto artístico com registros de memória social e histórica.

Em *Il Guarany*, as árias de Peri e Ceci foram compostas de acordo com o gosto do público que frequentava os teatros, com partituras que exigiam dos cantores-atores grande domínio das técnicas do canto lírico, variações de altura frequentes e rápidas e vozes potentes, que sobressaíssem aos sons da orquestra e daqueles que provinham do público barulhento que assistia às apresentações (FIGUEIREDO, 2017). Os textos contam, de forma poética, a história do romance, traduzido para a ópera. Ópera e canção apresentam caráter intersemiótico, visto serem, ambas, constituídas por mais de um sistema de signos. Devem também ser analisadas de forma a que sejam gêneros próprios, justamente por apresentarem sistemas de signos que, se apresentados separadamente, impossibilitariam sua existência (a da canção e a da ópera).

Nesse artigo, abordaremos as canções em *Il Guarany*, mais especificamente as árias, canções *solo*, dos personagens principais do romance, Peri e Ceci. Maingueneau (2005, p.134) explica as características de um gênero, relacionando seu tamanho, forma das estrofes, e outras particularidades à destinação que terá, em que circunstâncias será consumido, quais instrumentos acompanharão o canto. Pode-se, seguindo essa linha de pensamento, analisar as canções anteriormente já apontadas nesse artigo, observando-se tais particularidades em relação a elas.

2 O CONTEXTO DA CRIAÇÃO DA CANÇÃO EM IL GUARANY

Antonio Candido (2000) afirma que a obra criada pelo artista apresentará nas configurações, conteúdo e forma, os reflexos dos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação vigentes que exercem sobre ele, sujeito social, forças que atuam na construção do objeto artístico. As composições musicais do Romantismo, período em que a ópera *Il Guarany* de

Carlos Gomes foi composta são influenciadas pelas ideias de nacionalismo, valorização do exótico, dos elementos do período medieval, cujas maiores referências encontravam-se, principalmente, na França (CERIBELI, 2019).

O romance *O Guarani* de José de Alencar, inspiração para as letras das canções de *Il Guarany* de Carlos Gomes refletia a influência europeia na literatura brasileira, com elementos do nacionalismo e do indianismo, cujo enredo apresentava dissonâncias em relação ao modelo europeu, transplantado para o Brasil, e, em relação à partitura para a orquestra, observa-se que o compositor brasileiro, apesar de algumas inovações, como a introdução de instrumentos musicais tipicamente indígenas e elementos da modinha, seguia o formato da ópera francesa em voga, de Verdi. Assim como o romance era o melhor formato para expressar os conflitos da sociedade burguesa e os valores humanos, relegados a segundo plano em virtude do capitalismo emergente, a ópera foi o gênero mais adequado para atender os anseios de compositores que desejavam inovar na composição, manifestando os ideais de liberdade do sujeito romântico, sem deixar de atender aos interesses econômicos de empresários que financiavam os espetáculos, desde que apresentassem características atrativas para o público, como a figura exótica do índio Peri, em *Il Guarany*, que garantissem o sucesso das apresentações (CERIBELI, 2019).

3 A CANÇÃO EM IL GUARANY

Uma das mais conhecidas canções de *Il Guarany* é *Sento una forza indômita*, dueto para Peri e Ceci, canção para as vozes de tenor e soprano, associadas aos personagens:

[...]

Pery : Noi so.

Sento una forza indômita

Che ognor mi tragge a te;

*Ma non la posso esprimere
Nè ti so dir **perchè**.
che un tuo detto, vergine,
Un tuo sorriso, un **guardo**,
Come un acuto **dardo**,
Scende a ferirmi il cor...
So che pel tuo più rapido,
Pel tuo minor **desìo**,
Pronto a versar **son io**
Tutto il mio sangue ognor.,.
Ma non ti posso esprimere
Qui llo che sento **in me**;
Il cor non so dischiuderti,
Nè ti so dir **perchè**.*

*Cec: Io pure, io pure **invano**
Chieggo a me stessa **ognor**
Che è mai quel senso **arcano**,
Che mi commuove **il cor**
Lo sguardo suo sì vivido
Sento riflesso **in me**;
Ma invan me stessa interrogo,
Nè mi so dir **perchè***

*Pery: Ma il tempo vola e altrove
Essere io deggio...*

Cec: Dove?...

*Pery: Dove una rete **infame**
Tender d'abbiette **trame**
Impunemente sperano
Tre vili traditor.*

Cec: Chi mai?... Chi mai?...

Pery: Non chiederlo;

*A me son noti e basta;
Io ti saprò difendere,
Saprò salvarti ognor.*

Cec. Qualunque via dischiudasi

*Al libero tuo **piè**,
La mia parola supplice
Sempre risuoni **in te**;
E fido a me conservati,
Riedi a mio padre, **a me**.
I vili a lui denuncia...*

*Pery: Io dei perigli **rido**,
Ma non denunzio, **uccido**.*

*Cec. M'affido al tuo valor...
Ma deh! che a me non tolgasi
La candida **tua fè**;
Vivi, o Pery, ten supplico
Pel padre mio, **per me!**...
Se il braccio tuo difendere*

*Non mi dovesse **ancor**,
Morrei compianta vittima,
Come mietuto **fior**.*

Peri: Che dici, ahimè!... deh! calmati..,

Cec.: Morrei, siccome un fior...

*Pery: Morire?... Oh! ciel, non dirmelo,
No, tu non dèi **morir!**...*

*A mille morti impavido
Io ti saprei **rapir!**
A me t'affida, o vergine,
Eterna è la **mia fè!**...
Numi, parenti, patria,
Tutto obliai **per te**.*

*Cec.: Or vanne, ma **sollecito***

*Ritorna al tetto **mio**.*

*Peri: Addio, mio sol **benefico**.*

*Cec.: Mio salvatore, **addio**.*

*Peri: T'affida **a me**...*

*Cec.: M'affido **a te**...*

*Pery: Mio dolce **amor**...*

*Cec: Mio **salvator**...*

Pery: M'involo a te...

Cec: Ma riedi a me...

a 2: Addio!².. (SCALVINI; d'ORMEVILLE, 1870, p. 12-14, grifos nossos)

Nesses versos, o texto é caracterizado por rimas, e, em relação à métrica, o padrão de dez sílabas, para que a letra se encaixasse na música. A tradução do texto do romance resultou em um texto verbal poético para a ária (GÓES, 1996).

Literatura, música, canção, são sistemas de signos que, com suas particularidades podem expressar a ideia do autor, “a música o faz, basicamente, através do som musical e do ritmo; a literatura, através da palavra falada, escrita, cantada ou recitada, cujos sons e ritmos podem se assemelhar aos da música [...]” (SILVA, 2007, p. 44) e a canção reúne o texto verbal e o

² [...] Peri: Não sei./ Sinto uma força indômita/ que, sempre me leva a ti;/ mas não a posso expressar, /nem sei te dizer por quê./ Sei que uma tua palavra, ó virgem, / um teu sorriso, um olhar,/ como um agudo dardo, certo,/ desce e me atinge o coração.../ Sei que pelo teu mais rápido,/ pelo teu maior desejo,/ pronto a derramar estou/ sempre todo o meu sangue./ Mas não posso expressar-te/ o que sinto em mim;/ mas o coração não sei te abrir,/ nem sei te dizer por quê;/ Cecília: Eu também, eu também, em vão,/ Pergunto a mim a toda hora:/ o que será, o que será,/ aquele misterioso sentimento,/ que me comove, o coração./ Ah! O seu olhar tão vivo,/ sinto refletido em mim;/ Mas inutilmente me interrogo, / nem me sei dizer porque.../ Peri: Mas o tempo voa e em outro lugar/ estar eu devo.../ Cecília: Onde?/ Peri: Enquanto uma rede infame/ estende abjetas tramas,/ impunemente esperam os/ Três vis traidores./ Cecília: Quem?... Quem?.../ Peri: Jamais direi;/ A mim são conhecidos e basta./ Eu saberei defender-te,/ saberei salvar a honra./ Cecília: Ah! Qualquer que seja o caminho/ é livre para teus pés,/ minha palavra suplicante/ sempre ressoe em ti;/ E fiel a mim conserva-te,/ retorne a meu pai e a mim,/ O vil a ele denuncia.../ Confio-me em teu valor./ Peri: Eu dos perigos desdenho, Eu não denuncio, mato./ Cecília: Confio em tua coragem.../ Mas oh! Que de mim não seja tirada/ a tua cândida fé;/ Vivas, ó Peri, te suplico,/ Pelo meu pai, por mim!.../ Se o teu braço não merece/ ainda me defender,/ morrerei como uma planta débil,/ morrerei assim com uma flor./ Peri: Que dizes, ai de mim!.../ Oh, acalme-se.../ Cecília: Morrerei, morrerei como uma flor.../ Peri: Morrer? Oh céus, não me digas,/ Não tu não deves morrer!/ Confia-te a mim, óh, virgem,/ Eterna é a minha fé!.../ Deuses, parentes, pátria,/ tudo esqueço por ti./ Cecília: Enfim vá, mas solicito/ retorne a meu lar./ Peri: Adeus, meu sol benéfico...! Cecília: Meu salvador, adeus./ Peri: Confie em mim.../ Cecília: Confio em ti.../ Peri: Meu doce amor.../ Cecília: Meu salvador.../ Peri: Deixo-te.../ Cecília: mas volte para mim./ Cecília, Peri: Adeus!...(GOMES, 2018, p. 11-12. Libreto de Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville, tradução de Eddyrio Rosseto, Delcia Coelho e Luiz Aguiar) Essa tradução faz parte do material do Centro de Ciências, Letras e Artes, do acervo do Museu Carlos Gomes-Campinas- SP- Brasil.

musical, num gênero em que apenas considerando ambos os textos a comunicação poderá ocorrer.

Para a comunicação da ideia, e efetivo convencimento do público, o texto verbal e o texto musical devem ser conduzidos segundo a mesma intenção. O compositor da melodia da canção optará pela tonalidade e andamento que melhor descreva o sentido psicológico que o texto verbal da canção aborda, ou seja, textos verbais tristes acompanhados de tonalidades menores, ritmo e andamentos mais lentos, por exemplo, enquanto que as tonalidades maiores e ritmos e andamentos mais acelerados podem caracterizar alegria (SILVA, 2007).

A tradução da canção que Cecília canta no quarto, com sua viola, no capítulo XIV da segunda parte do romance de Alencar (2014), não altera o sentido psicológico da canção, apenas o texto verbal da xácara³ portuguesa passa por alterações. Uma característica da canção romântica é o tema amoroso, o que pode ser observado no texto do romance e na canção, amor cantado como inalcançável. Na xácara, a personagem Cecília canta uma história de amor impossível entre uma cristã e um mouro, que, pela religião se unem e tornam-se almas irmãs (ALENCAR, 2014), na balada de Cecília, na sexta cena do segundo ato, o texto verbal conta a história de um amor nos moldes medievais, de príncipe (Peri) que resiste ao amor que ela (Cecília) sente, mas o anseio por concretizar esse romance transparece nos versos que convidam à entrega de ambos (SCALVINI; D'ORMEVILLE, 1870). Nos textos da canção, transcritos a seguir, na ópera e no romance observa-se a preocupação com as palavras, nas rimas, poesia, sonoridade, de forma que, na junção entre esses elementos para a materialização da cena, o público sinta o que a canção pretende traduzir, como se pode observar abaixo:

³ As xácaras eram romances populares em verso, cantados ao som de uma viola (BASTOS, 2016, p. 72).

Foi um dia. – Infância mouro	Era uma vez um príncipe
Deixou	triste, aflito e belo ,
Alcáçar de prata e ouro .	que era de todos o bem querer
Montado no seu corcel .	a glória do castelo ...
Partiu	Mas não queria amar!
Sem pajem, sem anadel .	Forte, leal, sensível,
Do castelo à barbacã	parecia aquele amante fiel;
Chegou ;	Tinha em seus olhos um fascínio
Viu formosa castelã .	e uma gentil aparência...
Aos pés daquela a quem ama	mas não queria amar!
Jurou	Mas um dia, um dia, uma moça pobre
Ser fiel à sua dama .	bem perto, por ele passou.
A gentil dama e senhora	Ficou mudo, estático...
Sorriu ;	e nunca mais foi o mesmo...
Ai! que isenta ela não fora !	Ele teve que amar!
“Tu és mouro; eu sou cristã .”	Oh! Em vão tentamos resistir
Falou	ao palpitar divino ,
A formosa castelã .	Que em suas eternas páginas
“Mouro, tens o meu amor ,	está já escrito pelo destino :
Cristão,	Todos devemos amar!
Serás o meu nobre senhor .”	Mas eu preciso de repouso;
Sua voz era um encanto ,	e logo tu apareces nos meus sonhos
O olhar	Volta, oh Pery: tu é meu anjo!
Quebrado, pedia tanto !	Todos devemos amar! ⁴ (GOMES, Car-
Antes de ver-te, senhora ,	los. <i>Il Guarany</i> . Libreto de Antonio Scal-
Fui rei;	vini e Carlo d’Ormeville. Tradução de
Serei teu escravo agora .	Eddynio Rosseto, Delcia Coelho e Luiz
“Por ti deixo meu alcáçar	Aguiar, 2018, p.71, grifos nossos)
Fiel,	

⁴ C’era uma volta um príncipe/ mesto, pensoso e **bello**,/ che era d’ognuno il palpito, / la gloria del **castello**.../ Ma non voleva amar!/ Forte, leal, sensibile,/ parea qual fido **amante**;/ avea negli occhi il fascino/ e nel gentil **sembiante**.../ Pur non voleva amar!/ Ma un di fanciulla povera/ a lui passo **d’apresso**./ rimase muto, estático.../ e più non lo **stesso**.../ Egli dovette amar!/ Oh! invan tentiam **resistere**/ al palpito **divino**,/ ché sull’eterne **pagine**/ è scritto nel **destino**:/ tutti dobbiamo amar!/ Ma di riposo ho d’uopo;/ e tu ne’ sogni **miei**/ riedi, o Pery:/ l’angelo mio tu **sei**!/ Oh! invan tentiam **resistere**/ al palpito **divino**,/ che sull’eterne **pagine**/ è scritto nel **destino**:/ tutti dobbiamo amar! (SCALVINI; d’ORMEVILLE, 1870, p. 19-20, grifos nossos).

Meus paços d'ouro e de **nácar**
 “Por ti deixo o **paraíso**,
 Meu céu
 É teu mimoso **sorriso.**”
 A dama em um doce **enleio**
 Tirou
 Seu lindo colar do **seio.**
 As duas almas **crístãs**,
 Na cruz
 Um beijo tornou **irmãs** (ALENCAR,
 2014, p. 289-290, grifos nossos).

Os textos verbais, da xácara portuguesa entoada por Cecília, no romance de Alencar, e a ária apresentam características resultantes da influência do Romantismo de origens europeias, registrando-se elementos do período medieval, presentes em versos como “sem pajem sem anadel, do castelo à barbacã”, “viu formosa castelã”, “antes de ver-te, senhora. Fui rei” e “Era uma vez um príncipe, triste, aflito e belo, que era de todos o bem querer a glória do castelo”. A religiosidade cristã, desse mesmo período, apresenta-se como elemento indispensável para que o amor entre duas almas seja possível, desde que se verifique a redenção obtida pela conversão do mouro ao cristianismo, implícita no verso “na cruz um beijo tornou irmãs”. Na cena materializada pela canção de forma intersemiótica com a dramatização, Peri só se torna digno de Ceci após receber o batismo pelas mãos do europeu. Nesse caso, pode-se observar que a canção acentua o caráter dramático do papel submisso como o índio Peri é retratado no romance de Alencar, abdicando tudo que, entre os seus, poderia representar, para atender os desejos de sua senhora, assim como o mouro é apresentado “serei teu escravo agora”. A ideia observada no texto verbal da xácara apresenta o europeu como superior em relação aos mouros, presente em ambos os gêneros, a canção e a ópera, na figura do índio, considerado bárbaro, selvagem, que não passava pelo processo do batismo. Nos

dois textos verbais, uma ideia similar: a submissão ao cristianismo e ao europeu, do índio Peri, e do mouro, abdicando de sua cultura e sua origem, para se tornarem dignos da nobre dama (CERIBELI, 2019).

Na xácara e na balada que Cecília canta no quarto, além das características da inspiração no passado medieval, apresentadas no parágrafo anterior, o amor que é apresentado no texto reforça as ideias do contexto do Romantismo presentes na canção, que envolve um príncipe e uma jovem pobre, o que pode estar associado aos anseios da classe proletária por fazer parte do mundo da nobreza, da burguesia, um mundo ideal onde as diferenças de classe não representam obstáculos entre os indivíduos, superando-se tais obstáculos pela concretização do amor. O jovem príncipe é apresentado, no texto verbal da canção, com as qualidades ideais para um cavaleiro nos moldes medievais, “forte, leal, sensível” e fiel, além de ser “belo”, o perfeito modelo do herói, “triste” porque ainda não havia encontrado o amor. Amor que, em se tratando do Romantismo, envolve-se de um caráter de impossibilidade, inalcançável, puro, dramático, algumas vezes platônico. Os valores exaltados para o cavaleiro medieval, o herói, importantes no Romantismo, marcam também o caráter de Peri, idealizando sua imagem, o que se percebe na balada (CERIBELI, 2019). A construção dos personagens, cujas imagens são espelhadas no modelo romântico europeu será reforçada pela canção, marcada pela melodia que constrói o sentimento de tristeza que deverá caracterizar o sentido psicológico da cena.

Na canção, a relação entre a palavra e a melodia está interligada pelo ritmo. Essa relação também está presente em outros sistemas de signos, como a literatura e a música, o que contribui para a aproximação e a intersemiose entre eles. Observe-se, na xácara e na balada, a metrificação e a presença das rimas contribuindo para essa sonoridade musical de ambas as linguagens (SILVA, 2007).

A palavra poética na canção da ópera, o texto verbal, adquire uma ideia diferente daquela que José de Alencar apresentou. Na xácara que Ceci canta, a cena descrita no texto verbal reflete sua contrariedade com Peri, porque o índio não havia se modificado, tornando-se um cavalheiro como eram seu pai e seu irmão, nem se rendido à religião da jovem. Na canção da ópera, a ideia apresentada no texto verbal conta a história do mouro que, para poder concretizar sua história de amor, deixa suas tradições e crenças (ALENCAR, 2014), ideia similar à apresentada no romance.

No romance, o texto verbal trata o amor como sentimento puro, inocente, quase platônico (ALENCAR, 2014), enquanto na ópera, é possível observar nas árias relacionadas aos personagens Ceci e Peri, um amor já existente, embora não concretizado, o que se percebe no dueto de ambos, “Sinto uma força indômita”, na quinta cena do primeiro ato (SCALVINI; d’ORMEVILLE, 1870). O texto verbal induz o leitor a produzir imagens, da mesma forma que a canção, gênero de caráter intersemiótico, como a ópera, ambos possibilitando alcançar o auge da expressividade, porque, como explica Martinez (2008), a doutrina sinérgica implica em que as linguagens, separadamente, não possuem as mesmas significações que quando são utilizadas simultaneamente, enriquecendo-se mutuamente.

4 A SEMIÓTICA DE LUIZ TATIT E AS CANÇÕES EM IL GUARANY

Matos (2015, p.224) indica “a pedra fundamental da teoria de Tatit: a vinculação da linguagem cancional com a entoação da voz que fala. Esta já contém em si a amarração dos elementos fundamentais da canção: fluxo linguístico e percurso melódico”. A linguagem da canção deve ser analisada observando-se a conjunção de letra e melodia, considerando que é dessa relação que se pode compreender a ideia desse sistema multissignico (MATOS, 2015), ou, nas palavras de Oliveira (2012, p. 132) “como o texto diz o que diz”. Oliveira

(2012, p. 135) afirma que “a fala tem uma melodia própria”, um “contorno melódico específico”, assim como a melodia volta-se “para sua própria forma, obedecendo a um processo de estruturação interno próprio, que valoriza não a finalidade, mas seu próprio processo de constituição”.

A canção reúne esses dois elementos, “criando uma forma artística que não perca a eficácia do processo de comunicação”, sem se desvincular das inflexões da fala e tirando proveito das possibilidades melódicas, em suas diferentes conformações (OLIVEIRA, 2012, p. 135). A canção ultrapassa a separação entre falar e cantar, articulando o texto verbal e o musical de forma contínua e articulada, segundo Tatit (1996).

Na canção,

os movimentos melódicos ascendentes ou descendentes ao final de cada segmento melódico, que coincide muitas vezes com o final de um período sintático, muitas vezes obedecem não às regras de composição do sistema harmônico, mas às próprias inclinações do falar cotidiano (OLIVEIRA, 2012, p. 137).

Durante a entoação da canção, será possível observar que as frases podem terminar de forma ascendente (numa frase interrogativa, por exemplo), descendente (respondendo uma pergunta, por exemplo), e suspensiva (terminando a frase de forma reticente, por exemplo). Oliveira (2012, p. 137) explica que a terminação ascendente e a suspensiva “geram uma expectativa de continuidade, como que pedindo uma complementação. Por isso é comum que nas canções a melodia suba antes do refrão, pois quando este vier vai aparecer como resolução dessa expectativa linguística”. A terminação descendente induz à ideia de conclusão.

A fala apresenta-se com uma carga de instabilidade que, associada à melodia, caminha em direção à estabilidade melódica/musical. Oliveira (2012) explica o processo de composição da canção, através das aproximações entre a

palavra e as notas musicais, bem como a ideia que o cancionista pretende ao fazer tais construções:

De um lado, o cancionista pode aumentar a duração das vogais (aaaa-mooooor) e a altura das notas emitidas (mais agudas), produzindo descontinuidades no fluxo contínuo da melodia. Ao fazer isso, imediatamente o andamento do fluxo da fala é reduzido, desacelerando o movimento progressivo da melodia e fazendo com que os estímulos somáticos, do corpo, que vem de uma marcação rítmica mais intensa, sejam atenuados. Ao se perder essa relação mais imediata com o pulso, e com o corpo presentificado, a canção tende a se voltar para um estado mais introspectivo de tensão psicológica, geralmente associado a separação amorosa ou a busca de um objeto de desejo. Ou seja, toda vez que ocorre um grande salto melódico, ou uma grande duração, o enunciatário está se afastando do fluxo contínuo do falar cotidiano, e passa a imprimir marcas de rupturas, de fraturas nesse fluxo. Em termos semióticos (e aí ocorre um salto pra [sic] semiótica narrativa greimasiana), instaura-se a descontinuidade do sujeito em relação ao objeto. É por isso que esse vai ser o modelo por excelência das canções de ruptura amorosa, como o sertanejo, o brega, a modinha e o samba-canção. Vão ser canções que marcam um sentimento de falta em relação a um objeto, moduladas pelo \ser\. Por outro lado, é possível encurtar a duração das vogais e colocar a ênfase na descontinuidade das consoantes, produzindo uma progressão melódica mais rápida e segmentada pelos ataques consonantais. Ao invés de se expandir a duração das vogais, concentra-se a fala em segmentos articulados. Os contornos melódicos são então transformados em pequenos motivos que se repõem continuamente. Por serem mais concentrados, esses motivos comportam uma cifra tensiva acelerada, ou seja, o movimento de concentração dos temas leva a uma aceleração desses motivos, privilegiando o ritmo e sua sintonia com o corpo. Semioticamente, essas canções tem uma tendência a celebrar o aqui e agora, que é repetido e afirmado insistentemente em cada repetição temática. E essa celebração se deve a uma conjunção do sujeito com o objeto. Na letra isso vai gerar uma tendência ao estabelecimento de temas que serão celebrados, como a mulata, o samba, a baiana, o malandro, o país, ou a afirmação de valores universais em conjunção com o sujeito. Vão ser canções moduladas pelo \fazer\, como o rock, o samba, a marcha e o axé. (OLIVEIRA, 2012, pp.138-139).

Oliveira (2012) ainda afirma que, na maioria das canções, existe uma relação equilibrada entre tematização e passionalização. De acordo com as palavras de Oliveira (2012), canções amorosas são caracterizadas por grandes variações nas notas musicais associadas ao prolongamento de vogais para romper com o fluxo do falar cotidiano, afastando o sujeito do objeto de desejo,

que, no caso dessas canções, seria outro indivíduo. O ritmo do corpo desacelera com as alterações e o conjunto verbal/musical/somático induz à percepção da ideia de separação amorosa. Ao contrário, quando o ritmo das palavras e da melodia é mantido, acelera-se o conjunto e aproxima-se o sujeito do objeto, ressaltando-se ideias do fazer, do materializar.

Oliveira (2012) agrupa os elementos relacionados à passionalização e à tematização em dois esquemas, que resumem o processo descrito acima:

PASSIONALIZAÇÃO:

Andamento: duração\lento

Ênfase: percurso (2º parte)

Material fonético: vogais

Relação S\O: Sujeito separado do Objeto

Modalidade: ser

Tema (geral): disjunção

TEMATIZAÇÃO:

Andamento: concentração\rápido

Ênfase: refrão

Material fonético: consoantes

Relação s\o: sujeito possui objeto

Modalidade: fazer

Tema (geral): conjunção (OLIVEIRA, 2012, p.140).

O texto literário se completa nos seus mecanismos próprios de constituição, enquanto que a letra da canção adquire força pela “relação de complementaridade com a melodia”, letra e melodia se complementam, sem que uma se sobreponha à outra (OLIVEIRA, 2012, p. 142). O equilíbrio transparece nos momentos em que o cancionista faz a letra mais “fraca” para que o texto melódico sobressaia e vice-versa. Quando esse equilíbrio não é respeitado, o significado fica comprometido, prejudicando a concretização da ideia da canção.

Analisando as canções (árias de Peri e Ceci) em *Il Guarany*, podem ser feitas as considerações a seguir:

-*Sento una forza indômita*: a primeira parte, entoada por Peri e Ceci, tem andamento lento; valorização das vogais, com prolongamento no final dos versos, mas as consoantes são destacadas pelo canto, em que as palavras são entoadas pausadamente; a relação sujeito (Peri) /objeto (o amor que sente por Ceci) é apresentado no texto da primeira estrofe “sinto uma força indômita que, sempre me leva a ti; mas não a posso expressar, nem sei te dizer por quê” (GOMES, 2018, p. 63), apresenta o objeto ainda separado do sujeito. A melodia, com variações nas alturas, que, como sugere Oliveira (2012), é típica das canções amorosas, transparece nas vozes que entoam, acompanhadas pelo som de instrumentos de corda, principalmente violinos, de forma a ambientar a concretização do texto cantado. A melodia transita nas áreas mais agudas, transmitindo um clima de leveza à canção. A segunda parte, entoada por Ceci, tem o andamento acelerado, introduzindo a continuidade da canção, que passa ao plano concreto, apresentando a conspiração de três indivíduos, que são descritos como “vis traidores” (GOMES, 2018, p. 63). A melodia passa a transitar em áreas mais graves; a voz, novamente de forma pausada, com andamento lento, concretiza a canção, numa ambientação que provoca expectativa pela sequência. A voz é acompanhada por instrumentos mais graves, como violas e violoncelos, trombones e trompas, num crescendo que culmina com o retorno ao tema inicial de *Il Guarany*. Nesse momento, o andamento retorna à regularidade do início da canção, a melodia transita equilibradamente, nas vozes de Peri e Ceci, em áreas mais agudas e o objeto (o amor entre Peri e Ceci) é aproximado dos sujeitos, no texto de Peri “meu doce amor” e nas palavras de Ceci, “meu salvador”, “volte para mim” (GOMES, 2018, p. 64).

-*Ária* (Peri, Ato II, Cena I A gruta do selvagem): a primeira parte da canção tem andamento acelerado; é a descrição do sujeito (o próprio Peri) “qual serpente oculta, arrastando-me entre moitas espinhosas” e do objeto “a boa

sorte do espanhol, e de seu falar baixinho são provas de que é um torpe traidor (GOMES, 2018, p. 65). A melodia acompanha o texto verbal, crescendo em intensidade e densidade, para, na segunda parte, observar-se uma inversão. O andamento torna-se mais lento, o objeto (Ceci) está distante: “mas te vi, óh virgem bela, para chamar-te a minha estrela bastou um olhar...uma lembrança”; e outro objeto, as memórias da sua origem, é abordado na canção: também eu nasci em berço nobre, sempre no meio de perigos [...] pois que meu pai as suas flechas ao morrer me deixou” (GOMES, 2018, p. 65). No final da canção, com a aproximação do objeto (o espanhol, torpe traidor), o andamento acelera, alternam-se o texto verbal e a melodia, de forma equilibrada, porém concretizando o clima de tensão que a cena exige.

-*Ballata* de Cecília: a canção inicia com destaque para a melodia, num andamento mais rápido, com notas musicais em áreas mais agudas que, para promover o equilíbrio da canção, vai ralentando, para que o texto verbal passe a se destacar. O andamento torna-se lento, com destaque para as vogais, que colaboram para a desaceleração do ritmo e do corpo (GOMES, 2007). O texto da canção descreve o ser (indivíduo/objeto), com suas características “triste”, “afrito”, “belo”, “forte”, “leal”, “sensível”, “tinha em seus olhos um fascínio”, “uma gentil aparência” (GOMES, 2018, p. 71), que é apresentado separado do sujeito (Ceci). O andamento continua lento, mas, na segunda parte, o objeto (o amor de Peri e o próprio Peri) são aproximados no texto que enuncia “em vão tentamos resistir ao palpitar divino, quem sem suas eternas páginas está já escrito pelo destino: todos devemos amar!” e ainda “logo tu apareces nos meus sonhos volta, oh Perí. Tu és meu anjo” (GOMES, 2007)!. A canção progride, mantendo o equilíbrio entre texto e melodia, e, nos momentos de maior passionalidade, o crescendo parte de ambos os textos, o que contribui para a concretização da ideia. Na segunda parte da canção, ao aproximar o sujeito (a moça pobre-Ceci) do objeto (o amor do príncipe-Peri), acelera-se o andamento e, como o canto lírico do período exigia demonstrações de domínio vocal, os floreios, as

variações de altura rápidas caracterizam o final da canção, dando destaque para a melodia. Nesse ponto, os instrumentos fazem uma pausa, para que a soprano (voz aguda feminina que desempenha o papel de Ceci) entoie várias notas musicais, com alturas que, rapidamente, alternam entre áreas agudas e graves (dentro da tessitura da cancionista).

Observando-se as variações no andamento, na harmonia, na intensidade, na altura e na densidade das canções da ópera *Il Guarany*, reforça-se a interpretação de Oliveira (2012) da semiótica da canção de Luiz Tatit (1996). As canções (árias) analisadas são românticas, apresentando as características apontadas por Oliveira (2012, pp. 138-139): aumentando a duração das vogais e utilizando notas mais agudas, desacelera-se o ritmo do corpo, da melodia, “a canção tende a se voltar para um estado mais introspectivo de tensão psicológica, geralmente associado a separação amorosa ou a busca de um objeto de desejo”. Ocorrendo o contrário, acelera-se o ritmo e aproxima-se o corpo do objeto, traduzindo uma situação concreta.

A ópera tem caráter intersemiótico, bem como a canção. A canção, na ópera, passa a contar com mais elementos, pelas características acrescentadas pela dramaticidade que envolve a interpretação da obra. Pode-se concluir que, na ópera, a canção apresenta mais elementos de intersemiose, porque, além do texto verbal, do texto musical e da concretização do cancionista, conta ainda com aqueles característicos da ópera: dramaticidade, iluminação, cenário, figurino, acessórios, maquiagem e sonoplastia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A canção e a ópera são sistemas de signos diversos, mas ambos resultam da intersemiose entre os signos de que se constituem e sem os quais não se concretizam.

As árias da ópera *Il Guaray* (SCALVINI; d'ORMEVILLE, 1870; GOMES, 2007; GOMES, 2018) são o resultado da tradução intersemiótica dos trechos do romance *O Guarani* (ALENCAR, 2014), e, a cada performance do cantor, originam uma nova obra, visto que a interpretação da voz, a expressão corporal, o timbre, a altura, o entoar, são subjetivos e característicos do cancionista. Desta forma, a cada intérprete/cantor/ator, surgirá um Peri e uma Ceci relacionados aos aspectos citados.

A ópera *Il Guarany*, em suas particularidades e no conjunto dos sistemas de signos que a compõem não é cópia do romance *O Guarani*, mas é uma transposição criativa deste para aquela, sem qualquer prejuízo para o original, mantendo-se as ideias do autor do romance, como se pretendeu demonstrar pela análise das letras das árias em relação ao texto de onde foram transpostas do livro de Alencar.

Finalmente, para apreciar obras compostas por sistemas de signos diversos, como a canção e a ópera, faz-se necessário empenhar múltiplos sentidos corporais e valorizar a performance do intérprete/cancionista, considerando as implicações desta no que o receptor verá/ouvirá.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *O Guarani*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- BASTOS, Joana Catarina Lopes. A música como recurso didático em aulas de Português e de Latim. 2016. 98f. Relatório (Mestrado em Ensino do Português e Línguas Clássicas no 3º ciclo, Ensino Básico e Secundário). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal, 2016.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CEIA, Carlos. Canção. *E-Dicionário de termos literários*, 2009. Disponível: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cancao/>.
- CERIBELI, Maria Cláudia Bachion. O Guarani: relações intersemióticas entre a ópera de Carlos Gomes e o texto literário de José de Alencar. 2019. 186f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). *Gêneros textuais & Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p.107- 121.

FIGUEIREDO, Denise de Lima Santiago. O Guarani: o romance de José de Alencar na ópera de Carlos Gomes. 2017. 138f f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Bahia, 2017.

GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: SECULT, 1996.

GOMES, Antônio Carlos. *Il Guarany*. Libreto de Antonio Scalvini e Carlo d’Ormeville, Tradução de Eddynio Rosseto, Delcia Coelho e Luiz Aguiar. São Paulo: Master Class Comercial e Distribuidora Ltda. Centro de Ciências, Letras e Artes- acervo Museu Carlos Gomes, 2018.

GOMES, Carlos. *Il Guarany*. 2007. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XTIpAyXyvFA&t=2586s>. Acessado em 09/nov./2020.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar, 2005.

MARTINEZ, José Luiz. Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporânea. Traducción de Mónica Vermes. Revista Semiótica musical. Tópicos del Seminário, 19, 2008, p. 101-129. Disponível: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002008000100004. Acessado em 08/11/2021

MATOS, Cláudia Neiva de. Todos entoam: o cancionista e seus parceiros. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n.61, ago.2015, pp.223-229. Disponível: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/HZcQyRtC7xRT55cjQW9wpLg/?lang=pt>. Acessado em 08/11/2021

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil: algumas considerações iniciais. Revista Linguagem: Estudos e Pesquisas, São Paulo, v.16, n.2, jul./dez. 2012, pp. 131-147. Disponível: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/33541/17739>. Acessado em 08/11/2021.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SCALVINI, Antonio; d’ORMEVILLE, Carlo. *Il Guarany*: melodrama em quatro atti. 1870. Disponível em :< <http://www.librettidopera.it/zpdf/guarany.pdf>>. Acessado em: 24 ago. 2018.

SEGRETO, Marcelo. A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase. 2019. 433f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier. *D'O Guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação*. Maceió: EDUFAL, 2007. 180 p.

TATIT, Luís. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

Recebido em 05/08/2022.

Aceito em 15/02/2023.

A CONSCIÊNCIA DA LITERATURA: DE CANDIDO E SCHWARZ AO CONTEMPORÂNEO

THE CONSCIOUSNESS OF LITERATURE: FROM CANDIDO AND SCHWARZ TO
THE CONTEMPORARY

Deivanira Vasconcelos Soares¹

Resumo: Como a literatura contemporânea brasileira pode ser analisada partindo dos conceitos da tomada de consciência do subdesenvolvimento e tomada de consciência de cultura discutidas em *Candido* e em *Schwarz*? Em vista dessa questão, essa resenha estabelece um diálogo entre as importantes reflexões desses autores em textos do fim do século passado e a literatura contemporânea mais recente, datada a partir do decênio de 2010. Desse modo, essa breve exposição intenta perscrutar, necessariamente, além das inquietações dos teóricos, a apresentação geral da literatura contemporânea e sua caracterização de autoria, tema e estilo, por vezes em um contraponto com o que afirmam os estudiosos. A base desse texto, então, é a retomada do entendimento desses teóricos nos ensaios *Literatura e subdesenvolvimento* (1986) e *Fim de século* (1999), respectivamente de Antônio Candido e Roberto Schwarz.

Palavras-chave: Candido; Schwarz; Literatura contemporânea; consciência sociocultural.

Abstract: How can contemporary Brazilian literature be analyzed based on the concepts of awareness of underdevelopment and awareness of culture discussed in *Candido* and *Schwarz*? In view of this issue, this review establishes a dialogue between the important reflections of these authors in texts from the end of the last century and the most recent contemporary literature, dating from the decade of 2010. In this way, this brief exposition intends to scrutinize, necessarily, beyond from the theorists' concerns, the general presentation of contemporary literature and its characterization of authorship, theme and style, sometimes in contrast with what scholars claim. The basis of this text, then, is the resumption of the understanding of these theorists in the essays *Literature and underdevelopment* (1986) and *End of century* (1999), respectively by Antônio Candido and Roberto Schwarz.

Keywords: Candido; Schwarz; Contemporary Literature; sociocultural awareness.

¹ Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9333-3549>. E-mail: dv.vasconcelosrosa@gmail.com.

1 SALTO DE CONSCIÊNCIA: ASPECTOS DE CONFIGURAÇÃO LITERÁRIA

Os textos de Candido (1986) e de Schwarz (1999) situam o país daquele contexto de 1960/70/80 e dos anos anteriores e apontam para problemas de cultura que vivenciamos no Brasil de 2021. O desenvolvimento tecnológico contemporâneo, a explosão de comunicação com a difusão da internet e de *streaming*, para além do cinema, da rádio e TV, dos quadrinhos, por assim dizer, de uma ficção de massa, desenham outro cenário cultural (e de convívio) sobre o qual é válido refletir. A sociedade do espetáculo, para usar a expressão de Guy Debord, ganhou novo degrau.

Os anos de 1990 e 2000 se passaram entre variados discursos que situavam o Brasil como país com promessa de futuro. Um país de terceiro mundo em pleno desenvolvimento. Um latino-americano com todas as potencialidades para alcançar o patamar dos países de primeiro mundo, europeus e do norte da América. Aquele lugar subjetivo ocupado pelas grandes potências econômicas mundiais estivera no horizonte do projeto de nação que o Brasil ocupava. Nesses decênios, como confirma a história mais recente, o Brasil passou do lugar de subdesenvolvimento, perscrutado por Antonio Candido e Roberto Schwarz, ao de desenvolvimento, pontuado pelos jornais como parte das dez maiores economias mundiais.

Em *Literatura e subdesenvolvimento*, o professor Antonio Candido conjectura sobre o impacto que a consciência do subdesenvolvimento, anterior aos anos 1930 e o iniciado nos anos de 1950, provocou na produção literária do Brasil. Essa consciência impulsiona uma mudança de postura na escrita literária, que antes dos anos 30 se escrevia com exotismo e grande valorização da natureza, ou mesmo idealizando o homem indígena ou não urbano, de modo geral, conferindo-lhe um cavalheirismo europeu estranho

a sua realidade. Isso se devia, explica o professor, à postura de ex-colônia, país novo, ou mesmo país sem uma identidade cultural que imita a todo custo os exemplares países desenvolvidos. A esse comportamento, Candido chama “fase de consciência amena de atraso”.

A literatura classificada nos estudos tradicionais como “regionalista” rompeu com essa romantização da terra e do homem e olhou de frente para o problema da seca, da falta de políticas públicas, pontuou as relações de paternalismo explorador entre o empregador e o trabalhador rural, construiu um tecido ficcional que refletia a falta de educação formal.

De modo geral, como tomada de consciência de nação e de povo, a literatura de 30 transitou, como denúncia ou protesto, retratando o “país novo”; na fase da consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de ‘país subdesenvolvido’”. (CANDIDO, 1986, p. 142). Consciência crua do Brasil onde falta o básico para o povo, para a cultura, para a existência da literatura. O teórico diz que

Desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos. (CANDIDO, 1986, p. 142).

A literatura, nesse sentido, ainda que escrita para um público restrito de alfabetizados e interessados, por variadas razões, pelo texto ficcional, antecipou o problema da sociedade iletrada e inculta, que não poderia consumir produto “erudito” por não ter acesso a ele (ou por não sabe-lo) por razões culturais, resultantes da inanição política e econômica em relação a população geral que, ao que tudo indica, ainda não fazia parte do “projeto de futuro do Brasil”.

A restrição ao produto cultural, que herdamos dos colonizadores da América Latina, como afirma Candido, fez-se acentuada pelo analfabetismo persistente nas comunidades do Brasil. Para os tempos contemporâneos, a afirmação do teórico se atualiza, pois tornou-se lugar comum de fala, nos meios acadêmicos e do jornalismo, o “analfabetismo funcional”, quando o estudante se torna capaz de decodificar textos, mas não consegue formular raciocínios independentes e críticos a partir das leituras.

O fator analfabetismo, seja o real ou o funcional, alcançou em novos tempos o caráter de denúncia, por assim dizer, de um processo de educação formal que, mais abrangente, não satisfaz o grande público no que concerne a uma formação básica potente, consistente e profunda, posto que não alfabetiza para a crítica, para a cultura, para a libertação pregada por Paulo Freire e para a vivência do direito à literatura dita por Candido em outro texto.

Assim, o analfabetismo atravessa a história do Brasil, ganhando novos formatos e continua sendo “o traço básico do subdesenvolvimento no terreno cultural.” (CANDIDO, 1986, p. 142). Nossos alunos/as da educação básica leem os comandos básicos da vida cotidiana e lidam com novos equipamentos tecnológicos, acessando, por exemplo, a uma enxurrada de propaganda de diversos produtos, ideia e comportamentos, enquanto o projeto de educação mais comum continua exigindo dos professores/as que os formem para o vestibular.

No mesmo sentido, nossos leitores jovens, e mesmo adultos, consomem uma ficção que obedece aos comandos da grande indústria, inclusive de audiovisual norte-americana, e se forma leitora sem conseguir acessar produtos variados da literatura ou do cinema, posto que o grande movimento de influência conflui para o mesmo lugar. A indústria cultural, mais que em qualquer outro tempo, como já alertou Adorno (1947), domina o olhar do

público, a ficção a que ele tem acesso e até o seu ideal de entretenimento e momento de lazer.

Nesse contexto, Adorno afirma: “Quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las, retirá-lhes até o divertimento” (Adorno, 2021, p. 37). Posto assim, ao falarmos dos impactos que os meios de comunicação recentes e as redes sociais exercem sobre o usuário também executamos uma entrada no lugar escuso que ocupa a cultura e as relações interpessoais no contemporâneo.

Somos, ainda, o país “sob intervenção”, não mais das ditaduras (tampouco no sentido de que copiamos as obras literárias (de arte) dos países desenvolvidos), nem somente dos modelos da “grande” cultura dos países desenvolvidos, mas, essencialmente, reféns da indústria da cultura de massa, que escancaradamente produz olhares e necessidades mecânicas, num sem limite de estado-nação somente possível pelas invenções desses últimos anos de redes sociais e internet.

Permanecemos, sem pessimismo exagerado, sob a intervenção dessa indústria, ao mesmo tempo em que conseguimos manter a “vigilância” apregoada por Candido, em passagem que muito combina com a atualidade: “a fim de não sermos arrastados pelos instrumentos e valores da cultura de massa, que seduzem tantos teóricos e artistas contemporâneos” (CANDIDO, 1986, p. 146). Vale pontuar que há um movimento, que chamaremos aqui de *contracultura contemporânea*, que ocupa os espaços de mídia que vendem ideias e produtos (culturais) constantemente.

Nessas ações de contrariar a grande indústria cultural, as redes sociais e os sites de compartilhamento de vídeos estão cada vez mais sendo utilizados por professores, pesquisadores, historiadores e escritores de literatura para

divulgar aulas, livros de ficção e de não ficção, para discutir assuntos que antes só eram possíveis de acessar em Universidades.

São exemplo disso: Canais do *YouTube*, como *Tempero Drag* e *Tese Onze*, apresentam conteúdos teóricos referenciados e importantes para o saber popular, para a formação crítica e convidam a uma atuação cidadã mais consciente; escritora da área da filosofia, Djamila Ribeiro usa redes sociais para divulgar seus livros e palestras e participa do *ranking* de livros mais vendidos de 2020, 2021 e 2022; nomes da história, Lilia Schwarcs e Mary del Priore usam esses meios de comunicação de massa para divulgar aulas, livros e *lives* em que tratam de assuntos importantes sobre a realidade do Brasil, sobre a história mais recente e mais antiga, que se repete e se refaz.

Os nomes da educação e da cultura atendem, nesse sentido, mesmo com todos os entraves criados pelos algoritmos no espaço da *internet*, o conselho do professor Antônio Candido. Além da divulgação da ficção e da poesia, apresentam matérias primordiais para alfabetizar com o fim no pensamento reflexivo e para o acesso às variadas formas de pensamento, leituras de mundo e de texto:

Com efeito, não esqueçamos que os modernos recursos audiovisuais podem motivar uma tal mudança nos processos de criação e nos meios de comunicação, que quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia. (CANDIDO, 1986, p. 143).

É nesse cenário de contradições, de denúncia de analfabetismo funcional, de falta de acesso de uma grande parte da população ao básico para uma vida digna, que o Brasil de 2021/22 tem em seu *ranking* de vendas de livros o nome de Itamar Vieira Jr, com o livro *Torto Arado* (2019), atingindo a marca de cem mil exemplares vendidos, conforme consta na lista da PublishNews. O sucesso de venda é resultado tanto da divulgação do próprio autor e da editora

responsável pela tiragem quanto pelo compartilhamento de pessoas famosas e com público numeroso em redes sociais.

A antiga propaganda de boca a boca, que circulava em meios limitados, tornou-se propaganda de publicação e compartilhamento em redes sociais que gera lucros para empresas, mas também distribui conhecimento variado e literatura. O mesmo meio que serve à propagação de notícias falsas e de ofensas pessoais, e é usado como canal de desinformação, também convém à divulgação do texto literário, das produções de cinema de arte, de peças de teatro que se adaptam para o formato remoto (live), de textos de política, psicologia e história.

O livro de literatura nacional, *Torto arado*, retrata, de modo muito pertinente, as relações de trabalho entre os trabalhadores rurais e os donos de terra. O romance chama a atenção, para além do regionalismo com que possam classificá-lo, pelo universalismo na construção de um enredo realista que assume roupagem de exploração do trabalhador desde muito tempo no interior da Bahia ou do Maranhão, do Rio Grande do Sul, do Pará ou do Goiás e mesmo para além das nossas fronteiras nacionais.

A obra insinua, pelas vozes narradoras, de certo modo, o trabalho como protagonista. O enredo apresenta adultos analfabetos, crianças sem acesso à educação formal, o uso da religiosidade afrodescendente pelos exploradores, a condição de racismo a que muitas famílias sobrevivem no campo. A cena de pobreza de tudo, às vezes mais outras vezes menos acentuada, a depender da ordem da natureza, pode ser lida como tema que resulta da exploração do trabalhador/a. O texto, que podemos dizer, dialoga com a literatura de 30, pelo desnudamento do Brasil esquecido nos meios rurais, adota uma linguagem de posicionamento político-social conectada em seu discurso ao nosso tempo.

A tomada de temas sociais, que acontece no romance citado e em outros desse decênio, com discurso político definido, e centrado em temas e personas

brasileiras, reforça para a literatura nacional aquilo que Schwarz assinalava para se referir às efervescências em volta do Cinema Novo. Há, pode-se dizer, na literatura contemporânea, além da diversidade de autores e estéticas “um momento forte de tomada de consciência contemporânea, nacional e de classe, que se traduziu por uma notável desprovincianização do pensamento” (SCHWARZ, 1999, p. 157). Acrescentamos a isso, não uma consciência de gênero e de raça, que sempre existiram ao revés da possibilidade, mas um espaço conquistado e firmado nos últimos anos por esses grupos na literatura e em textos de teoria.

Torto arado (2019) aborda temas relevantes para o Brasil. De modo singular, põe como protagonista uma grande população imersa na exploração, de tal modo que ainda não lê literatura. Em questões de narrativa e de identidade estética, o texto se distancia de certa movimentação fragmentária e de multiplicidade de gênero da literatura contemporânea, sobretudo no romance, e apresenta narradoras tradicionais, observadoras, ora homo ora heterodieéticas, para usar a tradição da narratologia na classificação.

O ponto central da trama é o problema do Brasil atual que se arrasta desde muito na nossa história. Na escolha das narradoras, o romance consagra uma tríade que narra a si e às dores de quem não pode contar e enredar a própria história. O olhar do autor, como de tantos outros contemporâneos, reivindica um grito de socorro e de protesto.

Às voltas com o tema central, é o Brasil desigual que se apresenta pelas personagens da história. A narrativa conta a vida simples das pessoas, em suas andanças pelo trabalho com a terra. Descreve a injustificada propriedade latifundiária e a relação medieval, que se perpetua pelo interior do Brasil, de senhor e servo. O ponto dessa história é que ela é assertiva em desenhar o humano como explorador do humano. O mal não é natural ou catastrófico e

inevitável, o mal da exploração e do trabalho análogo a escravidão é um projeto de enriquecimento exercido por pessoas comuns no campo e na cidade.

Os temas dados como superados por Antônio Candido, como influência, cópia, imitação ou nacionalismo patriótico em obra de arte parecem não ser preocupação dos escritores contemporâneos. Talvez a ideia de influência e a necessidade de buscar uma originalidade, em forma ou tema, seja uma questão superada pelos escritores, ainda permeada pelos críticos ou teóricos. Nossos escritores e escritoras voltam-se para problemas reais do Brasil e retratam na ficção nossas fraturas históricas.

Provável que a literatura no Brasil vivencie hoje, ao passo que dialoga sobre questões universais, um exercício de olhar para si sem a menor necessidade de copiar as tendências mundiais, mesmo que a inter-relação entre os países seja inegável (talvez por isso). Conforme afirma Candido,

Sabemos, pois, que somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural. E que, ao contrário do que supunham por vezes ingenuamente os nossos avós, é uma ilusão falar em supressão de contatos e influências. Mesmo porque, num momento em que a lei do mundo é a inter-relação e a interação, as utopias da originalidade isolacionista não subsistem mais no sentido de atitude patriótica, compreensível numa fase de formação nacional recente, que condicionava uma posição provinciana e umbilical. (CANDIDO, 1986, p. 154).

Em contraponto ao projeto de identidade nacional patriótica que se operou parcamente nos modernistas e, antes deles, nos românticos, segundo Candido, apenas é possível assinalar que as literaturas contemporâneas do Brasil, ultrapassando a consciência de subdesenvolvimento e de terceiro mundo, ocupam-se de ficcionalizar temas cruciais para a sociedade.

A ficção contemporânea discute assuntos do movimento negro, feminista, de trabalhadores, de violência urbana, de ditaduras e de sem terras. A realidade narrada nos jornais em muito se aproxima em suas contações com

o romance cru da atualidade, seja ele o de Conceição Evaristo, Ana Paula Maia, Patrícia Melo, Milton Hatoum ou B. Kucinski.

Esse ponto de consciência que se configura na realidade e reconfigura no texto, em aproximação com a luta de classes, forma a literatura contemporânea e dialoga com aquilo que foi apontado por Roberto Schwarz em *Fim de século*, “a consciência de que a exploração de classe no plano interno e as grandes desigualdades na ordem internacional se alimentavam reciprocamente e que era necessário enxergar as duas em conjunto.” (SCHWARZ, 1999, p. 157).

Desse modo, a composição estética de textos como *Enterre seus mortos* (2018), de Ana Paula Maia, e *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, com passagens que chegam a causar repulsa ao leitor, dado o realismo brutal com que as cenas são criadas, corroboram com a “estética da fome” que o teórico aborda ao falar de Glauber Rocha e pontuam essa literatura nacional voltada para nossas questões sociais que, por seu lado, não deixam de problematizar fraturas nas organizações de outros países do mundo, inclusive os evocados como “desenvolvidos” ou de “primeiro mundo”.

Na distopia de B. Kucinsk, *A nova ordem* (2019), a história penetra pelo Brasil sob uma ditadura que destrói órgãos, estruturas de estado e pessoas, sistematicamente. O governo que se instaura é contrário ao pensamento crítico e a qualquer liberdade e estabelece como inimigo os chamados “utopistas”. As cenas da narrativa retomam fatos da história do Brasil, das guerras mundiais e das ditaduras que assolaram a América Latina. Desse modo, o livro conta uma ficção ao passo que provoca estranhamentos no leitor por ele conhecer tão intimamente os referentes que o texto retoma, fazendo assim com que o leitor não se estabeleça somente no pacto de leitura de ficção, mas parta quase que instantaneamente para o âmbito da realidade do Brasil contemporâneo. Esses livros citados colocam o Brasil, seu povo e suas tradições no espelho.

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, o início desse século parece muito produtivo e dinâmico nas obras literárias. Posto isso, as temáticas e autorias podem ser lidas como o resultado de uma ampliação de condições de escrita, antes muito restrita à certos centros urbanos, culturais, grupos econômicos e de gênero.

Os retalhos de Brasil que se expressam nas obras da literatura contemporânea talvez sejam as maiores e mais coerentes entradas na nossa cultura, com disposição a olhar as entranhas dessa nação, em uma vertente de consciência política, de classe, de gênero e de raça. O realismo salta aos olhos e a todos os sentidos.

Os meios usados para divulgar essas obras, físicas ou e-book, como redes sociais, lojas virtuais ou compartilhamento de influenciadores com experiências de leitura também são relevantes porque criam uma ideia de democratização de acesso ao texto de arte. Os meios de convívio nas redes são meios ímpares para alcançar públicos outrora improváveis como leitores de textos literários. A intervenção da cultura de massa é usada, à contragosto, para levar a literatura, a crítica, a história, a filosofia e as artes gerais. Entre as *selfies* de *makes* e corpos perfeitos, stories de rios e estradas, que espetacularizam singularmente a sociedade, eis uma citação de Ferreira Gullar, “a arte existe porque a vida não basta”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: *Indústria cultural e sociedade*. 13. ed. São Paulo: Paz e terra, 2021.

KUCINSKI, Bernardo. *A nova ordem*. São Paulo: Alameda, 2019

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1986.

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. 1ª Reimpressão. São Paulo: Todavia, 2019.

Recebido em 22/08/2022.

Aceito em 03/02/2023.

A MARGINALIZAÇÃO DA CEARENSIDADE CULTURAL POPULAR: ANÁLISE DA OBRA *O PAÍS DOS MOURÕES* DE GERARDO MELLO MOURÃO

THE MARGINALIZATION OF POPULAR CULTURE IN CEARÁ: AN ANALYSIS OF
THE WORK *O PAÍS DOS MOURÕES* BY GERARDO MELLO MOURÃO

Antonio Edson Alves da Silva¹

Antonio Anderson da Silva Beserra²

Resumo: Esta pesquisa, de abordagem qualitativa, de procedimento bibliográfico e de caráter exploratório, objetiva investigar aspectos de cearensidade cultural popular na obra *O País dos Mourões* (1972), de Gerardo Mello Mourão, desdobrando-se em dois objetivos específicos: Definir cearensidade com base na evolução dos conceitos de cultura, com ênfase em sua manifestação popular e indicar trechos de cearensidade na obra de Gerardo. Assim, este trabalho justifica-se por estudar o escritor Gerardo Mello Mourão dentro da tradição literária cearense, proposta inovadora de análise da obra do poeta. Quanto à fundamentação, Catunda (1999) e Júnior (2016) alicerçam as discussões a respeito da vida e fortuna crítica do autor; além das postulações de Arantes (1990), Machado (2002) e Sampaio (2012) para os debates acerca de cultura e cearensidade, e, por fim, a própria obra em tela para o levantamento e análise do *corpus* deste estudo, dentre outras referências que norteiam e validam as problematizações teóricas levantadas durante a investigação. Pelas experiências vividas e narradas, especialmente no canto representado pela letra grega λ (p. 109-123), Gerardo explora a cearensidade herdada tanto na fisionomia quanto na cultura e no léxico do seu povo, o que evidencia sua naturalidade e sua identidade, tornando assim exequíveis futuras pesquisas em Literatura Cearense.

Palavras-chave: Cearensidade; Cultura Popular; Gerardo Mello Mourão.

Abstract: This research, with a qualitative approach, bibliographic procedure and exploratory character, has the objective to investigate aspects of popular cultural cearensidade in the work

¹ Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará - Brasil. Doutorando em Linguística Aplicada na Universidade Estadual do Ceará - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8850-6716>. E-mail: edson.crat@gmail.com.

² Graduado em Letras pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9029-1934>. E-mail: antonio.anderson.silva07@aluno.ifce.edu.br

O País dos Mourões (1972), by Gerardo Mello Mourão, unfolding into two specific objectives: To define cearensidade based on the evolution of cultural concepts, with an emphasis on its popular expression and indicate parts of cearensidade in Gerardo's work. Thus, this work is justified by studying the writer Gerardo Mello Mourão within the Ceará literary tradition, innovative proposal for the analysis of the poet's work. About the reason, Catunda (1999) and Júnior (2016) support the discussions about the author's life and critical fortune; in addition to the postulations of Arantes (1990), Machado (2002) and Sampaio (2012) for the debates about culture and cearensidade, and, finally, the work on screen for the survey and analysis of the *corpus* of this study, among other references that guide and validate the theoretical problematizations raised during the investigation. For the experiences lived and narrated, especially in the song represented by the Greek letter λ (p. 109-123), Gerardo explores the cearensidade inherited both in the physiognomy and in the culture and lexicon of its people, which evidences its naturalness and its identity, thus making possible future researches in Cearense Literature.

Keywords: Cearensidade; Popular Culture; Gerardo Mello Mourão.

1 INTRODUÇÃO

A Literatura, como arte e campo científico, é construída historicamente a partir de uma série de critérios ideológicos que permitem, por exemplo, a inclusão de um livro ou autor ao cânone literário, isto é, o conjunto de obras importantes e representativas de um território ou grupo social em um determinado período, aumentando seu prestígio e, conseqüentemente, sua vitalidade ao longo dos anos. É considerável que esses parâmetros são, muitas vezes, excludentes, pois não reúnem todos os escritores ou obras como representativas e invisibiliza aqueles que não partilham do perfil classificatório.

Foi o que ocorreu com o escritor Gerardo Mello Mourão, que, mesmo nascido na cidade de Ipueiras-Ce, vivido no estado por alguns anos da sua infância e escrito obras que versassem sobre sua terra e seu povo, não foi estudado, até o momento, dentro da área da Literatura Cearense. Assim, seu lugar nos estudos literários do próprio torrão natal é reivindicado, uma vez que sua escrita poética expressa as máximas artísticas que compõem a literatura popular cearense, importantes por representarem a identidade local na obra *O país dos Mourões* (1972), primeiro livro da trilogia *Os Peãs*, motivo da seleção da obra como *corpus* deste trabalho.

Portanto, esta pesquisa, que visa revisitar a obra do barbo ipueirense e investigar a cearensidade cultural presente no livro épico *O País dos Mourões* (1972), foi construída a partir da metodologia de abordagem qualitativa, posto que analisa o objeto da pesquisa de forma elucidativa, abordando aspectos subjetivos e discutindo experiências particulares; de procedimento bibliográfico, uma vez que é no contado com a obra que os dados são colhidos, analisados e discutidos; e de caráter exploratório, pois é um estudo inicial com potencialidade para futuras pesquisas mais abrangentes e aprofundadas.

Assim, partindo da concepção de Ayala (1997) de que não é possível se debruçar sobre um sujeito ou objeto de pesquisa numa abordagem crítica do popular de forma parcial ou distante, pois “Sem abrir mão da tarefa de pensar, de analisar, de comparar, de estabelecer relações, deve-se pretender atingir a maior proximidade possível daquilo que se está estudando” (AYALA, 1997, p. 37), faz-se necessário, primeiro, o conhecimento da vida e da carreira do escritor em tela para o entendimento da sua trajetória pessoal e pública, o desenvolvimento conturbado da sua biografia e a compreensão de como as relações com sua terra natal e sua cultura marcaram sua produção literária, interesse deste trabalho.

2 UM ARRODEIO EM TORNO DO MUNDO: A VIDA ERRANTE DE GERARDO MELLO MOURÃO

No pé da Serra da Ibiapaba, na cidade de Ipueiras, nasce, no dia 08 de Janeiro de 1917, o menino Gerardo Mello Mourão, filho do Major da Guarda Nacional Coriolano Ribeiro Mello de Sampaio e da professora primária Esther Urcezina de Mello Sampaio, carregando consigo o sobrenome lendário de uma das mais importantes famílias daquelas bandas do sertão, como apresenta Oliveira Viana na segunda epígrafe do livro *O país dos Mourões*: “Os Mellos e Mourões do Ceará representam no Nordeste brasileiro, a fundação da maior árvore tribal da região. [...] Pelo número de sua parentela, dominaram o Ceará –

uma província inteira” – Instituições Políticas Brasileiras, *apud* Leonardo Feitosa “Tratado Genealógico da Família Feitosa” (tal como foi referenciado pelo próprio poeta).

Fez-se gente para além daquelas serranias também, chegando a morar inclusive na cidade de Crateús, antes de viajar ao Rio de Janeiro em 1928, com 10 anos idade. Naquela localidade sertaneja, viu a Coluna Prestes passar, impressionou-se com o bando de revoltosos liderado por João Alberto, e guardou na memória os tiros do bombardeio da terra crateuense. Quando ia mudar-se, escondeu-se na igreja daquele povoado na hora que passaria o trem, primeiro para Fortaleza, seguindo depois para o Rio de Janeiro, se recusando a deixar o torrão natal, mas foi persuadido pelo avô, que prometeu ao menino que não tardaria para ele estar de volta ao Ceará.

O intento da viagem era fazê-lo padre, como bem o queria sua mãe. Dessa forma, sua jornada tomou o rumo do Seminário São Clemente, dos padres redentoristas holandeses, em Congonhas do Campo, Minas Gerais. É nesse retiro santo que Gerardo recebe sua primeira formação humanística, aprende muito cedo nove idiomas e aventura-se na tradução de escritores clássicos, como Homero e Virgílio, aos 14 anos. Ainda pequeno, descobre o interesse pela poesia, e lendo os escritores românticos, brasileiros e estrangeiros, começa a desenvolver sua habilidade métrica e literária. Comprovam a influência dos poetas românticos os versos *d’O País dos Mourões*: “Oh, que saudades que eu tenho/ da aurora da minha vida/ ia colher pitangas/ trepava a tirar mangas/ à sombra das bananeiras/ debaixo dos laranjais” (MOURÃO, 1972, p. 63), paródia do trecho do poema *Meus oito anos* de Casimiro de Abreu e, também, os versos tomados do poeta cearense Juvenal Galeno, retirados do poema *O cearense*: Onde o fruto alastra no chão;/Vastos campos onde os touros,/Nédios, urram sobranceiros,/Entre os bandos de carneiros [...] (MOURÃO, 1972, p.99).

Mas, apesar da estadia no Seminário por 7 anos, seguindo depois para o convento, não se ordenou padre. Em 1935, Gerardo abandonou o hábito e as duas virtudes da vida monástica: obediência e castidade, restando apenas à pobreza, e seguiu para o Rio de Janeiro, onde começaria sua vida política, ligada principalmente ao Movimento Integralista, influenciado, sobretudo, pelo escritor e líder religioso Alceu Amoroso Lima. Contudo, é na cidade carioca que o bardo cearense intensifica seu processo de escrita, com a publicação em 1938 do seu primeiro livro *Poesia de um homem* (Ariel Editora, 1938) e faz participações nos jornais integralistas *Ofensiva* e *O Povo*, assumindo a diretoria deste último.

Sua adesão ao Integralismo marcou negativamente tanto sua vida pessoal quanto sua carreira, comprovado pela baixa receptividade, até hoje, da sua obra, uma vez que: “Em retrospecto, o movimento tem sido associado às tendências de extrema-direita, de viés fascista” (JÚNIOR, 2016, p. 11). Além disso, por sua escolha política, foi ainda preso durante a gestão do Governo Estado Novo (1937-1945), acusado de participar e promover atividades antinacionalistas, sendo detido durante os anos de 1942 a 1948. É durante o cumprimento de 6 anos de pena que Gerardo idealiza dois livros: a coletânea de poemas *O Cabo das Tormentas* (Edições do Atril, 1950) e seu primeiro romance, *O Valete de Espadas* (GUANABARA, 1986), “Em ambos os livros trata da solidão existencial do homem moderno à procura de significado e transcendência” (Júnior, 2016, p. 12).

A vida política do bardo ipueirense não é sossegada. Durante o período de Ditadura Militar (1964-1985), Gerardo candidata-se pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e se elegeu como Deputado Federal de Alagoas, mas tem seu mandato cassado pelo Ato Institucional número 5 (AI-5) e é preso novamente, acusado de ser comunista. Pela pressão política do regime, Gerardo exila-se no Chile, onde trabalha como professor na Universidade Católica de Valparaíso. Muitas de suas aulas, dadas em universidades brasileiras e

estrangeiras, foram compiladas no livro teórico *Invenção do Saber* (Paz e Terra, 1983), bem como artigos publicados no jornal Folha de São Paulo, quando foi correspondente na China, nos anos de 1980 a 1982.

Pelo tempo em cárcere, Gerardo utilizou a Literatura como máxima de sua liberdade, uma vez que “Sua poesia, lírica e épica a um só tempo, tem o tom altissonante da liberdade. É o lirismo-libertação de que falava Manoel Bandeira, insuflado pela intrépida cadência de ritmos delirantes, temperados pela razão suprema da realidade histórica” (CATUNDA, 1999, p.10). Livre também na sua diversidade textual, pois o escritor cearense enveredou em muitos gêneros literários durante a composição da sua obra, publicando livros, como, por exemplo: as obras poéticas *Poesia do homem* (1938) e *Cabo das Tormentas* (1950); o livro de contos *As vizinhas Chilenas* (1979); seu único romance *O Valete de Espadas* (1986); e, além da trilogia épica *Os Peãs*, a também epopeia moderna *A Invenção do Mar* (1997), tendo o verdadeiro reconhecimento da grandiosidade da sua obra pela indicação ao Prêmio Nobel de Literatura em 1979.

Em sua última viagem à Ipueiras, Gerardo Mello Mourão participou de um evento organizado por sua amiga, também escritora, Dalinha Catunda, em sua propriedade. Lá, além de saborear as comidas cearenses típicas, o poeta tomou também cachaça da terra com satisfação, e, ao se despedir da querida amiga, falou-lhe: “Dalinha, estou indo e carregando a cadeira que sentei”. E então, retornado ao Rio de Janeiro, depois de breve estadia em sua terra, Gerardo levava consigo uma cadeira de couro do seu torrão natal. O escritor ipueirense lá viveu até o ano de 2007, onde veio a falecer no dia 09 de março, em decorrência de falência múltipla de órgãos.

Por fim, abordando a constituição e o perecimento da família Mello Mourão, uma das famílias centenárias do Ceará, e coincidindo com a própria biografia do autor, principalmente aos acontecimentos da infância e da

mocidade, o livro *O país dos Mourões* (1972), objeto desta pesquisa, é essencial para o entendimento do conceito de cearensidade, muito pela mobilização dos aspectos identitários e culturais dessa linhagem, como a apreciação de cachaça, o valor dos homens *cabras da peste* e a violência tão comum a essa gente, fazendo parte da saga dessa família, como será mostrado a seguir.

3 O RETORNO AO PAÍS DOS MOURÕES: BREVE APRESENTAÇÃO DA OBRA

É inegável, como dito anteriormente, que as prisões sofridas pelo escritor ipueirense, 18 ao total, marcaram sua vida negativamente pelos anos de reclusão e pelas perdas sofridas durante esse tempo, mas este encontrou na sua escrita uma forma de externalizar os sentimentos de impotência e isolamento, tanto que “Gerardo define-se como aprendiz da solidão, “aprendiz de sepulturas e ressurreições”” (CATUNDA, 1999, p.14). Entretanto, apesar de usar da escrita como denúncia do cárcere ilegal, Gerardo aproveita da prática poética para matutar sobre si mesmo, no exercício de olhar para dentro e perceber seu lugar no mundo, como sujeito integrante de uma comunidade. Para tanto, Gerardo percebe a possibilidade de resgatar o passado em *O país dos Mourões* (1972), primeiro livro da trilogia *Os Peãs*, recontando a história da lendária família dos Mellos Mourões do Ceará, a fim de (re) construir uma identidade própria para si e para a narrativa, abordando aspectos estilísticos, geográficos, lexicais e sociais específicos da sua naturalidade.

É sob o signo dessa “irresidência na terra” que se desenvolve a poesia de Gerardo. Pode-se dizer que a poesia que escreve depois de *O valete de espadas* – especialmente *Os Peãs* – parte justamente de um esforço de reconstituição dos laços de identidade com suas origens; trata-se de uma tentativa de construção de uma narrativa poética que integre sua experiência fragmentada e que lhe permita participar, em uma dimensão simbólica, de alguma espécie de comunidade (JÚNIOR, 2016, p.12).

Sendo publicada pela primeira vez em 1963, a obra, escrita com recursos do gênero literário épico, narra as façanhas envolvendo a família centenária dos

Mello Mourões, dominadores de toda a antiga província cearense pelo poder financeiro, político e bélico, desde tempos imemoriais, quando é criado o território pertencente àquela parentela, o verdadeiro país dos Mourões, palco de brigas e vinganças, chegando até as peripécias do último descendente, Gerardo Mello Mourão, que, a partir da tomada de consciência da sua história, apercebe-se como resultado diacrônico da herança identitária do seu povo.

Essa identidade própria da narrativa associada à cultura popular e aos cenários rústicos marcou a produção literária modernista da prosa da geração de 30 e descendentes, como afirma Bosi (2015), “A prosa de ficção encaminhada para o “realismo bruto” [...] beneficiou-se amplamente da “descida” à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado” (BOSI, 2015, p. 411), visto em Gerardo, principalmente, pela mobilização do tom memorialístico e regionalista na composição de sua obra, acentuando o caráter de pertencimento local do autor, como afirma Catunda (1999):

Tanto marcou o ambiente rural da infância que o seu inventário vocabular está assinalado de termos regionais: o mangará das bromélias e o ouro das macambiras, o cheiro dos cajás, bambus, barrancas, cacimbas, cabras assinadas na orelha, éguas e jumentos ferrados, coronéis senhores de engenho e homens vestidos de couro pelas capoeiras, caatingas e espinheiros do agreste, alimentando-se de caitetés, marrecos, graviola, cajás, cajus etc (CATUNDA, 1999, p. 15).

Assim, o processo de resgate do passado fica evidente na memória e na identidade preservada dos conterrâneos, marcando a postura e as preferências ou mesmo pela própria fisionomia do poeta, acentuando o caráter popular dos homens da família daquelas bandas do sertão, apreciadores de cachaça, raparigueiros e brabos com as suas desavenças, sendo então o poeta reflexo dos homens da sua família. Assim ao resgatar o passado, o toma como matéria constituinte da sua pessoa, como nos versos:

Ao teu afago rude parecia talhar-se/

*a cabeça do infante em tuas mãos:/
de tuas mãos recolho a herança que me deram/
os pais de minha raça:/
a mandíbula quadrada e o gosto/
das velhas aguardentes e das putas/
e o gosto das pistolas e da morte/
e dos assassinos e dos assassinados/
e os espantados olhos/
assíduos a defuntos como a vivos*
(MOURÃO, 1972, p. 26-27).

Por fim, ao contar as histórias de sua família a partir das lendas e relatos sobre seu povo, Gerardo traça o perfil de seus antepassados, sua relação com a vasta terra sertaneja e o legado deixado na fisionomia e nos costumes, assentando sua marca como filho do sertão e, na medida em que recupera seu passado ao longo da divisão dos cantos, sua cearensidade manifesta-se, especialmente na cultura popular preservada do seu povo, como será apresentado a seguir.

4 O JEITO DIFERENCIADO DE SER CEARENSE: A CULTURA POPULAR E A CEARENSIDADE

Durante o percurso semântico da palavra cultura, no século XVII, o sentido deste vocábulo estava intimamente associado ao desenvolvimento tecnológico, artístico e intelectual de uma nação, como afirma Elias (1994, p. 23): “Com essa palavra, a sociedade ocidental procurava descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão do mundo, e muito mais”. Nesta definição está presente uma distinção entre as manifestações culturais eruditas e requintadas, que deveriam ser alcançadas e prestigiadas, e as expressões incultas e vulgares, que deveriam ser evitadas e, conseqüentemente, desprezadas.

Essa definição intelectualizada do termo é apenas uma possibilidade, seleta e abastada, do entendimento desta expressão, como afirma Arantes (1990) ao explicar o entendimento da noção de cultura em uma lógica social marcada e separada por classes, onde há uma predileção às manifestações ditas elitizadas:

Nas sociedades estratificadas em classes, essas esferas da “cultura” são, na verdade, atividades de um conhecimento e de um gosto que, partindo das universidades e das academias, são difundidos entre as diversas camadas sociais como os mais belos, os mais corretos, os mais adequados, os mais plausíveis, etc. Nesse sentido, “ser culto” é uma condição que engloba vários atributos: ter razão, ter bom gosto ou, numa palavra, como diz o nosso dicionário, “saber, ter conhecimento, está informado” (ARANTES, 1990, p. 9-10).

Todavia, as manifestações que não teriam o *status* de ilustre revelam outra perspectiva de representação de vivências e tradições, e estas podem ser concebidas de muitas formas. Uma das principais maneiras de compreender esta cultura popular é entendê-la como folclore, ou seja, “como um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas “tradicionais”” (ARANTES, 1990, p.16), ou seja, como manifestações típicas e únicas de uma dada cultura. Contudo, há um risco em conceber cultura desta forma, porque a manifestação pode ser vista de forma exótica e engessada, sendo inimaginável concebê-la no presente, pois esta deve estar cristalizada no passado.

Para além desta concepção, a cultura popular também é vista como retalhos de uma cultura homogênea que podem ser catalogados, resgatados e reinseridos na sociedade, desconstituída da sua essência e sob o ponto de vista da ótica dominante, como comuns a todos. Por conta deste entendimento de cultura descontextualizada é muito comum, atualmente, debates acerca de apropriação cultural, como explica Arantes (1990):

Como que num exorcismo, esses fragmentos que tenham energia aqui e ali, em momentos cruciais de nossa vida, são deslocados para o passado e para outros lugares. O que é identificado e escolhido

como elemento constitutivo das tradições nacionais é recriando segundo os moldes ditados pelas elites cultas e, com uma nova roupagem, desenvolvido, digerido e devolvido a todos os cidadãos (ARANTES, 1990, p. 18).

Assim, para o entendimento dessa outra possibilidade de cultura, que é deslegitimada em uma sociedade de classes e muitas vezes não ocupa ou não é disseminada nestes centros científicos, faz-se necessária a compreensão de algumas postulações desenvolvidas por Arantes (1990) a respeito do tema: i) a cultura é um conjunto de símbolos e signos partilhados, compreendidos e representativos de uma comunidade que a permeia em práticas cotidianas como os ritos religiosos, vestimentas, relações sociais e, mesmo que não explicitado pelo autor, a língua; ii) a cultura popular é vivida em um determinado contexto, sendo resultante das interações que ocorrem dentro daquele sistema; iii) mesmo que esta seja um ajuntamento de signos, há, no interior de uma mesma comunidade, diferentes formas de compreender e considerar as próprias manifestações, não sendo um aspecto homogeneizador; e iv) compreender sua dimensão política é destacar a cultura popular como um instrumento de resistência frente às manifestações culturais elitizadas, visto que muitas vezes a reprimem, sendo também instrumento de transformação social, pois possibilita que os grupos sociais populares se reinventem e construam sua própria realidade.

Para tanto, dentre as possíveis noções de cultura popular, a definição mobilizada neste estudo será a desenvolvida por Machado (2002, p. 335) de “[...] cultura popular como todas aquelas práticas e representações culturais vivenciadas no cotidiano de atores sociais específicos, distantes do racionalismo científico, como forma de recriação do seu universo: crenças, hábitos, costumes, conhecimento”, pois, além de condensar as postulações desenvolvidas por Arantes (1990), aproxima-se dos conceitos de cearensidade.

Para Carvalho (1994, p.32), “A definição desta “cearensidade” consistiria em reforçar as características que o senso comum alinhou como peculiares à gente da terra, em uma operação ideológica de esvaziamento dos elementos contraditórios e de construção de uma mitologia”. Desta forma, ao formular seu conceito, Carvalho (1994) evidencia os símbolos próprios, distintivos e de conhecimento geral do povo do Ceará na construção das mitologias, dos heróis, das narrativas, dos jeitos e trejeitos da vida cotidiana.

Além destes aspectos distintivos dos quais falava Carvalho, o conceito de “cearensidade” é aumentado, ficando mais coerente aos objetivos do trabalho, na explicação de Sampaio (2012), para quem “cearensidade” também é a compreensão pela terra, do que ela significa e de como modela as manifestações sociais; mas não só isso, também é a mudança, muitas vezes incerta do destino da terra do sol, não sendo algo estagnado, mas dinâmico e diverso.

Cearensidade quer dizer “qualidade particular; qualidade própria para distinguir, o cearense”. Expressão de sentimento com o lugar de origem, especialmente no que diz respeito às tradições e às características singulares, únicas, de nossa terra. São episódios originais, peculiaridades privativas de nossa gente. Diz respeito, também, ao nosso justificado amor pela terra, dado a verdadeira paixão que o cearense tem pelo torrão natal e à fé que deposita nos destinos do Ceará. O Ceará, para nós, não é somente bravura, religiosidade, tradição e civismo. É também ação, dinamismo e progresso (SAMPAIO, 2012, p. 5).

Ademais, ao relacionar “cearensidade” ao teor político característico de uma cultura popular, é inegável perceber a resistência desta terra que por muito foi estigmatizada e invisibilizada pelas ideologias políticas dos territórios Sul-Sudeste do país, inclusive no meio literário, mas que, apesar das adversidades, produziu e se destacou no campo letrado, como afirma Marques (2018, p. 20): “Por uma série de circunstâncias, o Ceará, surpreendentemente, foi um dos estados brasileiros que, mesmo longe do centro hegemônico do país, desenvolveu bastante seu ambiente literário na segunda metade do século XIX”.

Na literatura, a cultura popular e, por extensão, a cearensidade são evidenciadas nas narrativas de diversas formas, desde as características físicas, o humor gaiato dos homens, a descrição dos cenários sertanejos, a disputa de poderes sociais e a linguagem matuta enraizada na realidade cearense, ou seja, pelas manifestações dos símbolos representativos do povo e da terra, de forma múltipla e dinâmica, que são construídas as prosas cearenses. Assim, como explica Marques (2018), “Esta literatura teria que percorrer um espaço que não era propriamente o lugar de nascimento do escritor, mas significava um território mais amplo, um Ceará simbólico, uma essência, uma cearensidade que uniria as obras que deveriam compor a chamada literatura cearense” (MARQUES, 2018, p. 76).

Desta forma, os aspectos de cearensidade na obra *O País dos Mourões* (1972) são muitos, mas pela extensão da obra-objeto deste trabalho, será analisado, principalmente, o canto representado pela letra grega λ (p. 109-123), visto que este recorte se justifica pela possibilidade de abordar e discutir temas referentes à cultura popular, como: coletividade, memória, relações de poder e o léxico cearense que caracterizam a prosa épica do escritor ipueirense, como será observado melhor na seção seguinte.

5 FILHO DE MOURÃO, CABRA DA PESTE É: A CEARENSIDADE N’O PAÍS DOS MOURÕES

Nas paragens dos Mourões, as leis e a estrutura social eram estabelecidas por essa grande oligarquia cearense, tanto que a história da família centenária está estreitamente relacionada ao sentimento de posse da terra, pois, além de representar a dominação pelas diretrizes desta parentela, aquele território é um elemento constitutivo e essencial aos homens e mulheres da tribo, presente nas práticas sociais destes sujeitos. Assim, a terra pertence aos homens, como os Mourões pertencem a terra, simbolizada no trecho abaixo pela gravura do

ferro de marcar animais, mas que ao final, marcava tudo que era compartilhado e retratava o gênio da dita família dos Mello Mourões.

Naquele tempo
chiava o ferro no quarto dos bois
e o gado do capitão mungia gordo
na soltas dos mourões
e as cabras eram assinadas na orelha e as éguas e os
jumentos ferrados
e o ferro negro marcava o gibão dos vaqueiros, os
bancos da alpendrada, a aroeira dos currais de
tronqueira
e as camas de couro cru onde nascemos e a marca
dos mourões marcava
homem alimária e coisa
naquele tempo:
cabo de osso do facão mateiro
coronha do rifle papo amarelo lâmina
do terçado de três palmos
(MOURÃO, 1972, p. 29).

Sendo então uma representação coletiva, qualquer um que desrespeitasse aquele chão ou desafiasse o poder daquela família, iria sofrer o ódio grupal dos homens da tribo Mourão. Foi o que aconteceu a Vicente Negreiros que, ao assassinar Manuel, da raça dos Mourões, sofreu a vingança encabeçada por Alexandre Mourão e seus parentes, que partiram mundo afora atrás do matador de seu irmão, como nos conta Gerardo (1972) ao contar sobre o caso:

Vicente de Negreiros, chamado Vicente da caminhadeira
furou o mundo e Alexandre
Mourão no rastro dele
andou duas mil léguas e o Maranhão
e o Piauí e o Ceará e o Rio Grande e Pernambuco

e a Parnaíba
 celebraram o tropel de seu cavalo
 e furor de sua vendetta
 e o trom de seu bacamarte de boca de sino [...]
 (MOURÃO, 1972, p.110).

Durante a narrativa, Gerardo descreve que o modo escolhido por Alexandre Mourão para resolver a situação envolvendo seu falecido irmão era típico de sua gente, pois era comum aos homens da raça dos Mello Mourões que resolvessem suas desavenças com sangue derramado. Dessa maneira, o entendimento da vingança como forma de honrar um familiar morto com a própria morte do seu algoz é uma manifestação cultural desta parentela, já que era aceito pelos demais que, inclusive, ofereciam ajuda na realização vingança.

E depois de duzentas e tantas léguas de viagem
 cheguei a Nossa Senhora do O
 tomei a casa de meu parente, Capitão André Cursino Cavalcanti
 e aconselhou-me:
 devia seguir para o Engenho Monjope, de nosso
 parente, Capitão-Mor João Cavalcanti de Albuquerque
 o senhor mais rico e forte daquelas terras
 contei-lhe meu destino
 não quiz (*sic*) mais que eu saísse:
 seus homens é que vão a Igarassu para a missão
 e um dos meus para reconhecer
 (MOURÃO, 1972, p. 113).

Mesmo que a emboscada não tenha funcionado, porque o assassino escapuliu, Alexandre Mourão, que reencarna como narrador das suas próprias provações, relata a busca incessante pelo vilão, na tentativa de saldar a morte do seu irmão Manoel. A jornada do herói sertanejo atravessa cidades e desperta a fúria das entidades políticas da antiga província cearense, principalmente a pessoa do presidente José Martiniano de Alencar, espírito modernizante da

história local, que declaram guerra à raça dos Mourões, chamados sanguinários e bárbaros.

No caminho de Crateús derrubei cinco com minha
clavina francesa e fugiram
vinte de seus acostados
e entrei na Vila do Príncipe Imperial com o botim
de seus cavalos
e eu tinha dois bacamartes a tiracolo e um deles
se chamava Luar da Serra e o outro Galo de Campina
e o Governador Alencar e o Presidente do Piauí,
um poltrão que me devia a cadeia,
declararam guerra
à raça dos Mourões
(MOURÃO, 1972, p.117).

Sendo descritos, inclusive pelo próprio Gerardo, como violentos, a parentela dos Mourões do Ceará representavam uma força antagônica aos interesses do governo provinciano, que ao passo que queria atualizar a região, utilizava das mesmas ações que condenava os homens da dita família para conseguir realizar seus objetivos, como afirma Araújo (2016), “o que não se diz é que esta cultura da violência era a regra, e que o mesmo grupo político que classificaram os Mourões como bandidos ou cangaceiros, surgiram no mesmo contexto e também empregaram as mesmas práticas de violência e expressões de poder privado”.

Mostrando-se uma força resistente aos interesses políticos modernizantes, Alexandre Mourão foi arisco e escapou a nado da tocaia armada pelo exército, atravessando o Rio Parnaíba. A narrativa do herói ganha então ares encantados, ressaltando a intensa força e resistência do moço, marcando o tom memorialístico da prosa épica de Gerardo, que ao lembrar a lenda do seu antepassado, ressalta a firmeza da sua família ao enfrentar o inimigo, como pode ser observado:

[...] resisti sozinho
nas mãos do inimigo não cai vivo um macho
da raça dos Mourões
não me lembrei dos peixes e das cobras ferozes
a rês bargada
atravessava a nado o Parnaíba imenso
por onde passa o boi, passa o vaqueiro
fui ter ao outro lado do rio
nu, com um patacão no dente
e o punhal na mão
(MOURÃO, 1972, p.119).

Assim, mesmo não conseguindo realizar seu objetivo, sendo preso e assassinado, a história de Alexandre Mourão continuou a ser contada e encenada por seus descendentes, que mantiveram viva a identidade dessa lendária família do Ceará ao semear mais Mourões no mundo. Gerardo, como um sucessor direto, ao mostrar a relação que sua família tinha com as terras do país dos Mourões, ao abordar um entendimento coletivo sobre honra, ao destacar a resistência da sua raça, ao mobilizar a memória como um recurso de preservação da saga épica dos seus conterrâneos e usar um léxico tão local para relatar a história de sua família, mantém-se fiel à cultura popular cearense e nostálgico às memórias de seu povo.

[...] frustrada foi a morte de Vicente Lopes de Negreiros
e o rosto moreno de Manuel
à bússola de Gonçalo e Antônio José
e também eu, amor.
da raça de Alexandre
dos que não deixam a vida à mão dos inimigos
vou deixá-la na ilha de teu ventre
para sempre.
E para sempre
estarão os logares semeados

de Mourões
(MOURÃO, 1972, p.123).

Por fim, o relato das memórias dos causos da família Mello Mourão pelo derradeiro descendente dessa tribo é possível graças à linguagem, que traduz os símbolos compartilhados nas manifestações culturais, ou seja, o léxico, os valores e gostos herdados por Gerardo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, ao recontar a história lendária da sua família na narrativa épica *O País dos Mourões* (1972), Gerardo mobiliza os traços culturais populares herdados do seu povo, evidenciando sua cearensidade, isto é, pela extensão da cultura popular, uma forma particular de construção e interpretação do mundo biossocial a partir de uma visão essencialmente cearense, o que pode ser comprovado pela leitura e análise do canto λ (p. 109-123).

Além disso, um aspecto signficante na obra do escritor cearense é o léxico mobilizado para narrar a saga da sua parentela: foi possível perceber que Gerardo utiliza uma série de termos locais para desenvolver sua narrativa, tanto para descrever paisagens, instrumentos e relações socioculturais, evidenciando a cearensidade na obra e também seu pertencimento ao torrão natal.

Para a área de Literatura Cearense, a pesquisa possibilita pensar cearensidade relacionada à cultura popular a partir da análise das manifestações presentes na obra, resultando na descoberta de um escritor que não havia sido ainda estudado nesta área científica, estendendo as discussões que possivelmente acompanham a integração de Gerardo Mello Mourão às letras locais.

Por fim, é na junção de todos esses procedimentos teórico-metodológicos que é reivindicada e redescoberta a identidade do escritor

Gerardo Mello Mourão, uma vez que, depois do trauma com as sucessivas prisões, buscava apenas o pertencimento a sua comunidade e a sua cultura natal.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ARAÚJO, Reginaldo Alves de. “Coisa de Mourão”: uma parentela do sertão cearense no -processo de afirmação do Estado brasileiro (1835-1856). In. *Semana de História da Feclesc*, 12, 2016, Quixadá. **Anais**. Quixadá: Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central – FECLESC, 2016. Disponível em: http://uece.br/eventos/semanadehistoriadafeclesc/anais/trabalhos_completos/245-26471-05072016-174112.pdf. Acesso em: 12 set. 2020.

AYALA, Maria Ignez Novais. *Por uma abordagem crítica do popular*. Revista Graphos, vol.2, n.4, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel: o mote do consumo*. São Paulo: Maltese, 1994.

CATUNDA, Márcio. *Na trilha dos eleitos: Gerardo Mello Mourão: Poeta Oracular/ José Alcides Pinto: Demônio Iluminado*. v.1. São Paulo: Espaço Tempo, 1999.

ELIAS, Norbert. *Da sociogênese dos conceitos de “civilização” e “cultura”*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

JÚNIOR, Odorico Leal de Carvalho. *Cantos à comunidade ausente: a tradição épica em Os Peãs, de Gerardo Mello Mourão*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-10112016-145800/es.php>. Acesso em: 12 set. 2020.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. *Cultura popular: um contínuo refazer de práticas e representações*. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (Org.) *História e cultura: espaços plurais*. Uberlândia: Aspectus, 2002.

MARQUES, Rodrigo. *Literatura cearense: outra história*. Fortaleza: Dummar, 2018.

MOURÃO, Gerardo Mello. *O país dos Mourões*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gerardomellomourao.html>. Acesso em: 08 .Dez. 2018.

PORDEUS JR, Ismael de Andrade. Cearensidade. In. CARVALHO, Gilmar de. *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2003. p. 11-19.

SAMPAIO, Filgueira. *Cearensidade*. Fortaleza: Edjovem, 2012.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 02/02/2023.

A VIDA EM RUÍNA: A CONDIÇÃO MARGINALIZADA DO SUJEITO EM “UMA HISTÓRIA INVEROSSÍMIL”, DE LUIZ RUFFATO

LIFE IN RUIN: THE MARGINALIZED CONDITION OF THE SUBJECT IN LUIZ RUFFATO'S "AN UNREAL STORY"

Natacha Gomes de Paula¹

Paulo Bungart Neto²

Resumo: O objetivo do presente estudo é analisar uma das micronarrativas presentes na obra *Flores artificiais* (2014) de Luiz Ruffato denominada “Uma história inverossímil”. Pretende-se refletir como os aspectos de sua construção espelham questões da sociedade e dos impactos dos trágicos acontecimentos da modernidade na identidade do sujeito. Esses são representados pela figura do personagem Robert William Clarke (apelido Bobby), que, mesmo achando-se alheio aos episódios históricos, estava desde cedo sendo atingido por eles. Fora alvo da marginalização e exclusão por precisar passar pelo processo de desenraizamento e, como consequência, encarar inúmeras experiências traumáticas que transformaram toda sua identidade. Pode-se perceber que a contemporaneidade instiga os escritores à renovação de suas formas literárias para retratar as questões sociais, incorporando esteticamente a realidade à obra e situando-a como uma força transformadora. Ruffato, atento às urgências do contexto contemporâneo trabalha com a ficcionalização do autor e com a sobreposição de pontos de vistas, ao dar espaço para que Bobby vítima das agruras da guerra e do deslocamento contribua para o testemunho do que foi o século XX e suas implicações. Nesse sentido, dá continuidade às heranças literárias do realismo, destacando novas maneiras de evocar a realidade mais do que apenas pelo “efeito” do real, mas através de procedimentos que diluem as fronteiras entre realidade e ficcionalidade. A discussão proposta fundamenta-se nos estudos de Schøllhammer (2009; 2016); Santos (2001); e Rancière (2021), dentre outros.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Realismo; Desenraizamento; Luiz Ruffato.

Abstract: The goal of the present study is to analyze one of the micronarratives present in *Flores artificiais* [Artificial Flowers] (2014) by Luiz Ruffato called “Uma história inverossímil” [“An

¹ Mestranda em Letras na Universidade Federal da Grande Dourados – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2212-3856>. E-mail: natacha_gomes10@hotmail.com.

² Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura na University College London – Inglaterra e na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professor Associado da Universidade Federal da Grande Dourados – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3402-0312>. E-mail: pauloneto@ufgd.edu.br

Unreal Story”]. It intends to reflect on how the aspects of its construction mirror issues of society and the impacts of the tragic events of modernity on the subject's identity. These are represented by the figure of the character Robert William Clarke (nicknamed Bobby), who, despite of being unconnected with the historical episodes, was still achieved by them. He had been the target of marginalization and exclusion for having to go through a process of uprooting and, as a consequence, face countless traumatic experiences that transformed his entire identity. The contemporaneity urges writers to renew their literary forms in order to portray social issues, aesthetically incorporating reality into the work and situating it as a transforming force. Ruffato, attentive to the urgencies of the contemporary context, works with the author's fictionalization and with the overlapping of points of view, by giving space to Bobby, victim of the hardships of war and displacement, to contribute to the testimony of what the 20th century was and its implications. In this sense, it continues the literary legacies of realism, highlighting new ways of evoking reality more than just for the "effect of the real", but through procedures that blur the boundaries between reality and fictionality. The proposed discussion is based on the studies of Schøllhammer (2009; 2016); Santos (2001); and Rancière (2021), among others.

Keywords: Contemporary Literature; Realism; Uprooting; Luiz Ruffato.

1 INTRODUÇÃO

Como aponta o teórico Luiz Gonzaga Motta em seu livro *Análise crítica da narrativa* (2013), é preciso estudar as narrativas por muitos motivos, inclusive para “compreender como os homens criam representações e apresentações do mundo” (MOTTA, 2013, p. 31). Através do ato de narrar, há certo encadeamento dos acontecimentos que permitem dispor certa organização à experiência e dar sentido tanto àquilo que ficou no passado quanto àquilo que o ser humano espera para o futuro. A narrativa possibilita que os olhos se voltem para determinados pontos que são mais significativos que outros. Para a construção da intriga, o indivíduo seleciona aquilo que quer dar ênfase e registrar segundo as suas prioridades. Por isso, a literatura se constitui como um meio de interrogar, representar e explicar temáticas repletas de significados e de certa complexidade.

O presente artigo se propõe a analisar um texto, o qual chamaremos de micronarrativa, intitulado “Uma história inverossímil” e presente na obra *Flores artificiais*, de Luiz Ruffato. Nela, a memória do deslocamento e as consequências desencadeadas pelo constante trânsito na era da globalização estão em primeiro plano, ao retratar a história de Robert Willian Clarke (Bobby), sujeito

comum, alvo da marginalização e da exclusão por ser obrigado a deixar suas raízes e enfrentar as mais diversas experiências traumáticas em meio a guerras e transformações urbanas desencadeadas no século XX. Tudo isso Luiz Ruffato constrói em sua narrativa através dos procedimentos que caracterizam o “novo realismo”, técnica que gradualmente foi sendo incorporada ao seu processo de escrita.

Tânia Pellegrini (2020, p.01) reflete que com as transformações sociais, tecnológicas e culturais, parece um pouco anacrônico retomar o assunto do realismo, como se fosse uma corrente literária que estivesse já bastante debatida, sendo necessário dar lugar a novos assuntos relacionados à literatura. No entanto, pondera que a relação entre a escrita e a possibilidade de representação da sociedade não se rompeu, à medida que são analisadas obras contemporâneas, visualiza-se que muitos autores têm buscado debater assuntos ligados ao contexto sem, todavia, recorrer apenas à verossimilhança descritiva de personagens e espaços na totalidade, tal como o realismo do século XVIII. Os escritores tem incorporado no texto “falas e personagens que não são mais representados literariamente, mas apropriados e incluídos em sua própria materialidade” (SCHØLLHAMMER, 2016, p.234), ou seja, hoje se constrói um incessante jogo entre leitor e autor que abre certos debates sobre os limites das fronteiras entre o que é real e o que é ficcional, visto que há uma procura por provocar efeitos de realidade que alcancem algo a mais, para além das referências textuais e que atinja a própria materialidade.

Após anos de desprezo às técnicas realistas clássicas, os novos escritores expressam o desejo de “retratar a realidade da sociedade [...] frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.53). Não buscam trazer detalhes com objetivo de alcançar uma ilusão de realidade, mas retratar os diversos aspectos da condição humana de forma que contemple as peculiaridades da sociedade contemporânea. Portanto, cabe ressaltar que não só a narrativa *Flores artificiais* (2014), mas também em outras obras, como

Eles eram muitos cavalos (2013) e *Inferno provisório* (2016), Ruffato enfatiza a história corrente de vários indivíduos de classe média baixa em sua simplicidade, mas que foram alvos das inúmeras tragédias que a modernidade e a globalização trouxeram consigo, as quais os atingiram violentamente não apenas em aspectos físicos, mas também mentais.

Nesse sentido, antes da análise propriamente dita, faz-se necessário uma breve apresentação do autor e de seu projeto literário, que estão interconectados. Buscaremos compreender várias questões que se referem à nova roupagem da literatura contemporânea, enfatizando o desdobramento do “novo realismo”, regime estético aporte de construção dessa obra específica. Tudo isso, à luz das considerações de Schøllhammer (2009) a respeito do novo realismo e da literatura contemporânea; em relação à representação de sujeito comuns, os acontecimentos triviais por muito tempo marginalizados na literatura serão abordados pelo viés teórico de Jacques Rancière (2021) e das considerações de Bosi (2002); a respeito das temáticas da modernidade e de seus conflitos refletidos na identidade do sujeito, utilizaremos as teorias de Canclini (2009) e Santos (2001), dentre outros.

2 O PROJETO LITERÁRIO DE LUIZ RUFFATO

De acordo com Luiz Ruffato, um tema recorrente nas suas obras é o desenraizamento. Assim afirma, em entrevista publicada no jornal Estado de São Paulo:

Todos os meus livros, de uma forma ou de outra, tratam de uma única questão: o desenraizamento. Este tema principal está presente em *Eles eram muitos cavalos*, está presente no *De mim já nem se lembra* [...] e está presente no projeto *Inferno provisório*. O que houve é que em *Estive em Lisboa e lembrei de você* ampliei esse olhar acompanhando o personagem, um imigrante brasileiro, no exterior. Até então, havia me dedicado a entender este processo de desenraizamento dentro do Brasil. Com *Estive em Lisboa e lembrei de você*, comecei a perfazer esse novo caminho, que em *Flores artificiais* eu aprofundo (RUFFATO, 2014).

Atento às urgências contemporâneas e acreditando no papel transformador da literatura, o potencial de suas obras é retratar as trágicas e, muitas vezes esquecidas, vivências das classes menos privilegiadas da sociedade em meio ao deslocamento espacial/social desencadeada pelos processos de modernização, chamado por ele de desenraizamento. Não o faz como escritor burguês que procura expor de forma exótica a imagem dos indivíduos, mas ao se espelhar em sua própria realidade. Advém de um local em que a leitura e a escrita não estavam presentes, é descendente de imigrantes italianos, filho de uma família simples de pequenos trabalhadores urbanos, a mãe analfabeta e o pai semianalfabeto, também migrantes.

Luiz Ruffato, dessa forma, com olhar voltado à realidade dos menos privilegiados, procura assegurar o não esquecimento desses sujeitos que correm o risco de cair no anonimato. Em depoimento publicado no site da editora Olho de Vidro, em 2018, chamado “Até aqui, tudo bem!”, o escritor afirma que, a partir da análise de um de seus porta-retratos, sente-se inspirado a escolher o eixo principal de seu projeto estético:

Uma fotografia embaçada registra uma estranha composição [...] o menino surge de corpo inteiro, mas os outros três personagens são inidentificáveis – falta-lhes o rosto, página em branco onde se imprime nossa individualidade, nossa singularidade, nossa história, enfim. *Todo o meu esforço como escritor tem sido o de tentar recompor essa imagem.* O menino, identifico-o, sou eu, aos cinco ou seis anos de idade. Mas quem são os outros três personagens que, numa tarde de inverno para sempre perdida, imobilizaram-se para o olhar amador de alguém por detrás da máquina fotográfica? Quais são seus nomes, de onde vieram, onde estarão agora, o que fizeram de suas vidas, foram felizes? Do menino, sei eu – e, curiosamente, é o que menos importa. *Mas, e todos aqueles que sucumbiram, sem voz e sem nome, e que a História registrará apenas nas lápides de humildes cemitérios que a borracha do tempo apagará?* E os outros, que nem mesmo a morte resgatará do anonimato? (RUFFATO, 2018; grifos meus).

O seu objetivo é voltar o seu olhar para os anônimos da história, personagens simples que, em sua particularidade, representam uma grande parcela da sociedade, aqueles que no decurso dos dias sofreram arduamente as

desenfreadas mudanças sociais, essencialmente as que ocorreram a partir da década de 1930 no mundo todo. Realiza tal empreendimento no sentido de que:

Não para ver o mundo de um só lugar da contradição, mas para compreender sua estrutura atual e sua dinâmica possível. Nesse sentido, as utopias de mudança e justiça podem articular-se [...] como estímulo para indagar sob quais condições (reais) o real pode deixar de ser a repetição da desigualdade e da discriminação, para converter-se em cenário de reconhecimento dos outros (CANCLINI, 2009, p. 207).

É preciso retomar as vivências passadas para compreender a atualidade, não há como trazê-la em sua integridade, por isso, a literatura, como meio de resgatar a memória, desempenha um papel importante de revisitação e um meio de ressignificar a experiência, a fim de evitar possíveis repetições de desastrosas atitudes que impactam a condição humana. Diante disso, percebe-se que o autor está em consonância com o pensamento de Alfredo Bosi em “A escrita e os excluídos”, ensaio publicado no livro *Literatura e resistência* (2002), em que o ensaísta descreve e analisa a presença do excluído na literatura:

Há pelo menos duas maneiras de considerar a relação entre a escrita e os excluídos. A primeira [...] consiste em ver o excluído social ou marginalizado como objeto da escrita [...] Há uma segunda maneira de lidar com a relação entre o excluído e a escrita. Em vez de tomar a figura do homem sem letras como objeto, procura-se entender o polo oposto: *o excluído enquanto sujeito do processo simbólico* (BOSI, 2002, p. 257-259; grifos do autor).

Luiz Ruffato atua nessas duas frentes, como ator do processo simbólico e, a partir de suas publicações, toma o sujeito marginalizado como objeto de sua escrita. Por sua condição social, passou a atuar no processo simbólico, principalmente depois de sua primeira experiência de leitura, aos 12 anos, pôde finalmente conhecer o mundo dos livros até então distante da sua realidade e, posteriormente, não cessou até alcançar a sua condição atual, de escritor que vive de literatura e busca usá-la como mecanismo para promover reflexões sobre a sociedade. Bosi afirma o seguinte, após sua experiência com um grupo de operários da periferia de São Paulo, em 1970:

[...] tomei consciência de que os excluídos do “milagre econômico” [...] ansiavam, em primeiro lugar, pelo acesso ao conhecimento. E mediante o conhecimento, ter vez e voz em um mundo que se fecha para os que não conseguiram transpor o limiar da escrita (BOSI, 2002, p. 263).

Aqueles que não faziam parte da camada social que se beneficiariam com a urbanização acelerada, lutavam para conseguir uma única coisa que lhes garantiria um futuro melhor, o conhecimento. Os pais de Luiz Ruffato, ao perceberem que a situação do país, nas décadas de 1950 e 60, era muito instável para os que viviam da agricultura de subsistência, não tiveram outra saída a não ser ir em busca de melhores condições na cidade e garantir a educação para seus filhos, tornando-se exemplo de uma geração que passou pelo processo do desenraizamento. Promissores em seu objetivo, conseguiram encaminhá-los para a escola, para garantir um diploma de especialização ao menos para trabalhar na indústria, o que não imaginavam era que a literatura iria mudar os rumos da vida de um deles. E, como escritor, Ruffato se posiciona da seguinte maneira, no texto “Até aqui, tudo bem!”:

Importa-me estudar o impacto das mudanças objetivas (a troca do espaço amplo pela exiguidade, a economia de subsistência pelo salário, etc.) na subjetividade dos personagens. Erigir essa interpenetração da História com as histórias, acompanhar a transformação do país pelos olhos de quem a realiza sem o saber, eis minha proposta (RUFFATO, 2018).

Por conseguinte, percebe-se que, ao decidir a principal temática de suas obras, o autor dá continuidade ao processo de democratização da literatura pontuado primeiramente por Auerbach (1971) e, posteriormente, por Rancière (2021), os quais perceberam que o romance aos poucos alterou os processos para alcançar o efeito de realidade, ao trazer para o centro da narrativa personagens de camadas mais baixas, o que revelava uma nova sensibilidade desenvolvida no romance.

Em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1971), de Erich Auerbach, o autor traz o percurso das modificações das características que fundamentavam a ficção através de vários exemplos literários. De acordo com ele, a partir de Stendhal, Balzac e, principalmente, de Flaubert, é que as particularidades dos acontecimentos mais cotidianos e as personagens mais humildes passam a protagonizar a ficção “séria” e fazer parte da base do realismo moderno.

A razão ficcional clássica, de acordo com Rancière (2021) e postulada por Aristóteles em sua *Poética*, possui como principal característica a construção de ficções encadeadas por um mecanismo de causas e consequências, em que são privilegiados os grandes acontecimentos, protagonizados por heróis, pessoas de alta classe, etc. personagens que agiam e logo esperavam algo de suas ações. Pode-se pensar que existiam muitos tipos que poderiam ser protagonistas das narrativas, mas conforme o teórico, era outro o cenário:

Admitia-se que então o número desses sujeitos é restrito, pois propriamente falando, a maioria dos humanos não age – fabrica objetos ou filhos, executa ordens ou presta serviços e recomeça no dia seguinte aquilo que fez na véspera. Em tudo isso não há nenhuma expectativa e nenhuma inversão das expectativas, nenhum erro a cometer que possa fazer alguém passar de uma condição à condição inversa. A racionalidade ficcional clássica dizia respeito, portanto, a uma ínfima parcela dos humanos e das atividades humanas. O resto estava submetido à anarquia, à ausência (RANCIÈRE, 2021, p. 9).

Antes, os que eram relegados às margens, eram vistos apenas como matéria, talvez para diversão, por isso às vezes estavam presentes nas comédias, mas não eram vistos como objetos propensos a produzir conhecimento nas grandes epopeias e tragédias. Somente na era da modernidade é que um novo perfil da racionalidade ficcional passa a se transformar, quando aqueles que pertenciam ao universo repetitivo, da simplicidade e da vivência sem muitas expectativas, tomam um lugar

importante no enredo. De acordo com Rancière, ainda nos tempos de Balzac e de Victor Hugo, a literatura passou a afirmar a “potência de história presente no cenário e na vida cotidiana” (RANCIÈRE, 2021, p. 11).

Verifica-se que, na contemporaneidade, Luiz Ruffato dá continuidade a esse processo através do “novo realismo”, técnica responsável por despertar nos autores o desejo de inovar a experiência estética visando tocar o seu receptor através da afetividade e da sensibilidade. Desde a publicação, em 2001, de *Eles eram muitos cavalos*, essa característica é bem visível nas obras ruffatianas: a narrativa composta por vários fragmentos demonstra as diversas faces da grande cidade de São Paulo, ao retratar um dia, 9 de maio de 2000, da vida de vários sujeitos, bêbados, prostitutas, pais, mães, mulheres, corruptos, desempregados; chegando até mesmo a destacar o ponto de vista de um cachorro em busca de seu dono. Já na epígrafe, retirada do livro *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, o autor explicita metaforicamente que a narrativa irá retratar a história dos sujeitos comuns, os “anônimos” da história: “Eles eram muitos cavalos, /mas ninguém sabe os seus nomes, / sua pelagem, sua origem...” (MEIRELES, apud RUFFATO, 2013, p. 7). Focaliza, então, os dramas banais do cotidiano, a marginalidade, a violência, situações muito próximas ao contexto de toda cidade.

Em *Inferno provisório*, pentalogia publicada de 2005 a 2011, Ruffato recria a história do proletariado brasileiro, que vivenciaram o processo de desenraizamento, diga-se de passagem, “a força”, desde 1950 até o início do século XXI, já que as mudanças sociais urbanas exigiam outras formas de levar a vida, obrigando-os a não ver outra solução a não ser ir para as grandes cidades. Seus personagens podem ser considerados como os “refugos” do êxodo rural, os quais, invisibilizados da história e até mesmo da literatura, são representados em suas vidas cotidianas simples, vivendo de seus pequenos salários e na busca por se adequar à nova realidade. E toda essa experiência deixou marcas profundas em suas identidades.

Nas suas publicações subsequentes, pode-se dizer que Ruffato continua a aprimorar seu estilo e expandir os cenários nos quais vivem os seus personagens. Em *Estive Lisboa e lembrei de você*, o autor traz a narrativa de Sergio de Souza Sampaio, que se deslocara de seu país de origem em busca de melhores condições de vida em Portugal, no entanto, depara-se com múltiplas dificuldades em relação ao novo espaço, que acaba marginalizando-o, visto que, após inúmeras tentativas de se adaptar, perde seu passaporte e sua única saída é aceitar sua condição de clandestino. Em *Flores artificiais*, o autor expande o espectro de análise. Seus personagens passam por inúmeras agruras na tentativa de encontrar o seu espaço e realizar-se, no entanto, são impossibilitados devido ao envolvimento em questões históricas, como ditaduras, perseguições, guerras; ou pela imposição de padrões, descontentamentos, etc.

A narrativa se constitui como “um livro dentro do livro” – Luiz Ruffato afirma, enquanto narrador-autor, ter recebido em sua casa um pacote com alguns cadernos de seu conterrâneo Dório Finetto, com registros de suas memórias de viagens, sob o título de “Viagens à terra alheia”. Finetto teria, então, decidido submetê-las ao escritor para que ele “pudesse aproveitar algum tema” ou “simplesmente jogar tudo no lixo” (RUFFATO, 2014, p.14). O narrador-autor afirma ainda ter compilado essa narrativa depois de selecionar e editar alguns dos manuscritos. O livro se divide nos seguintes capítulos ou partes: Apresentação; Carta de Dório Finetto; Viagens à terra alheia; e Memorial descritivo. O autor diz que tentou estender a coautoria para Dório, mas esse rechaçara o pedido, tornando-se apenas protagonista, pois não tinha a pretensão de ser um escritor.

A análise da narrativa nesse artigo está delimitada a três partes da obra, a saber: o capítulo da Apresentação, a carta de Dório Finetto, e o primeiro relato de Dório denominado “Uma história inverossímil”. As primeiras serão utilizadas para contextualizar os detalhes do processo de escrita dos cadernos até a

compilação de *Flores artificiais*, informações descritas no início da narrativa; mas o foco central será o relato, como já mencionado, pois nele, acompanhamos a trama de Robert Willian Clarke (Bobby), que conta suas memórias traumáticas para Dório, enfatizando que, mesmo depois de inúmeras tentativas de se reerguer e ir em busca da realização pessoal, acaba tornando-se um sujeito negligenciado e esquecido, sem ao menos conseguir efetivar laços afetivos ao longo de sua jornada. Assim, é um exemplo para ilustrar as considerações a respeito da escrita de Luiz Ruffato e seu posicionamento crítico em relação às conexões entre a história de migrantes, os desenraizados, os negligenciados e a História da modernidade.

3 DO DESENRAIZAMENTO À MARGINALIZAÇÃO: ANÁLISE DE “UMA HISTÓRIA INVEROSSÍMIL”

Em *Ficção Brasileira Contemporânea (2009)* Schøllhammer pontua algumas das principais nuances das narrativas publicadas desde o início do século XXI e verifica que a contemporaneidade “coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.14). A atualidade os impele a buscar novas maneiras para debruçar-se sobre as urgências da realidade em que estão imersos, pois, como contemporâneos, sentem certa dificuldade de capturá-la em sua totalidade; por isso, buscam investir nas inovações que irão incorporá-la esteticamente e situar a arte como uma força transformadora. A partir da análise de Tânia Pellegrini sobre as narrativas de Ruffato, pode-se visualizar que o escritor tem buscado adequar-se a essa demanda:

Escolheu uma forma literária que, num certo sentido, se contrapõe à forma do discurso hegemônico do progresso para todos, sem contradições, na medida em que estabelece uma espécie de

contradiscurso fragmentado, uma recusa deliberada da linearidade e da temporalidade cronológica, criando frestas e fissuras, estilhaçando o antigo modelo de espelho realista. Ali o leitor procura se mover, andando em círculos, espiando, recolhendo cacos, refugos, indícios, em busca de personagens que se perdem na vida e no relato (PELEGRINI, 2020, p. 2).

Ruffato trabalha então com a fragmentação, a ambiguidade, a polifonia, dentre outras ferramentas, para dar forma àquilo que busca discutir: o contexto contemporâneo, as mudanças sociais na era da globalização. Pode-se perceber a construção híbrida desde o início de *Flores artificiais* e, especificamente, nas micronarrativas. Primeiramente, o autor sobrepõe as vozes narrativas (de Dório para Ruffato, e de Ruffato para o leitor) e realiza uma intersecção com o real, criando fissuras nas fronteiras da ficção. Dessa forma, para chegar à análise de “Uma história inverossímil”, é preciso verificar como ele expõe o percurso da escrita. O escritor o faz por meio do recurso da ficcionalização do autor, ou seja, Luiz Ruffato (autor-narrador) narra como surgiu o livro, causando um efeito de “presença” como uma técnica de ruptura das formas meramente descritivas da realidade. Assim inicia a obra:

Em 2007 lancei um livro *De mim já nem se lembra* [...] Dois anos depois publiquei *Estive em Lisboa e lembrei de você* [...] A divulgação dos dois títulos, nos quais mais que criador, atuo como organizador e editor, levou várias pessoas a me procurar com histórias [...] como nunca pretendi tornar-me coadjuvante de textos alheios, recusei as doações. No entanto em 2010 recebi uma correspondência [...] A carta, que reproduzo à frente, expunha, de maneira sucinta o desejo do remetente Dório Finetto, de me submeter suas ‘memórias’ (RUFFATO, 2014, p. 9; grifos do autor).

Tal aspecto tenta enfatizar ou mesmo criar certa sensação de que tudo o que está sendo narrado tem total adequação ao vivido, ou seja, é “fiel” à realidade de Luiz Ruffato empírico, que publicou de fato as obras mencionadas no início do trecho. Esse aspecto confere certa legitimidade ao que diz posteriormente, que recebeu as cartas de Dório Finetto em sua casa e que o seu papel foi somente de editá-las, já que “portavam um distúrbio irremediável, o

tom excessivamente relatorial” (RUFFATO, 2014, p. 10). No capítulo “Carta de Dório Finetto”, subentende-se que o que está reproduzido é a suposta carta original que Dório teria encaminhado com o pacote de seus textos, para explicar porque os escreveu; nela, também afirma possuir certos laços familiares com o autor, pois também faz parte de uma família de imigrantes italianos que residem em Rodeio (MG). Por conseguinte, o leitor compreende que Luiz Ruffato (ficcionalizado) e Dório Finetto (personagem ficcional) possuem um elo autoral e supostamente familiar.

“Viagens à terra alheia”, segundo e principal capítulo, constitui-se dos relatos de experiência de Finetto enquanto viajava para vários lugares do mundo como consultor do Banco Mundial. O leitor pode se perguntar: “O livro é uma ficção?”, e a resposta beira a ambiguidade, é e não é, mais precisamente, é um texto de ficção que se apropria da experiência de vida. Pode não vir diretamente da real vivência desse personagem, embora queira que o leitor assim o pense, mas um relato motivado pela experiência de uma geração, haja vista que Dório transita entre vários lugares e conhece diversos indivíduos, os quais retomam acontecimentos marcantes referentes ao século XX e descreve as transformações de suas identidades. Dessa forma, é possível concordar com as seguintes considerações de Schøllhammer (2009):

A propensão de autoencenação autoral, a inclusão de referências e pistas autobiográficas podem, nesse sentido, ser lidas não apenas como sintoma de espetacularização da figura do autor e das condições de produção do livro, mas como ‘dispositivo de exibição de fragmentos do mundo’ (SCHØLLHAMMER, 2009, p.111).

Em “Uma história inverossímil”, o narrador traz muitos fragmentos pautados em aspectos do real. Dório narra um pouco sobre sua juventude em Juiz de Fora, no entanto, como já mencionado, transfere o ponto de vista para seu amigo, Robert William Clarke (apelidado de Bobby), um exterminador de ratos que conheceu numa fila de restaurante, à meia-noite, à espera de uma sopa servida após o experiente de trabalho. Os diálogos que estabeleceu com

ele, durante dois anos, permitiram que Dório o conhecesse a tal ponto que ele se propõe a escrever uma “quase biografia” de Bobby, que nasceu em Southampton, sudeste da Inglaterra, mas logo começou o seu processo de deslocamento, levando-o a se tornar um sujeito desenraizado e, ao final de seus dias, sobreviver da seguinte forma: como exterminador de ratos, solitário, vivendo em um hotel, como descrito no trecho:

Arrastava, para cima e para baixo, uma maleta cheia de veneno para exterminar ratos, que distribuía em botequins, bares e lanchonetes de Juiz de Fora. A pequena clientela garantia seu sustento e o pagamento do aluguel do quarto minúsculo num hotel de quinta categoria na rua Henrique Vaz, zona de prostituição da cidade, onde manipulava perigosos produtos químicos em baldes de plástico coloridos (RUFFATO, 2014, p.24).

Bobby veio para o Brasil durante a infância, quando a família se mudou para o país, pois seu pai aceitara um convite para trabalhar como engenheiro ferroviário na empresa São Paulo Railway. Nesse percurso, sua mãe ficou muito doente, exatamente por não se ambientar ao Brasil, aos poucos se deixou levar pela tristeza e desespero, e mesmo ao retornar à Inglaterra precisou ser internada em um manicômio, uma vez que o terror da Segunda Guerra Mundial a abalou ainda mais. O seu pai, após o fim da guerra, em 1947, também foi embora. Dório descreve que Bobby cursou Engenharia Química, mas nessa fase aproveitou para realizar todas as possíveis “aventuras” da juventude, desvinculando-se de sua família. Por isso, pode-se dizer que, desde criança, mesmo que indiretamente, o personagem foi afetado pelos processos históricos, sobretudo da industrialização e da guerra. Em sua orfandade passou a juventude um pouco perdido, embora tivesse apoio financeiro, suas relações afetivas foram abaladas.

Tais consequências dialogam com o que Oliveira (2019, p. 366) afirma: “essa mesma modernidade que permite [...] deslocarem intensamente entre regiões, países, línguas, por outro lado, é contraposta à clausura experimentada pelas vítimas da barbárie”. O desenvolvimento do personagem nessa trilha de

deslocamentos fica totalmente comprometido nesse sentido, tornando-se um indivíduo fadigado, que gradualmente se afunda na solidão, por não encontrar o seu lugar de pertencimento.

No dia seguinte à festa de formatura, Bobby se deu conta, estarecido, de que precisaria, dali para frente fazer alguma coisa, ser alguém, ter alguma utilidade. Sentiu-se só, incapaz de cumprir um papel na sociedade, construir família, filiar-se a algum clube (RUFFATO, 2014, p. 27).

Pertencer a um local, a um grupo, a uma coletividade é uma necessidade de todos, isso está associado à própria ideia de sobrevivência. Torna-se um meio para desenvolver o autoconhecimento e as percepções de mundo; ao conhecer e reconhecer-se dentro de determinado grupo, permite que se fortaleça a noção de identidade. Clarice Lispector, em sua crônica “Pertencer”, discorre a respeito desse sentimento crucial no ser humano:

Sou pobre. Sou, sim. Muito pobre. Só tenho um corpo e uma alma. E preciso mais que isso. Com o tempo, sobretudo nos últimos anos, perdi o jeito de ser gente [...] E uma espécie toda nova de ‘solidão de não pertencer’ começou a me invadir como heras num muro [...] Pertencer não vem apenas se der fraca e precisar unir-se a algo ou a alguém mais forte. Muitas vezes a vontade intensa de pertencer vem de mim, de minha própria força – quero pertencer para que minha força não seja inútil e fortifique uma pessoa ou uma coisa [...] [LISPECTOR, 1999, p. 110 -112].

De acordo com o relato, em várias ocasiões Bobby sentiu que precisava pertencer a algo, realizar alguma coisa para enfim contemplar o que é viver e sentir-se útil, no entanto, suas tentativas sempre resultavam ao fracasso. Nem mesmo quando procurou reconectar-se com seus familiares teve sucesso, pois a mãe estava em estado deplorável, os avós jaziam em um pequeno cemitério em Hemington, e do pai não obteve nenhuma notícia desde a sua partida. A sobrecarga emocional muitas vezes o estimulou a tirar a vida com suas próprias mãos, “pensou em se matar numa manhã de domingo em que a primavera parecia provocá-lo em tanta beleza” (RUFFATO, 2014, p. 29).

Em sua jornada, foi convocado a fazer parte do Exército Britânico, em 1953, para lutar durante a revolta dos Mau Mau, no Quênia. O seu pelotão era o responsável por exterminar todos os feridos durante as batalhas, sem piedade, no primeiro momento matou os homens feridos, logo depois, as mulheres e as crianças. Também incendiou várias aldeias, com isso, paulatinamente, seu caráter humano foi se petrificando, sua empatia se transformou em apatia. Mesmo desmobilizado, o envolvimento com as revoltas não parou, largou tudo para fazer parte de um grupo de mercenários, apoiados por mineradoras belgas, que formavam um grupo de secessão contra o governo central da recém-independente República do Congo.

A sequência de traumas vivenciados por Bobby possibilita ao leitor reconhecer as catástrofes que marcam o lado perverso da história, que causam o esfacelamento identitário do sujeito. Milton Santos, em *Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal* (2001), discorre sobre a percepção de que vivemos em um mundo confuso e desconexo, por isso, segundo ele, a ideia de globalização pode ser desmembrada em três mundos: a globalização como fábula; a globalização como perversidade; e uma outra globalização.

A primeira diz respeito ao mundo criado tal como nos fazem enxergar, “um mundo de fabulações, [em] que se aproveita o alargamento de todos os contextos [...] para consagrar um discurso único” (SANTOS, 2001, p. 18), ou seja, um mundo criado a partir da repetição e disseminação de inúmeras ideias que procuram fazer crer que toda informação e possibilidades de realização são alcançadas de forma simétrica por toda a população. Tal perspectiva se contrapõe à globalização perversa, a qual se impõe de maneira tenebrosa na vida dos indivíduos, nas massas de imigrantes, vítimas de guerras e perseguições que se defrontam com o desemprego, com a falta de oportunidades educacionais, baixos salários, etc. Segundo o autor, “a perversidade sistêmica que está na raiz dessa evolução negativa da humanidade

tem relação com a adesão desenfreada aos comportamentos competitivos que atualmente caracterizam as ações hegemônicas” (SANTOS, 2001, p. 20).

A competição engendra todo tipo de disputa, por isso, a ideia de modernidade como a fase em que o mundo está ao alcance *de todos se torna* fabulosa. A maioria dos conflitos advém de interesses pessoais, dessa forma, ocasionam inúmeras fissuras naqueles que precisam dispor suas vidas para colocar-se a serviço dos interesses ideológicos e políticos dos que detém o poder, tal como é possível perceber a partir das experiências de Bobby.

Santos (2001) pontua que, mesmo diante de todos esses cenários, pode-se pensar em “uma outra globalização” mais humanizada, que advém, considerando certas análises teóricas e empíricas, de fenômenos surgidos desde o final do século XX, tal como descreve no trecho:

O primeiro desses fenômenos é a enorme mistura de povos, raças, culturas, gostos, em todos os continentes [...] graças ao progresso da informação, a ‘mistura’ de filosofias, em detrimento do racionalismo europeu. [...] trata-se da existência de uma verdadeira sociodiversidade, historicamente muito mais significativa [...] Junte-se a esses fatores a emergência de uma cultura popular que serve dos meios técnicos antes exclusivos da cultura de massas, permitindo-lhe exercer sobre esta última uma verdadeira revanche ou vingança (SANTOS, 2001. p. 21).

A constatação soa de forma positiva para as novas gerações, no entanto, a jornada do personagem representa os muitos indivíduos que não terão a possibilidade de viver essa outra globalização. O que lhes resta é servir de inspiração para os novos escritores/historiadores, com intuito de se retomar os indícios de memória e remexer nas lacunas do esquecimento, local onde estão a maioria dos sobreviventes que carregam consigo o peso traumático do sofrimento desencadeado pelos conflitos do século XX. Naquele contexto, Bobby tinha consciência de que nunca iria se adequar, pois, para criar vínculos, sentia que precisaria esconder o seu passado, conseqüentemente, tentar anular parte de sua história pelo medo de ser rejeitado. Mesmo diante do seu pior momento

no hospital, enfrentando uma enfermidade, não conseguia se abrir por completo:

Sentiu-se impelido a fazer revelações: a infância no Brasil, o regresso para Southampton durante a guerra, os estudos em Londres, a estada no Quênia como tenente do Exército britânico, *sem explicar a verdadeira incumbência de seu pelotão, e omitindo o engajamento como mercenário* no Congo Belga, pois temia que o médico, simpático às ideias nacionalistas, e os religiosos, por razões morais, pretendessem de alguma forma julgá-lo e condená-lo (RUFFATO, 2014, p. 32; grifos meus).

No único momento em que se abriu, de fato, mudou os rumos de sua jornada de forma negativa. Ao se recuperar, saiu da Inglaterra e retornou ao Brasil, onde se apaixonou por uma moça chamada Marianne. Iam se casar, estavam apaixonados, e Bobby finalmente pensou que conseguiria viver uma vida convencional, no entanto, quando decidiu contar a sua história de vida, ela o abandonou. Seu envolvimento com guerras e traumas era um impedimento para que conseguisse estabelecer vínculos, sempre que tentava algo novo, fracassava, e aos poucos sua atitude foi a de se entregar a vícios.

Vivia como se aguardasse a qualquer momento o relógio que pendulava no peito parar. E, se não ansiava por isso, enfrentava a ideia com desassombro. [...] Deitava bêbado e acordava embriagado, insensível se a manhã se apresentava com sol ou nublada (...) (RUFFATO, 2014, p. 39).

Outra consequência que se pode perceber em seu comportamento é a tendência à violência. Tornou-se um homem impaciente e violento, sua identidade ficou em ruínas, seu temperamento se transformou. Depois do abandono, tentou pela última vez um recomeço com o propósito de conectar-se a alguém, e foi então que conheceu Alcina. O relacionamento se iniciou tranquilamente, mas por ter dificuldades em desenvolver a afetividade, Bobby acabou deixando o ciúme tomar conta de suas atitudes.

Abalado, pouco a pouco voltou à antiga rotina de constante embriaguez, e, engasgado com a bÍlis do ciúme, agarrava com força o braço da mulher e interrogava-a, queria saber por que tanto ia a

cidade, por que usava tal vestido, por que cantarolava músicas românticas ouvindo programas de rádio, importunando-a com xingamentos, descomposturas e insultos. Alcina resistia nas sombras, em silêncio, e, desgovernado, Bobby arriava nela pontapés, tapas, socos, murros, pescoções (RUFFATO, 2014, p. 43).

A partir disso, o narrador onisciente demonstra a vida precária que Bobby levava, embora tentasse progredir, a sua personalidade, aliada aos seus medos e traumas, sempre interferiam em sua jornada. A construção dá conta de encadear os anos mais marcantes de sua vida, para assim explicar a sequência de efeitos que as vivências conflituosas causaram em sua existência. Suas experiências, para muitos, são consideradas “inverossímeis”, pelo desconhecimento ou pelo esquecimento, por isso a narrativa é a maneira pela qual o escritor mobiliza o não-esquecimento. Nesse caso, a memória de Dório remete à reflexão a respeito desse personagem que matou muitos durante a guerra, mas que, simultaneamente, também foi morto, pois, impedido de progredir, foi se tornando um solitário.

Tais traumas representam o sofrimento de muitas gerações que, direta ou indiretamente, foram atingidos pela parte obscura do progresso. Ao invés de garantias promissoras, o resultado das mudanças para alguns foi a barbárie e a catástrofe. Bobby acabou como mais temia, “(...) enterrado numa cova rasa em Juiz de Fora. Creio ter havido uma cruz no sepulcro, estampando seu nome, que com o tempo apodreceu” (RUFFATO, 2014, p. 46). Essa metáfora, sobre ter um lugar para ser enterrado, significa que o correto, para muitos, seria que todos fossem enterrados no lugar onde criou laços e raízes, questão de tradição, no entanto, Bobby faz parte do jardim de “flores artificiais”, que não possuem raízes, vivendo sempre deslocado, o que o leva à ruína.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Luiz Ruffato, desde suas primeiras publicações, tem se preocupado em trazer para o centro das suas narrativas sujeitos que, de maneira simbólica, vivenciam momentos triviais em suas jornadas e representam as tragédias e infortúnios daqueles que não conseguem ver seus sonhos realizados, buscando, no dia-dia, adequá-los a outros que seriam mais “reais”, ou seja, que contemplam o momento em que estão vivendo. Os sujeitos comuns, sem uma “importância” histórica específica, mas que viveram duras agruras, refletem o desconcerto identitário diante do sentimento de não pertencimento, da falta de alteridade e questões mal resolvidas com o passado, resultados das camadas obscuras da globalização.

O autor construiu um percurso narrativo que interliga realidade e ficção. Porém, mesmo com a diluição das fronteiras entre o real e o ficcional, tudo faz parte do jogo do “como se”, ou seja, os procedimentos narrativos utilizados brincam com o leitor sobre a possibilidade ou não de ter acontecido os eventos que inspiraram a criação da narrativa. A construção da intriga em “Uma história inverossímil” retoma o possível espaço-tempo em que aconteceu o encontro entre Bobby e Dório. Há muitos indícios de referencialidade ao se mencionar a cidade de Juiz de fora, local de encontro entre os dois personagens, depois a configuração do tempo vai mais longe, para o século XX e suas implicações.

O escritor remete aos acontecimentos históricos não de maneira direta, mas para chegar a esse ponto, elabora uma narrativa feita de camadas, desde Dório até Ruffato, e de Ruffato até o leitor. Essa sobreposição de vozes narrativas se constitui como uma metáfora, de que o tempo só se torna acessível a partir do momento em que os sujeitos passam a construir suas narrativas para compreender a si mesmos e ao mundo.

A proposta desse manuscrito vai ao encontro do “novo realismo” conceituado por Schøllhammer (2009), que busca discutir as questões sociais

que perpassam o mundo por meio de personagens comuns e de uma forma diferente do realismo do século XIX. Em “Uma história inverossímil”, o narrador onisciente realiza uma espécie de jogo envolvendo a veracidade ou não dos acontecimentos narrados, distanciando-se da “objetividade e verossimilhança” praticados anteriormente, e tomando as referências em sua materialidade. Também a caracterização do personagem Bobby quer suscitar certo “efeito afetivo”, ou seja, mobilizar o olhar do leitor para esse sujeito que, embora tenha sido ativo na guerra, matando vários indivíduos, ele foi também vítima, nunca conseguiu nada na vida.

Finalmente, o registro desse trauma por meio da narrativa não busca discutir o que foi o século XX diretamente, o seu contexto político-cultural, mas os seus efeitos a longo prazo na vida dos sujeitos. E sendo Luiz Ruffato e Dório Finetto indivíduos que viveram outras experiências, estão impossibilitados de narrar o que foi a guerra e o trauma diretamente, dessa forma, eles criam um elo para testemunhar os acontecimentos que ouviram e narram ao leitor, que irá acolher os relatos e dar lhes significado próprio.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich, *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

BOSI, Alfredo. A escrita e os excluídos. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 257-269.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Silva de. Errantes, diferentes, desiguais: em torno de Os emigrantes, de WG Sebald. *Soletras*, n. 38, p. 363-388, 2019.

Disponível: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/43215> Acessado em 02/08/2022.

LISPECTOR, Clarice. Pertencer. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 110-111.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Por que estudar as narrativas. In: *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013, p.27-62.

PELLEGRINI, Tânia. A refração do realismo em Luiz Ruffato: um inferno permanente. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, p. 01-14, 2020.

Disponível:<https://www.scielo.br/j/elbc/a/jmkShR5XBzSLzSSRKxhTFw/abstract/?lang=pt> Acessado em 04/08/2022.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. São Paulo: Editora 34, 2021.

RUFFATO, Luiz. Até aqui tudo bem. *Editora olho de vidro*, 2018. Disponível: <https://edicoesolhodevidro.com.br/ate-aqui-tudo-bem/> Acessado em 01/08/2022.

RUFFATO, Luiz. Luiz Ruffato mescla realidade e ficção em seu novo livro. [Entrevista concedida a] Ubiratan Brasil. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*. 14 de jun. 2014.

RUFFATO, Luiz. *Flores artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RUFFATO, Luiz. *Inferno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.=

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Um mundo de papel–reflexões sobre o realismo de Luiz Ruffato. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 18, p. 232-242, 2016. Disponível:<https://www.scielo.br/j/alea/a/CPhSpTpttVkgGy439s9qLXt/abstract/?lang=pt> Acessado em 02/08/2022.

Recebido em 14/09/2022.

Aceito em 02/02/2023.

AS FACES DA MORTE NA AMÉRICA LATINA NA PERSPECTIVA DO ROMANCE *LOS DETECTIVES SALVAJES* DO ESCRITOR ROBERTO BOLAÑO

THE FACES OF DEATH IN LATIN AMERICA IN THE PERSPECTIVE OF THE
NOVEL *LOS DETECTIVES SELVAJES* FROM CHILEAN WRITER ROBERTO
BOLAÑO

Edson Oliveira da Silva¹

Resumo: A partir do entendimento de que o texto literário se constrói mediante a circulação de elementos históricos, políticos e culturais produzidos sob a vigência das múltiplas relações desenvolvidas entre os indivíduos, em um determinado tempo e lugar, o presente estudo objetiva analisar o romance *Los detectives salvajes* (1998) do escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), tomado como um artista representativo das principais mudanças apresentadas pela narrativa contemporânea de língua espanhola, no espaço ambivalente que compreende a Espanha e a América Latina, sobretudo, no que diz respeito ao prazer da elegia no contexto latino-americano. Assim, com base na problematização de temas ligados à vida, à experiência, ao luto, à melancolia, à morte e ao jogo, este trabalho se apoia no método histórico-comparativo, levando-se em conta a observação de fenômenos, processos e relações que constroem a realidade e o ambiente ficcional da narrativa em destaque. Assim, motivada pela leitura e análise do romance, a pesquisa dialoga com diferentes áreas do conhecimento, como a história, a mitologia, a filosofia e a psicanálise, a fim de compreender as diversas formas de comunicação da literatura com outras linguagens, e assim, discutir de que maneira a escrita literária é capaz de tematizar a condição humana, no caso específico deste autor, que, feito um herói derrotado, alimenta o seu discurso entre os escombros da genealogia latino-americana.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; *Los detectives salvajes*; Vida; Morte; Jogo.

Abstract: From the understanding that the literary text is built through the circulation of historical, political and cultural elements produced under the vigilance of the multiple relations developed among the individuals, in a certain time and place, the present study objectifies to

¹Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia - Brasil, com período sanduíche em Universidade Autônoma de Barcelona - Espanha. Professor Adjunto da Universidade Estadual de Feira de Santana - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3061-6020>. E-mail: edsonn.oliveira28@yahoo.com.br.

analyses the novel *Los Detectives Salvajes* (1998), from Chilean writer Roberto Bolaño (1953-2003), taken as a representative artist of the main changes presented by the Spanish language contemporary literature, in the ambivalent space that comprehends Spain and Latin America, specially, when it comes to the elegy's pleasure in the Latin-American context. Thus, based on the discussion of themes related to life, to experience, to grief, to melancholy, death and game, this work is supported by the historic-comparative method, taking in consideration the profound observation of phenomenons, processes and relations that build the reality and the fictional environment of the narrative in evidence. Therefore, motivated by the reading and the analysis of the featured novel, the survey talks, in certain circumstances, with different areas of knowledge, such as history, mythology, philosophy and psychoanalysis, in order to comprehend the several literature ways to communicate with other languages, and therefore, discuss which way the literary writing is capable of thematize the human condition, in this author's specific case, that, like a defeated hero, feeds his speech in the remains of latin american genealogy.

Keywords: Roberto Bolaño; *Los detectives salvajes*; Death; Life; Game.

O questionamento com o qual Bolaño encerra *Los detectives salvajes* – ¿Qué hay detrás de la ventana? – cuja resposta pode ser intuída pelo leitor, constitui-se, antes de tudo, como uma impossibilidade estética e humana, abre espaço para a reflexão acerca do quão nebulosa pode ser a nossa existência, mas também indica, pelo caminho inverso, algumas chaves de leitura para o romance que une a complexa disposição de relatos e testemunhos, numa estrutura que se assemelha a um diário despedaçado, à disposição de se pensar sobre os movimentos que são feitos para a organização da narrativa, marcada singularmente pela intervenção da desordem, do azar e da paixão. Estes caminhos, trilhas vazias por onde caminham os selvagens detetives à procura de Cesárea, personagem ilusório e chave para os enigmas semeados na trama, guiados pela esperança de encontrar o diamante perdido (disforme, fatiado em mil pedaços de desespero e ilusão), são também o lugar em que ganham destaque diferentes concepções poéticas, dentre as quais se destaca a elegia: um canto para a morte e para sua inversão.

Os poetas que circulam pela narrativa, Arturo Belano, Ulises Lima, García Madero, a enigmática Cesárea Tinajero e outros tipos que fazem da atividade literária um ato de sobrevivência e perdição, são criaturas anônimas, sujeitos que vivem à beira da invisibilidade e escrevem versos desesperados diante de

epitáfios que se espelham pelo deserto mexicano. São poetas revolucionários, que não empunham bandeira alguma, mas entendem que a revolução está no próprio ato da escritura, na sua manifestação como um dispositivo destrutor e edificante que trabalha em paralelo ao Estado, pelos subúrbios da ética e da estética, absolutamente sem rumo e sem teogonia: “[...] crucero perdido en las nieblas de un río o de la boca de un río, no sé, perdido en cualquier caso [...], barco en el río, barco de guerra perdido en la boca del río de la historia [...]” (BOLAÑO, 1998, p.299)². São, de fato, barcos perdidos no meio do nada, embarcações à deriva em um rio de lamento e agonia, mas ainda dispostos à guerra, conforme declarações contidas no relato de Amadeo Salvatierra, na segunda parte do romance.

O desaparecimento de Cesárea, na segunda década do século passado, momento em que as vanguardas modernistas ganham força e se propagam rapidamente pela Europa e América Latina, e as travessias que são feitas sob pretexto de encontrá-la constituem uma cronologia fragmentada que combina as três partes da narrativa, todas elas marcadas pelo tom elegíaco predominante na composição dos personagens e na dosagem da carga dramática impressa na construção das cenas, na descrição de espaços, e, sobretudo, no olhar do poeta que se volta para si mesmo e para a própria poesia, enxergando-se como o entalhador que escreve versos sobre o mármore frio dos sepulcros que adornam as areias de Sonora, segundo maior estado do México. Muito mais do que a consciência trágica a respeito da condição humana e sua imersão em uma história decadente, produzida por uma rede de crimes, violações e barbáries, uma história revestida de sangue e pó, mas que, no entanto não morre, mantém-se viva nas valas da experiência latino-americana a cada ato de tortura ou libertação, a elegia não se restringe apenas ao universo

² Tradução nossa: “[...] cruzeiro perdido nas névoas de um rio ou na boca de um rio, não sei muito bem, mas perdido em qualquer caso [...], barco no rio, barco de guerra perdido no rio da história [...]” (BOLAÑO, 1998, p.299).

contemplado pela linguagem poética, ela se realiza como uma forma de vida, um estado permanente de imanência que conecta os indivíduos uns aos outros, submetendo-os ao perigo e à desintegração como meio de resistência e autorreconhecimento.

A morte, que na escritura de Bolaño é começo, meio e fim, deflagra em princípio o movimento dos poetas-detetives que atravessam o romance à procura da matriarca fundadora do realismo visceral e em busca de suas próprias faces, e ao final, quando enfim a encontram, a dama negra passa a integrar um segundo mundo, operando como artefato de fragmentação e apagamento ante o fato de que Arturo Belano e Ulises Lima encontram Cesárea para que ela morra em seguida de maneira trágica e extremamente vulgar. Os personagens passam a transitar em uma órbita invertida, se antes, o deslocamento era justificado pela necessidade da busca, neste segundo plano narrativo que sucede ao assassinato da poeta, o que os impulsiona é a emergência da fuga. As duas ações, procurar e fugir, são os vetores sobre os quais atua a experiência destes sujeitos, tomados pela atmosfera elegíaca que aparece plasmada às suas identidades. Para frente ou para trás, no passado ou no futuro, este lirismo trágico que acentua a conduta dos poetas de Bolaño e determina a escritura do próprio autor se confunde com a história política da América Latina também marcada por esta sensação de lamento diante do desenvolvimento caótico das estruturas jurídicas, filosóficas e culturais presentes na mentalidade desta sociedade.

Assim, seguindo o caminho aberto pela análise de Andrea Cobas Carral & Verónica Gabiroto (2008, p.27), entendemos que a morte, que no romance não se limita simplesmente à falência orgânica do corpo, trata-se também da deterioração dos sistemas organizacionais, do adoecimento de referências estéticas e dos mecanismos de construção e captação do real, aparece dobrada entre as páginas dos livros que se enfileiram na biblioteca dos selvagens detetives e encarna o sentimento de desolação do homem latino-americano que

questiona a importância dos valores semeados pela mão do colonizador e a sua própria humanidade. É uma morte profundamente interligada com a literatura e com o espírito de revolução propagado no México, durante a década de 1920, que não se aprisiona no jazigo em que os corpos foram encarcerados, e mesmo depois de consumada se desprende da cena onde o crime fora cometido e continua intimidando vítima e algoz, unidos para sempre pela tragédia que personificam. Neste caso, o trabalho com a poesia se converte em uma prática suficientemente perigosa a ponto de colocar em risco a vida daquele sujeito que a executa; trata-se de um ofício que se concentra em representar uma realidade povoada de máquinas e de arquiteturas ambiciosas e vazias (engrenagens para uma modernidade que não virá), com ruas em que os panfletos publicitários formam tapetes de ilusão sobre os quais se equilibram penosamente as estruturas do poder revolucionário.

Em seu romance, Bolaño mobiliza uma maneira específica de recuperar imagens pré-existentes, fazendo uso de uma linguagem que penetra o universo das vanguardas europeias de 1920, de onde também surge o real visceralismo, embora neste caso, trate-se de um movimento latino-americano, mas que no plano ficcional certamente possui alguma relação com as linguagens estéticas modeladas na Europa, com a pretensão de estabelecer uma crítica a respeito da própria poesia, acenando para a desconstrução formal da obra de arte, ou imprimindo a sua reelaboração, basta pensarmos no único poema produzido por Cesárea Tinajero, visivelmente constituído por vozes humanas, pelo silêncio e pelo absurdo. Projetadas em uma folha em branco que se movimenta habilmente para fora do alcance da caneta que ambiciona invadi-la e preenchê-la, as referências do dadaísmo (que não concebia o objeto estético enquanto tal) ou do surrealismo (que privilegiava o escândalo e o reconhecimento das experiências de vida mais emergentes) que aparecem em *Los detectives salvajes*

profundamente ligadas ao estridentismo³, se convertem em ferramentas para a atividade política e literária inscrita ao longo da narrativa. Logo, a busca por Cesárea se confunde, de certo modo, com a busca pela modernidade mexicana, traduzida no romance como a própria utopia engendrada pelas vanguardas da década de 1920, que apesar de possuírem suas particularidades são evocadas por Bolaño sob o intermédio da tristeza e do lamento, sentimentos caros para a configuração da elegia.

O escritor lança mão de uma estratégia, talvez o mesmo “truque” mencionado por Walter Benjamin (2011) ao tratar da obra de André Bretón, que lhe possibilita construir os seus personagens mediante o olhar político a respeito do passado, e não simplesmente por meio de uma mirada histórica projetada sobre a mentalidade da América Latina. Tal inversão, que no romance aparece mesclada ao itinerário de indivíduos que conjugam política e literatura como fórmula de vida, ajuda também a compreender os desvios apresentados pelo romance, pistas falsas para a decifração de enigmas lançados pelas tramas encenadas, que deslocam poetas, jornalistas, pintores, personalidades políticas e imagens, empurrando-os para fora do contexto que inicialmente ocupavam, de maneira que a narrativa se constitua mediante a montagem de faces embaralhadas e a emissão de vozes estridentes. Esta virada no trato com os personagens, que transitam freneticamente entre a ficção e o real, assim como a escolha pela abordagem política em lugar da releitura exclusivamente histórica, pensando no universo subterrâneo formado pelas ruínas latino-

³ Conforme os esclarecimentos de Francisco Javier Mora dispostos no artigo “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”, publicado nos *Anales de Literatura Hispanoamericana 2000*, 29: p. 257-275, pela Universidade de Alicante, o estridentismo é um movimento artístico de vanguarda criado no México, em 31 de dezembro de 1921, com a publicação do manifesto *Actual nº 1*. O movimento se caracterizava pela atenção que era dada às linguagens culturais produzidas pela massa, apresentando uma dimensão social derivada da Revolução Mexicana, como forma de introduzir uma renovação estética e cultural que levasse o México à construção de uma literatura moderna e cosmopolita. Dentre os muitos nomes que aparecem relacionados a esta vanguarda, destacam-se Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Alfredo Sánchez, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Luis Quintanilla e Leopoldo Méndez.

americanas, revelam o teor do projeto literário de Bolaño, formado substancialmente por ideias de negação e do “fim” da própria literatura, como desdobramento, talvez, da enfermidade inscrita no imaginário e no corpo dos sujeitos:

[...] mi hija, cuyos hábitos de higiene no permito que nadie ponga en Duda, se lavaba la boca a todas horas, al levantarse, a la media mañana, después de comer, a las cuatro de la tarde, a las siete, después de cenar, antes de dirigirse a la cama, pero no había manera de sacarse el olor, de extirpar o disimular el olor que el vigilante husmeaba o venteaba como un animal acorralado, y aunque mi hija entre cepillado e cepillado se hacía enjuagues de boca con Listerine, el olor persistía, desaparecía momentáneamente para volver a aparecer en los momentos más inesperados, a las cuatro de la mañana, en la ancha cama de náufrago del vigilante, cuando este en sueños se volvía hacia mi hija y procedía a montarla, un olor insoportable que socaba su paciencia y discreción, el olor del dinero, el olor de la poesía, tal vez incluso el olor del amor (BOLAÑO, 1998, p.441-442).⁴

Alinhada ao estado de deterioração que compromete a estrutura das instituições latino-americanas e planta no indivíduo a proliferação de alguns vírus contra os quais o seu sistema imunológico não possui qualquer eficácia, a cena descrita apresenta a figura do poeta enquanto um organismo anêmico, em estágio de absoluta putrefação. Belano, o poeta andarilho, dividido entre o exercício da poesia como meio de subsistência e luta contra os aparelhos ideológicos do estado, detentor de uma vida laboral incerta, que agora lhe impõe a função de vigilante noturno, é a representação do artista contemporâneo que se enxerga dentro de um processo em que as linguagens

⁴Tradução nossa: [...] minha filha, cujos hábitos de higiene não permito que ninguém coloque em dúvida, lavava a boca a todo o momento, ao se levantar, no meio da manhã, depois de comer, às quatro da tarde, às sete da noite, depois de jantar, antes de ir para cama, mas não havia maneira de tirar o mau cheiro, de extirpar ou dissimular o odor que o vigilante farejava ou soprava como um animal encurralado, e embora minha filha enxaguasse a boca com Listerine a cada vez que escovava os dentes, o odor persistia, desaparecia momentaneamente para depois voltar nas situações mais inesperadas, às quatro da manhã, na larga cama de náufrago do vigilante, quando durante seus sonhos se dirigia até minha filha e se deitava sobre ela, um cheiro insuportável que tirava sua paciência e discrição, o fedor do dinheiro, o fedor da poesia, talvez inclusive o fedor do amor (BOLAÑO, 1998, p.441-442).

estéticas são produzidas sob a frequente condição de enfermidade. Assim como sua poesia, hospedeira do mal-estar e do espírito de desintegração que acometem a sociedade, o poeta personifica as tragédias que marcaram a história política da América Latina e traduz estas mazelas através de seus versos, de seu silêncio e com o uso de seu corpo, que passa a ser a superfície orgânica sobre a qual atuam os agentes endêmicos que a adoecem e a decompõem.

O odor que se desprende dos poros do personagem se alastra por todo espaço que ele ocupa, impregnando objetos, sensações e os demais sujeitos que circulam por este plano ficcional. A enfermidade, que antes atingia unicamente a sua matéria, converte-se em substância etérea e alcança a todos que estão submetidos a esta atmosfera decadente, marcada pela dissolução da utopia e pelo sufocamento das vozes que pleiteiam a rediscussão das realidades políticas e sociais. Este odor, que aparece colado ao ódio, ao dinheiro, ao amor e à poesia, e está presente nas relações e experiências que são construídas dentro e fora da narrativa, indica o desvelamento de uma sociedade erigida sobre o espetáculo, sendo que o foco central da cena montada é a sua própria destruição. Bolaño lida com a certeza do fim, mas entende que o desenrolar dos fatos e a manifestação do fenômeno literário se sobrepõem à tragédia que se aproxima. Neste caso, a cena da escrita não pretende alcançar nada que não esteja relacionado a ela mesma. Acercar-se do fim da literatura e da diluição do indivíduo significa, portanto, instituir o início de uma reflexão que acena para uma finalidade específica e não para o final do espetáculo propriamente dito, embora o som da elegia que ecoa por toda América Latina acuse a sua debilidade e conduza os sujeitos desterritorializados a um estado recorrente de apagamento e suspeição.

Enfermo e completamente dominado pelo odor que exala de sua pele, Belano é um poeta condenado ao desaparecimento em meio às ervas daninhas do deserto, cuja maldição lhe foi lançada por seus ancestrais, também poetas

malditos que sucumbiram diante da história política latino-americana e da linguagem que se volta contra si mesma. Construído como um tipo humano que se integra aos conflitos produzidos pelo exercício do poder e pela busca da verdade universal e libertadora, o personagem se coloca como um soldado que compreende as sutilezas do projeto literário do autor e, mergulhado em um tempo anacrônico, mas real e em desenvolvimento, passa a lutar contra a realização de um espetáculo fechado - protegido contra refutações advindas de uma análise mais apurada (com um forte teor histórico e político) a respeito das imagens que são redesenhadas no romance e da ideia de escritura.

O apodrecimento, não como um evento estanque, ou a mera deterioração sofrida pelos corpos quando já não possuem vida, não alude simplesmente à alteração de comportamentos morais e sociais no espaço em que o personagem está inserido, trata-se, na verdade, de um fenômeno que também se alastra pela paisagem montada do outro lado da janela e compreende indivíduos moribundos, em estágio de quase morte e de quase vida, como forma de reelaborar as imagens sob um olhar crítico que entende a condição de subalternidade do homem latino-americano, e a partir dos desvios observados em sua trajetória traz à cena o olhar político que se propõe a revirar os escombros onde fora modelada a sua humanidade.

Na contramão das narrativas que imaginavam possuir um poder revelador a respeito das imagens e dos problemas emanados da relação entre os sujeitos e os objetos em uma espacialidade específica - o que demonstrava a preocupação destes escritores em rastrear algum tipo de verdade, atrelada quase sempre à esfera social -, *Los detectives salvajes*, ainda ligado sob diferentes aspectos ao universo contemplado pelas vanguardas históricas nascidas na Europa, de onde surge o ânimo para a criação do movimento real visceralista representado tão bem pela presença/ausência de Cesárea, dispara críticas em direção à crise da indústria cultural e ao lugar assumido pela arte nos dias de hoje se afirmando como um estilo de literatura crua e radicalmente

visceral, como desejavam os poetas-detetives. Assim, com a progressão da narrativa, o odor que, em princípio, era a denúncia do estado putrefato do poeta maldito, tomado em seu corpo e sua linguagem pelos excrementos que vazam dos epitáfios no deserto, passa a indicar o sentimento de cólera que invade o artista, ainda preso à sua condição de enfermo, mas agora inflamado pela ira que começa a atuar como um antídoto contra a sua maldição e desligamento.

O caráter elegíaco da literatura produzida na América Latina, especialmente nos anos que se seguiram à instauração dos regimes ditatoriais, considerando a crise da utopia e a restrição ao direito de ir e vir nos estados de exceção que se instalaram em diferentes países do continente, ultrapassa os limites da literatura, embora saibamos que “[...] a língua penetra a vida através de enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (BAKHTIN, 2003, p.282), agindo diretamente nas relações interpessoais e na estrutura das instituições que se erguem melancolicamente, como se já tivessem consciência de que estão predestinadas a ruir, tal qual aparece descrito no relato de Lisandro Morales, editor que no plano ficcional trabalha na publicação de uma antologia de jovens poetas latino-americanos organizada por Belano:

Por las noches no puedo dormir y sigo bebiendo. Tengo fundas sospechas de que un asesino a sueldo (o tal vez dos) está siguiendo mis pasos. [...] Y aunque algunas noches no puedo evitar preguntarme por qué me tenía que tocar a mí, precisamente a mí, en el fondo he aceptado mi destino. [...] Estar solo fortalece. Santa verdad. Y Consuelo de necios, pues aunque quisiera estar acompañado ésta es la hora en que nadie se acerca a mi sombra. [...] A veces cuando bebo más de la cuenta, me da por mentarle la madre, a él y a los literatos que me han olvidado y a los asesinos a sueldo que me acechan en la oscuridad y hasta a los linotipistas perdidos en la gloria y en el anonimato, pero después me calmo y me da por reírme. La vida hay que vivirla, en eso consiste todo, simplemente. Me lo dijo un teporocho que me encontré el otro día al salir del bar La Mala Senda. La literatura no vale nada (BOLAÑO, 1998, p.300-301).⁵

⁵ Tradução: Durante a noite não consigo dormir e sigo bebendo. Tenho fortes suspeitas de que um assassino em potencial (talvez dois) está seguindo meus passos. [...] E ainda que em algumas noites eu não pudesse evitar o questionamento sobre os motivos que o levaria a me atacar,

No entanto, a enfermidade que se difunde pela superfície e pelo corpo dos grupos sociais, e o terror diante do assassino que se aproxima (um, dois, uma centena, mil, não sabemos quantos), colocando sob ameaça a integridade física do personagem e as suas condutas – levando-se em conta as condições de funcionamento destas estruturas e a produção de linguagens estéticas –, não o submete a um estado de letargia, ao contrário disto, abala as colunas que asseguram a sua unidade, em um plano externo e interno, provocando o realinhamento de imagens anteriormente produzidas pela literatura, pela publicidade, pela indústria cultural e pela história política que aparece marcada nas identidades do indivíduo. Existe certa urgência em acatar o ensinamento que lhe fora dado por um bêbado na saída do bar. É preciso viver mesmo que a morte se acerque, e que a literatura não valha nada.

Ao emparelhar planos curtos com sequências narrativas de maior extensão, algumas delas que inclusive se comunicam com outros romances do autor (já escritos ou que ainda serão elaborados), tal qual acontece com *Amberes* (2002), onde temos o primeiro contato com o emblemático poema de Cesárea, ou *Amuleto* (1999), onde a história de Auxilio Lacouture seria futuramente ampliada, Bolaño revela como as imagens e as memórias, condicionadas pelo contexto em que foram produzidas, se pensamos em seus mecanismos de feitura e emissão, interferem na vida das pessoas, podendo anular a possibilidade de que a experiência se realize plenamente. Mais uma vez, os ecos da elegia ganham forma e aparecem plasmados ao jogo que é

precisamente a mim, no final aceitei o meu destino. [...] Estar sozinho fortalece. Santa verdade. E consolo para os imbecis, pois ainda que eu quisesse estar acompanhado esta é a hora em que ninguém se aproxima de minha sombra. [...] Às vezes, quando bebo além da conta, mando todos à merda, ele, os literatos que me esqueceram, todos os assassinos que me perseguem e me espreitam na escuridão e até os tipógrafos perdidos na glória e no anonimato, mas depois me acalmo e começo a rir. A vida tem que ser vivida, nisso consiste tudo, simplesmente. Me disse um dia um bêbado que encontrei na saída do bar “La Mala Senda” (O mau caminho). A literatura não vale nada (BOLAÑO, 1998, p.300-301).

proposto pelo autor; as cartas de azar ou de sorte que são lançadas sobre a mesa aparecem manchadas pelo sangue da barbárie que ainda persegue nossos rastros e descava do cemitério de nostalgias as lembranças que ressuscitam antigos fantasmas e nos fazem reviver a história de horror e desolação promovida pela ação de falsos heróis e pelo discurso inoperante de sujeitos aviltados.

Este processo de recuperação, por meio do qual as imagens, as cenas e os sujeitos aparecem desviados de seus discursos “originais” depõe em contrário à possibilidade de que a literatura seja tomada como um espetáculo resolvido, cujos papéis para cada um dos atores já tenham sido milimetricamente demarcado, retirando o leitor de uma condição de passividade e introduzindo-o em uma experiência vital de autorreconhecimento e ressignificação do real. Os objetos desviados, assim como as imagens, as cenas, os indivíduos e o próprio Bolaño, vão aos poucos trazendo de volta as memórias de nossa ancestralidade, e conforme defende Eduardo Galeano (1999), este é o melhor caminho para desconstruir o tecido arbitrário e artificial que reveste nossos corpos, tocados para sempre pela violência e pela maldição:

Esquecer o esquecimento: Dom Ramón Gómez de la Serna contou a história de alguém que possuía tão má memória que um dia se esqueceu de que tinha má memória e se lembrou de tudo. Recordar o passado, para nos livrarmos de suas maldições: não para atar os pés do tempo presente, mas para que o presente caminhe livre das armadilhas. Há poucos séculos, dizia-se “recordar” para significar “despertar” e a palavra ainda é usada nesse sentido em algumas regiões da América Latina. A memória desperta é contraditória, como nós. Nunca está quieta e, conosco, vai mudando. Não nasceu para âncora. Tem, antes, vocação de catapulta. Quer ser ponto de partida, não de chegada. Não renega a nostalgia, mas prefere a esperança, seu perigo, sua intempérie. Acreditavam os gregos que a memória era irmã do tempo e do mar, e não se enganavam (GALEANO, 1999, p.217).

O retorno ao passado por meio da recuperação de imagens associadas aos conflitos que constituem a história latino-americana possibilita ao sujeito

contemporâneo compreender os níveis de complexidade que integram a sua genealogia, mas não o liberta das amarras que ainda o mantêm preso a este tempo e não assegura que as armadilhas de que nos fala o teórico sejam, efetivamente, neutralizadas. Trazer estas memórias, e de alguma forma, atualizar a dor e o mal-estar que foram impressos no nosso D.N.A. nos coloca diante de um espelho que impõe a contemplação da imagem que aparece invertida, sem que isso garanta a blindagem de nosso corpo contra a ação de armadilhas que ainda seguem montadas, dispostas a nos engolir. Voltar, como sugere Eduardo Galeano, permite que nossos pés ultrapassem os limites do tempo presente, mas não parece possível que possamos nos libertar dele. Estaremos sempre ligados a esta imanência que conecta o passado ao presente e penetra, por vezes, de maneira violenta em nossas subjetividades, instaurando marcas que jamais serão apagadas em nosso corpo e em nossa alma. A recordação, pensada como uma estratégia para reconstruir aquilo que foi vivido, implica na expectativa fantasiosa de que ao entrar na máquina do tempo seja possível alterar as rotas mapeadas por nossos ancestrais e inverter a posição de vítima e algoz, de modo que se possa libertá-los das maldições que os mantêm aprisionados no calabouço da história.

Recordar, de fato, possibilita ao sujeito que desperte do sono profundo que o retém paralisado diante dos infortúnios vividos pelas gerações passadas; nisso concordamos perfeitamente com o autor. Entretanto, abrir os olhos e alcançar níveis representativos de consciência não nos preserva da atuação predatória dos mesmos abutres que rasgaram os corpos dos antepassados, e ainda hoje, seguem vivos a rondar os andarilhos que tropeçam nos cascalhos do deserto. A todo instante, somos invadidos pelos pesadelos que nos colocam frente a frente com estes fantasmas, que estarão sempre aí preparados para nos atormentar, fazendo-nos lembrar das cicatrizes e das feridas que ainda seguem abertas, e que constituem nossas identidades, narrativas em construção que se movimentam entre o passado e o presente e nascem justamente nesse território

marcado pela dor e pelo sentimento de desolação, rimas dissonantes para a elegia latino-americana. A abordagem destas memórias que estão comprimidas entre as ruínas de nossa história política, contrariando o esforço dos discursos oficiais em apagá-las, representa a abertura dos arquivos onde estão acimentadas as imagens do horror, que ao ressurgirem, de maneira invertida, por meio da articulação das linguagens estéticas e da reescritura das narrativas de fundação confere ao sujeito maior autonomia sobre a sua própria humanidade, assegurando-lhe o estabelecimento de um olhar crítico em face dos antagonismos mesclados à arqueologia destas sociedades.

Em *Los detectives salvajes*, Bolaño tem completa convicção sobre a importância de adentrar este quarto escuro onde circulam em órbita fúnebre as suas memórias e as fotografias borradas que retratam o México e toda América Latina. Diante disso, a atitude de voltar-se para o passado, percorrendo o trajeto que foi feito pelos movimentos vanguardistas na década de 1920, além do reconhecimento das nuances que estão no cerne da Revolução Mexicana ou o enfrentamento das tropas militares que levaram a cabo o golpe de estado no Chile, revela o interesse do autor em redimensionar estes eventos e reescrevê-los mediante os seus critérios de análise e identificação, considerando, pois, a mobilização de recursos biográficos e autobiográficos, de maneira que as memórias individuais sejam incorporadas às memórias coletivas, promovendo o exame de seu próprio eu e dos demais sujeitos que habitaram o seu passado. Em entrevista a Irma Sanchís, o autor fala a esse respeito:

[...] Mi vida ha sido un desastre. Pues supongo que mis padres se amaron muchísimo, que hubo entre ellos una fuerte atracción sexual, pero jamás se tendrían que haber casado y muchísimo menos tener hijos. Yo era hijo mayor y recibía los misiles de uno y otro lado. Son historias tan tristes, tan destructivas, que pueden resultar hasta cómicas. Pero son insoportables. [...] Yo creo que la configuración de las personas no acaba nunca. No soy un ser humano configurado, ni mucho menos. De niño era vulnerable, luego me hice muy resistente. Pero cuando tuve a mi hijo supe que todo era falso, que la vulnerabilidad es mi epicentro. Mis hijos me han hecho humano. Lo

que me hace temblar es que puedan llegar siquiera a asomarse en lo que yo me sumergí (BRAITHWAITE, 2006, p.79-80).⁶

[...] Sí, los revolucionarios que conocí en aquella época, y conocí a muchísimos, se veían a sí mismos como motores transformadores de la historia. Viví una historia siniestra, la del poeta salvadoreño Roque Dalton, que fue a hablar con ellos, a intentar disuadirlos de que comenzaran la lucha armada. [...] Conversaran toda una noche, la discusión entra en un punto muerto. Dalton se va a dormir. Deciden deshacerse de él porque no estaba de acuerdo con ellos y le pegan un tiro en la cabeza mientras duerme. La locura absoluta. Y esos mismos hijos de puta, después de un año de sangrar al pueblo, pactan con la derecha. Es la muerte de la quimera (BRAITHWAITE, 2006, p.80).⁷

Em companhia de Belano, Ulises Lima e García Madero, há momentos no romance em que se pode notar o surgimento de Roberto Bolaño, invisível, talvez a mesma criança assustada em meio às desavenças dos pais ou o poeta revolucionário sem rumo, escondido atrás da porta, caminhando sozinho por uma praça qualquer do DF no ano de 1976, sentado em um bar rodeado de amigos, fumando, conversando, cumprindo perfeitamente as provocações do destino e encenando, de forma dramática e sempre irônica, a desilusão do homem latino-americano, do homem espanhol, de todos os homens. Nesta narrativa, a autobiografia não desponta como um fenômeno de

⁶ Tradução nossa: [...] Minha vida tem sido um desastre. [...] Imagino que meus pais se amaram muitíssimo, e que houve entre eles uma forte atração sexual, mas jamais deveriam ter se casado e muito menos tido filhos. Eu era o filho mais velho e recebia os bombardeios que vinham tanto de um lado quanto de outro. São histórias tão tristes, tão destrutivas, que podem até se transformar em algo cômico. Mas são insuportáveis. [...] Eu creio que a formação das pessoas não acaba nunca. Não sou um ser humano pronto, nem de longe. Quando criança eu era muito vulnerável, com o tempo fui me fazendo muito resistente. Mas quando tive meus filhos descobri que tudo isso era falso, que a vulnerabilidade é meu epicentro. Meus filhos têm me tornado mais humano. O que me faz tremer é que eles se metam nesse mesmo abismo em que eu estive submerso (BRAITHWAITE, 2006, p.79-80).

⁷ Tradução nossa: [...] Sim, os revolucionários que conheci naquela época, e conheci muitos, viam a si mesmos como motores transformadores da história. Vivi uma história sinistra, a do poeta salvadoreño Roque Dalton, que foi falar com eles e fazê-los desistir de começarem a luta armada. [...] Conversaram uma noite inteira, e a discussão chegou a um consenso. Dalton foi dormir. Decidiram desfazer-se dele porque não estava de acordo com eles e lhe dispararam um tiro na cabeça enquanto dormia. A loucura absoluta. E esses mesmos miseráveis, um ano depois de terem sangrado tanta gente, compactuaram com a direita. Foi a morte da quimera (BRAITHWAITE, 2006, p.80).

autocontemplação, não se trata de uma homenagem ao poeta, conhecedor de todas as verdades, nem à literatura, mas da tomada de consciência frente à necessidade de se pensar as experiências do indivíduo, no epicentro da dor em que foram forjadas, manipulando-as a partir de diferentes pontos de observação, recontando-as sob o influxo das condições de existência no atual cenário econômico-político para, enfim, transformar a escrita a respeito delas em um poderoso canal de reflexão, de modo que se possa compreendê-las conforme a carga de subjetividade que apresentam e reinventá-las sob um prisma que em nada tem a ver com a ideia simplificadora de espetáculo, tão em voga em nosso tempo, ou com o olhar lançado pela crítica, tal qual aparece destacado no relato seguinte feito pelo personagem Iñaki Echavarne, um crítico literário, numa clara referência ao editor Ignacio Echevarría, amigo pessoal de Bolaño:

Durante un tiempo la Crítica acompaña la obra, luego la crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompaña. El viaje puede ser largo o corto. Luego los lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores vayan acompañándose a su singladura. Luego la crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia (BOLAÑO, 1998, p.484).⁸

⁸ Tradução nossa: Durante um tempo a Crítica acompanha a Obra, logo a Crítica se desfaz e são os Leitores que passam a acompanhá-la. A viagem pode ser longa ou curta. Logo os leitores morrem um a um e a Obra segue sozinha, ainda que outra Crítica e outros Leitores pouco a pouco comecem a acompanhar o seu percurso. Logo a Crítica morre outra vez e os Leitores morrem outra vez e sobre esse caminho de ossos a Obra segue sua viagem até a solidão. Aproximar-se dela, entrar em sua embarcação é sinal inequívoco de morte segura, mas outra Crítica e outros Leitores surgirão incansáveis e implacáveis e o tempo e a velocidade irão devorá-los. Enfim a Obra viaja irremediavelmente sozinha na Imensidão. E um dia a obra morre, como morrem todas as coisas, como se extinguirá o Sol e a Terra, o Sistema Solar e a Galáxia e a mais recôndita memória dos homens. Tudo o que começa como comedia acaba como tragédia (BOLAÑO, 1998, p.484).

Com base na sustentação de uma tríade formada pela obra, pelo leitor e pela crítica, onde a posição ocupada por cada um deles tende a ser modificada, segundo a movimentação de interesses externos e internos e a tendência da obra em resistir a grandes terremotos, o fragmento nos propõe uma reflexão em torno dos jogos que cercam a atividade literária, destacando-a, por fim, como última sobrevivente a navegar sozinha pela imensidão dos mares que, mais cedo ou mais tarde, trará o seu desaparecimento, e a confirmação de uma morte segura, exatamente como se dá com todas as coisas que estão dispostas no universo. Bolaño tem consciência dessa finitude, a morte e as várias faces da morte são peças fundamentais para o jogo de cartas proposto pelo autor, que revive o passado na intenção de confrontá-lo, de violar as paredes de concreto que asseguram a sua plenitude, mas está seguro quanto aos efeitos que serão provocados pelos estilhaços decorrentes desta atitude demolidora. Em meio à cortina de fumaça que coloca todos os personagens em uma espécie de diálogo às cegas, onde as principais teses do autor são rigorosamente discutidas, o romance elabora uma crítica contundente ao campo literário na cena contemporânea, contexto em que a escrita e a figura do artista aparecem associadas a uma dimensão espetacular da imagem.

Em *Los detectives salvajes* não há espaço para concessões, todos os poetas vivem à beira do abismo, caminham no meio da noite e são consumidos pela poeira do deserto, sendo testados a todo o momento; não existe nenhum tratamento fetichista em relação à literatura, ao contrário disto, o autor nos apresenta um questionamento a respeito de suas condições de sobrevivência em um mundo saturado pela ação beligerante da publicidade e do mercado editorial. A literatura estaria caminhando para o seu fim, estaria navegando sublime na embarcação que pressente o seu naufrágio. No entanto, não se trata de uma crítica à literatura enquanto manifestação estética, ou como epifania, a grandiosa catarse costurada visceralmente ao humano, mas à literatura livresca, inscrita nas capas dos manuais, nas estantes e nas bibliotecas,

confundida com números, cifras e manchetes pirotécnicas na primeira página dos jornais.

Guiadas, portanto, pelo desvio das imagens pré-concebidas que se desprendem de um passado comum e injetam certa aspereza no desdobramento das relações contemporâneas, as vozes que conduzem a narrativa, seja García Madero na primeira e terceira partes do romance, seja a explosão de personagens que introduzem a emissão de discursos polifônicos no segundo ato da ficção, ao tratarem do apodrecimento das estruturas que dizem respeito ao campo literário, acabam fazendo por extensão uma crítica ostensiva aos costumes das sociedades modernas, sem emitir um julgamento moral, tomando por parâmetro o conjunto de valores e princípios cristalizados no imaginário coletivo, a duras penas, pelos mecanismos silenciosos de controle e dominação social.

Movendo-se deliberadamente para todas as direções, de forma crítica ou simplesmente figurativa, aproximando-se ou se distanciando dos modelos vitais de experiência, estas vozes propõem ao leitor que se comunique com o universo ficcional, de modo que este diálogo o auxilie na captação da realidade que lhe cerca, burlando os limites impostos pelo próprio ato representativo, em analogia ao que fora desenvolvido pelas ficções pós-ditatoriais, inscritas sob o trabalho de construção do luto na América Latina, conforme discute Idelber Avelar (2003, p.14), no livro *Alegorias da derrota*. Assim, embora estejamos falando de um Bolaño já doente, acometido pelo mal de fígado que o arrastaria até a morte anos mais tarde, após a publicação deste romance, não é possível dizer que *Los detectives salvajes* figure como um testamento, cuja maior herança seria a realização de um projeto ousado de escrita, nem tão pouco a crítica ao indivíduo em face de sua humanidade caótica.

Estamos diante de uma obra que se mantém viva em virtude da consciência do autor de que o seu destino é, de fato, o esquecimento. Trata-se

de um emaranhado de histórias escritas diante dos epitáfios que se enfileiram por toda América Latina, com o intuito de reverter a imobilidade da memória e conferir autonomia à nossa genealogia como forma de denúncia em relação à ideia enganosa de tempo e territorialidade que foi erigida. A enfermidade concreta, traduzida no romance como desengano, chama a atenção por nos fazer refletir sobre as misérias políticas e sociais que perfuraram o manto da homogeneidade que nos cobre e nos engana, à medida que potencializa a diferença sobre a qual fomos inventados, revelando as angústias e o mal-estar que não cessam, e que vêm à tona em forma de doenças concretas ou como metáfora para a luta contra o próprio desengano.

Bolaño combate o espetáculo sentado diante de seu velho computador, na cidade de Blanes, Espanha, dedicado a escrever histórias sobre o horror e a desventura latino-americana. Em sua casa, desfrutando de uma comodidade questionável, entre um cigarro e outro, o autor entra na arena e firma sua narrativa em um espaço onde a morte orgânica e a morte social, marcada pela invisibilidade dos sujeitos que transitam pelos túneis subterrâneos da barbárie, resultam, talvez, na morte da própria escrita, de maneira que a atividade do escritor passe a se concentrar na abordagem desta temática e o canto do poeta seja apenas uma elegia. No entanto, é importante pensar em que medida a escrita estaria mesmo caminhando para a sua derrocada. É certo que o mundo contemporâneo impõe novos contornos para a configuração das linguagens estéticas, considerando o bombardeio de diferentes domínios para a vida cotidiana, para o urbanismo e para a cultura, dentre outros aspectos, mas ao seguir escrevendo, imaginamos que o autor deposite alguma expectativa na sua sobrevivência. Escrever é a única forma de tocar a eternidade, e é justamente a escrita que aproxima as mãos do escritor dessa dimensão etérea. Na arena, distraído entre os lances do combate, Bolaño escreve sem se dar conta que a sua elegia caminha entre o abismo e o eterno. A escolha de um caminho ou de outro é apenas uma questão de azar ou de sorte.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, M. M. (Mikhail Mikhailovich). *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BOLAÑO, Roberto. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

CARRAL, Andrea Cobas; GARIBOTTO, Verónica. Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en Los detectives salvajes. PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVARÓN PATRIAU, Gustavo (Ed.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, p.11-30.

GALEANO, Eduardo. *De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso*. Tradução de Sergio Faraco. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 1999.

MORA, Francisco Javier. El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Alicante: Universidade de Alicante, p.257-275, 2000.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 02/02/2023.

A IRONIA E O HUMOR EM NARRATIVAS INFANTIS CONTEMPORÂNEAS: REVISITANDO OS ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO

IRONY AND HUMOR IN CONTEMPORARY CHILDREN'S NARRATIVES:
REVISITING GENDER STEREOTYPES

Valdinei José Arboleya¹

Resumo: este estudo busca analisar a ironia e o humor como ferramentas de questionamento acerca da representação da personagem feminina nas narrativas infantis contemporâneas *Até as Princesas Soltam Pum*, de Ilam Brenam (2008) e *A revolta das princesas*, de Céline Lamour-Crouchet (2013). Ambas são aqui tomadas como exemplos de histórias infantis que revisitam o ideário clássico de princesa e os estereótipos de gênero, questionando-os e, inclusive, ironizando-os. Trata-se de uma forma de atuar no processo de desconstrução do discurso patriarcal e de suas reduplicações ideológicas de papéis de gênero que deve ser incorporada pela literatura nacional, incluindo a infantil. O discurso colonial, calcado na cultura falocêntrica, definiu um estereótipo da mulher ideal que pode e deve ser questionado pela arte, enquanto produto da cultura. Neste segmento, a ironia e o humor são mobilizados como estratégias para atingir o público infantil, mas também, como ferramentas narrativas que podem levar a criança a entender e a questionar os padrões que a cerca, despertando o senso crítico, subvertendo situações já conhecidas e oferecendo perspectivas de leitura diferentes.

Palavras-chave: personagem feminina; ironia; cultura; papéis de gênero;

Abstract: This paper aims to analyze irony and humor as ways of questioning the female character representation in contemporary children's narratives *Até as Princesas soltam pum*, by Ilam Brenam (2008) and *A revolta das princesas*, by Céline Lamour-Crouchet (2013). These stories are analyzed as examples of children's narratives that redefine the classic ideal of princess and gender stereotypes, questioning them and even mocking them. There is, therefore, a process patriarchal discourse deconstruction and its ideological reduplications of gender roles that must be incorporated by national literature, including children's literature. The colonial discourse, based on phallogocentric culture, defined a stereotype of the ideal woman that can and should be questioned by art, as a cultures product. Thus, irony and humor are mobilized

¹Mestre em Letras - Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. Doutorando em Letras - Linguagem e Sociedade na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0721-9702>. E-mail: vjarboleya@hotmail.com.

as strategies to touch children, but also as narrative tools that can lead children to question the social roles that surround them, awakening their critical sense, subverting situations already known and offering different reading perspectives.

Keywords: female character; irony; culture; gender roles.

1 INTRODUÇÃO

A linguagem literária, enquanto manifestação artística, não se configura como simples criação abstrata, mas como estratégia discursiva que, devido ao seu caráter simbólico, dá voz ao universal, permitindo que se encontre na ficção dramas, dilemas e questionamentos humanos. Essa voz, no entanto, não é simples nem objetiva, justamente porque se vale de elementos como o simbolismo, a conotação, a metáfora e a ironia para se constituir.

A capacidade de perceber o implícito remodelado pela metáfora e pelo simbolismo é, conforme Silva (2009, p. 71), a tarefa essencial do leitor: “ler as entrelinhas de um texto, desvendar suas intenções, descobrir o que está encoberto é tarefa instigante e prazerosa”. Essa habilidade não se circunscreve apenas à literatura adulta e a um ideal leitor crítico e perspicaz, mas também pode ser encontrada em histórias infantis, como se buscará demonstrar ao longo desse estudo.

Particularmente, volta-se aqui, à percepção dos implícitos em narrativas infantis contemporâneas nas quais a trama contribui, de forma bem-humorada e, recorrentemente irônica, para a revisão das reduplicações ideológicas de papéis de gênero que marcaram a formação cultural e social do brasileiro, sobretudo no que toca ao ideário cultural acerca da princesa, ressignificando-o de forma divertida e sofisticada. Busca-se analisar as narrativas contemporâneas *Até as Princesas Soltam Pum*, de Ilam Brenam (2008) e *A revolta das princesas*, de Céline Lamour-Crouchet (2013) como exemplos de histórias infantis que levam o leitor a tensionar elementos do discurso tradicional de definição da mulher ideal, reconstruindo-os no plano narrativo e na vida social. Importa ressaltar que tanto mais elaborado será esse exercício

quanto melhor for a qualidade estética do texto literário e é nesse ponto que a ironia e o humor se inserem: como ferramentas sofisticadas de questionamento do real e como formas e estruturas verbais, nos termos de Hutcheon (2000), que colocam em jogo muito mais do que se evidencia na superfície do texto.

Essas histórias revisitam a tradição narrativa dos contos clássicos, conferindo um novo sentido ao termo princesa exatamente porque questionam estereótipos de gênero. Ao se valerem do humor e da ironia, ambas subvertem padrões e alternam a lógica dos clássicos finais, marcados pelo “felizes para sempre” como determinante da trajetória de uma princesa. Esse ponto de vista foi intensamente solidificado nos contos de fadas, reflexão apresentada a seguir, como base para a análise das obras.

2 OS CONTOS DE FADAS E A CONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS

A publicação dos primeiros contos de fadas coletados da literatura oral por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm evidencia, no plano escrito, uma leitura de mundo e uma cultura de representação de papéis sociais que as narrativas orais já apontavam. Concebendo-as como uma reprodução da vida social dos camponeses ressignificada simbolicamente, assim como também suas versões escritas, Darnton (1981, p. 32) as considera como “pontos de entrada no universo mental dos camponeses, nos tempos do Antigo Regime” (DARNTON, 1981 p. 32), o que reforça o papel da narrativa na transmissão de saberes e conhecimentos da vida cotidiana.

Embora revestidas simbolicamente de elementos do maravilhoso, essas narrativas evidenciam o sistema de organização social da França do século XVII, reforçando a relação entre ficção e realidade social:

Os contadores de histórias camponeses não achavam as histórias apenas divertidas, assustadoras ou funcionais. Achavam-nas “boas para pensar”. Reelaboravam-nas à sua maneira, usando-as para compor um quadro de realidade, e mostrar o que esse quadro

significava às pessoas das camadas inferiores da ordem social. (DARNTON 1981. p. 92).

Assim entendido, inventário mítico e a tradição narrativa desvelam tanto as formas de organização social e política de um povo, quanto uma concepção de mundo intermitentemente marcada pela ideologia. A narrativa, sob essa perspectiva, ocupa a função essencial de recuperar o vivido e recompor a história sob o ponto de vista de quem a narra, desvelando uma domesticação da lembrança e um consenso ideológico pautado na coletividade. Esses elementos, lembranças e ideologias, são fundamentais para entender a relação entre literatura infantil e estereótipos e, conseqüentemente, a valor artístico dessa ruptura, foco deste estudo.

Para Ricoeur (1990) lembrar é um fenômeno ideológico socialmente construído e determinado que cumpre o papel de difundir uma ideia e converter todo um grupo a cultivá-la. Lembrar um fato seria “perpetuar sua energia inicial para além do período da efervescência.” (RICOEUR, 1990, p. 68)

O ato de lembrar, sob essa ótica, é marcado por uma intenção ideológica que pode reforçar uma voz narrativa e apagar outras ou, de forma ainda mais ampla, abarcar muitas vozes sob um mesmo foco narrativo, redesenhando a memória sob os interesses de grupos específicos. Considerando a ideologia sob essa chave de pensamento, Althusser (1980), apresenta o conceito de Aparelhos Repressivos de Estado como estruturas nas quais se difunde uma determinada ideologia como substituta de outra e se modela o exercício de lembrar. É o caso da escola, definida como aparelho ideológico burguês que se concretizou em oposição à Igreja e se definiu como espaço de captação e propagação de narrativas que servissem ao propósito de difusão de ideais que se desejavam perpetuamente lembradas:

Desde a pré-primária, a Escola toma a seu cargo todas as crianças de todas as classes sociais, e a partir da Pré-Primária, inculca-lhes durante anos, os anos que a criança está mais ‘vulnerável’, entalada

entre o aparelho de Estado familiar e o aparelho de Estado Escola, ‘saberes práticos’ [...] envolvidos na ideologia dominante (o francês, o cálculo, a história, as ciências, a literatura), ou simplesmente a ideologia dominante no estado puro (moral, instrução cívica, filosofia). (ALTHUSSER, 1980, p. 64).

A escola, assim entendida, nasceu e se solidificou como espaço de difusão e assentamento dos ideais da família burguesa e, para tanto, precisou mobilizar saberes que corroborassem seus interesses. É nesse contexto que a literatura infantil passa a desempenhar um papel fundamental: o de atuar no campo simbólico, reforçando “um quadro de realidade” (DARNTON, 1981) com base nos ideais de civilização e de delimitação de papéis sociais.

Zilberman e Magalhães (1984, p. 4) ressaltam que o surgimento da família burguesa trouxe consigo um novo conceito de infância, “modificando o status da criança na sociedade e no âmbito doméstico e o estabelecimento de aparelhos ideológicos que visarão a preservar a unidade do lar”, como é o caso da escola e da literatura infantil, naquele momento, posta a serviço do saber escolar institucionalizado. Esse modelo de família reforçou o papel da mulher como esposa e mãe, um estereótipo social já presente desde a antiguidade e fortemente consolidado nos contos clássicos como meio de distinção entre homens e mulheres.

Os contos de fadas, como criações artísticas do campo literário, não são, portanto, uma invenção em termos de estrutura narrativa, mas uma forma de representar no plano simbólico, aspectos da vida social já presentes nas narrativas orais e de eternizar na memória formas de relações sociais já conhecidas dos homens. Essas formas foram, de acordo com Duby (1997) particularmente reforçadas na Idade Média, quando se deu, efetivamente, uma “divisão entre homens e mulheres, entre o público para aqueles, o privado para estas” (DUBY, 1997, p. 114).

Essa divisão configurou um sistema de distribuição de poder e de autoridade dentro e fora do espaço doméstico, reforçando subjetivamente uma forma de organização social que transmitia os “valores e normas da sociedade que a gerou” (ZILBERMAN, MAGALHÃES, 1980, p. 20) e, em decorrência, os estereótipos dos atores sociais que atuam nessa organização social. Ao transportar essa organização social para os contos de fadas, perpetua-se o conceito de masculinidade e feminilidade culturalmente reforçado na Idade Média, promovendo uma domesticação da lembrança e um consenso ideológico que encontrou respaldo nos aparelhos de estado.

A construção de estereótipos se alastrou nos contos de fadas justamente porque há neles uma estrutura lógica que, conforme Propp (2002), ressalta um modo de organização social presente já nos contos populares: reminiscências de aspectos culturais e ciclos históricos e uma forma de produção e organização social pré-capitalista.

O estereótipo feminino que aparece nesses contos é fortemente marcado pela imagem arquetípica da grande mãe e da donzela como aspectos do inconsciente coletivo presentes em todo lugar. O arquétipo, configura-se pela “tendência a formar essas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração inicial” (JUNG, 2016, p. 83).

A grande mãe é uma imagem feminina primordial e universal, que existe em todas as culturas desde o começo dos tempos, na qual se vincula feminilidade e maternidade como aspectos indissociáveis. Para Jung (2012, p. 88), a grande mãe abarca os atributos da sensibilidade, da instabilidade emocional, da bondade e da fertilidade: é “o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante

e fatal.” Trata-se da personificação de todas as tendências de representação feminina na psique do homem, da princesa à bruxa, as quais congregam aspectos benévolos e maléficos, daí a ideia de sedução, como uma das faces do arquétipo total da grande mãe.

Acentuar feminilidade como sinônimo de beleza e de fragilidade e como características da mulher ideal incidiu na configuração de outra face do arquétipo total da Grande Mãe, o arquétipo da donzela. Conforme Jung (2012), a beleza sempre foi um aspecto valorizado na imagem arquetípica primordial da mulher, bem como uma fonte de poder sobre os homens e a difusão cultural dessa visão levou à formação de estereótipos femininos bem delimitados, culturalmente compartilhados como uma crença inquestionável acerca da imagem mental da mulher ideal.

Enquanto adjetivo, o estereótipo denota algo que pode ser repetido mecanicamente “e tem sido utilizado para fazer referência à imagem por demais generalizada que se possui de um grupo ou dos indivíduos que pertencem a um grupo.” (PEREIRA, 2002, p. 43). No contexto das relações de gênero, constitui a base do discurso segundo o qual os homens são apresentados em papéis de controle social, com uma característica impositiva e dominadora, ao passo que as mulheres costumam ser apresentadas em papéis altruístas, dependentes e frágeis. O corpo e a sexualidade feminina também passam a serem vistos sob essa mesma ótica, culminando numa visão extremamente recatada, pudorosa e imaculada a partir da qual não poderiam se tornar objeto de derrisão, pois rir-se-ia, neste caso, do próprio corpo materno gerador.

Vale lembrar, neste ponto, que o riso, conforme Bergson (1983), é avesso ao politicamente correto e pode levar à dessacralização da representação maternal feminina, ou seja, solapar essas “verdades” arquetípicas construídas em torno da princesa.

A superação desse cenário requer que se pense também a literatura infantil como espaço de criação e projeção de uma “contra-narrativa” no sentido que Spivak (2010) dá ao termo, entendendo a literatura como ferramenta capaz de servir de janela para compreender o mundo e as relações presentes na realidade à medida que “facilita a ordenação de experiências existenciais (ZILBERMAN, MAGALHÃES, 1984, p. 14). Isso implica uma revisão dos estereótipos acerca da mulher e de seu papel social no plano simbólico, aspecto que pode ser revisto já na produção escrita para crianças.

As histórias infantis deste ponto em diante analisadas parecem confluir com esse propósito à medida que apresentam princesas de um ponto de vista inovador e questionador, em especial porque se valem das estruturas narrativas tradicionais, reinventando-as no tempo presente, em que os autores escrevem a partir das discussões que os rodeiam. Trata-se de criações ficcionais que procuram rever o papel social das mulheres ao longo dos séculos, revisitando o estereótipo de princesa como modelo de doçura, bondade, beleza e passividade, características tomadas como marcas de feminilidade inquestionáveis.

Essa revisão aparece, nestas narrativas, como uma forma de parodiar o clássico, no sentido que Hutcheon (1989) dá ao termo, a partir de um distanciamento crítico e de uma imitação criativa que aponta para uma “transcontextualização” como estratégia de ressignificação distinta do pastiche ou da imitação: “é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON, 1989, p. 17).

A paródia, assim, torna-se uma estratégia sofisticada de ressignificação do clássico e de questionamento dos padrões, ou seja, “não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança.” (HUTCHEON, 1989, p. 17). É essa recodificação que se busca

apreender nas narrativas estudadas a seguir, nas quais a ironia e o humor são empregados como estratégias sofisticadas para revisitar os estereótipos de gênero e subverter padrões sociais calcados em visões reducionistas.

3 UM CORPO DESMISTIFICADO: HUMOR, ESCÁRNIO E IRONIA EM ATÉ AS PRINCESAS SOLTAM PUM

“Até as princesas soltam pum” (2008), de Ilam Brenman, com ilustração de Ionit Zilberman é uma obra com inúmeras reedições e traduções. A narrativa apresenta a protagonista Laura que, depois de uma briga na escola, recorre ao pai para responder à questão que a aflige: as princesas soltam pum?

Essa pergunta gera o nó narrativo da história e para respondê-la, o pai pega na biblioteca o livro secreto das princesas, abrindo-o na seção de “problemas gastrointestinais e flatulências das mais encantadoras princesas do mundo” (BRENMAN, 2008 p. 14). O ato de pegar um livro que não existe e abordar um tema imaginário assume um duplo gatilho no texto: faz com que o pai – e por extensão, o leitor – atue no jogo da fantasia infantil, mas também, na quebra de estereótipos, já que sua conduta contribui para naturalizar o escatológico – do grego, skatos, excrementos – e, de modo bem-humorado, a clássica ideia do corpo imaculado da princesa como uma mulher quase sobre-humana que não sofreria com um problema tão humano.

Por extensão, a consulta ao “verbete” no livro secreto das princesas, retoma também a concepção de corpo, de mulher e de escatologia no sentido de aludir aos temas relacionados ao baixo ventre e, por isso mesmo, considerado indecoroso e até obsceno. Não se trata, contudo, de uma relação de zombaria em si mesma, mas de uma recriação em que o riso aparece como elemento catalisador, que coloca os “defeitos” das princesas como algo absolutamente humano, ou seja, que retoma o escatológico como elemento comum da humanidade.

Neste sentido, o emprego do conectivo “até” no título desempenha também uma dupla função: por um lado, atua como elemento de inclusão, inserindo as princesas no contexto do humano, do falível e da matéria. Por outro lado, contribui para a dessacralização da imagem clássica e quase etérea da princesa bondosa e eternamente bela ao lembrar que até mesmo ela solta pum, que isso é comum e que, como em muitos outros contextos, é objeto de derrisão.

Tornar o escatológico objeto de derrisão é entender o riso como “defesa contra a morte por parte do homem consciente das limitações da vida e da fragilidade do corpo, cujo funcionamento regular lembra o automatismo da máquina e por isso é muitas vezes risível, principalmente se apresenta defeitos” (DUARTE, 2006, p. 52). Nessa mesma perspectiva, o riso aponta para uma proximidade com o humano, distanciando-o do divino e do sobre humano, neste caso, da figura divinal da princesa. Ao satirizá-la, o narrador projeta uma visão de mundo distinta do cenário de convenções do qual emergiu, aquele cenário ideológico que se pretendia incorporado e lembrado.

Ao ser contemporaneamente reinterpretada, a imagem da princesa é revisitada articulando ironia e humor de forma parodiada:

Tanto a ironia como a paródia operam a dois níveis — um primeiro, superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis. E este carácter duplo *tanto* da forma, *como* do efeito pragmático, ou *ethos*, que faz da paródia um modo importante de moderna auto--reflexividade na literatura. (HUTCHEON, 1989, p. 51).

A narrativa de Brenman (2008) retoma os clássicos *Cinderela*, *Branca de Neve* e *Pequena sereia*, incorporando a essas narrativas um discurso cômico, mas também irônico da visão idealizada de mulher. Embora a abordagem desses contos não modifique a trama das muitas versões existentes, acaba por inserir um novo elemento, fazendo com que haja um choque de valores e

ampliando o nível de significação. Trata-se da releitura do estereótipo da princesa, do arquétipo da donzela e, por extensão, da mulher na sociedade.

No caso da Cinderela, a princesa idealizada é a mesma mulher humana que sofre de problemas gastrointestinais tão comuns à contemporaneidade:

Naquela noite, ela estava muito nervosa. Antes de ir para o baile, ela comeu duas barras de chocolate que a madrasta havia escondido na despensa. Na hora da dança, o príncipe apertou muito a cintura da Cinderela, ela não aguentou e soltou um pum bem no instante em que o relógio avisou que era meia-noite.

- Ufa, pai! Quer dizer que o príncipe nem percebeu?

- Não filha (BRENMAN, 2008, p. 16).

Ao mostrar ao leitor as inquietações da personagem, o narrador onisciente do livro secreto oferece uma perspectiva que rompe com a ideia de perfeição das princesas, o que aponta, uma vez mais, para a transcontextualização da narrativa, para uma inversão irônica que aproxima a história da contemporaneidade e subverte o arquétipo da donzela.

Apresentar os “defeitos” das princesas passa a funcionar na narrativa como elemento de derrisão do escatológico, mas também, como elemento de aproximação com o humano, o que afasta as personagens de arquétipos acerca dos quais as necessidades fisiológicas parecem dissociadas. É o que se percebe, também no trecho a seguir:

A comida dos anões era muito gordurosa, eles gostavam de torresmo, repolho refogado, queijo de todos os tipos, bolos de abricó... A Branca de Neve já estava estufada com toda aquela comida cheia de colesterol. Quando a madrasta deu a maçã envenenada para ela, não houve nem tempo de experimentá-la. Branca soltou um pum tão fedorento, que chegava a ser tóxico. Ela desmaiou por causa disso.

- Por isso os anões a colocaram num caixão de vidro, para ninguém sentir o cheiro?

- É evidente, minha filha.

- E como o príncipe teve coragem de chegar perto dela?

- Aqui no meu livro diz que, no dia em que o príncipe passou e viu o caixão de vidro, ele estava com uma gripe danada, o nariz todo entupido.

- Ufa, se não fosse isso, a Branca de Neve estaria morta.

-Pode ter certeza – disse o pai convicto (BRENMAN, 2008, p. 19-21).

Importa ressaltar a importância da ilustração como forma de dar unidade ao texto literário. O trabalho de Ionit Zilberman é, assim como o texto, cheio de sugestões conotativas que ampliam as oportunidades de imaginar e recriar ao mesmo tempo em que são pontualmente cômicas. É o caso, na obra em análise, da relação texto imagem quando a história da Pequena Sereia é que passa a ser objeto de derrisão. A imagem parece ampliar o sentido pretendido no texto, ao mesmo tempo em que o retoma de forma tão conotativa quanto a que o autor sugere ao dizer que: “ela é a princesa que mais conseguia disfarçar seus problemas gástricos. Quando dava aquela vontadezinha... Era só pular na água, e quando apareciam as bolhas... Ela dizia que eram as algas que estavam arrotando.” (BRENMAN, 2008, p. 23).

Expor a verdade de um corpo que é matéria, que está sujeito à ação dos skatos, é, como bem postula Bergson (1983), compreender a própria humanidade como objeto de derrisão, pois

não há comicidade fora do que é propriamente *humano*. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu. (BERGSON, 1983, p. 7).

Entender as coisas sobre esse ponto de vista é, no caso em tela, entender a figura da princesa como algo absolutamente risível porque é humano. Há assim, um questionamento muito perspicaz da visão séria da Idade Média em que a princesa aparece como uma figura colocada no centro de uma cultura de

estereótipos como ícone da beleza e da verdade. Ao propor uma inversão dessa imagem, a obra solapa verdades construídas em torno da figura da princesa e, ao mesmo tempo, as questiona por meio de uma paródia cômica da vida privada, revelando o alto grau de subversão do riso.

É importante entender que o diálogo final entre pai e filha, longe de se configurar como uma tentativa de atenuar as verdades solapadas ao longo da narrativa, parece, ao contrário, reforçar de modo irônico, e por isso mesmo altamente subversivo, a necessidade de rever o arquétipo disciplinar da princesa:

_ Mas, mesmo soltando pum, elas continuam sendo lindas princesas, não é, pai?

_ Claro minha filha. Elas são as princesas mais lindas do mundo, mas até as princesas soltam pum. O importante é você não espalhar esse segredo por aí. (BRENMAN, 2008, p. 24-25).

O atenuante “não espalhar esse segredo” funciona, do ponto de vista cultural, à revelia do que pretende garantir: é exatamente uma motivação para difundir a ideia, o que aponta para um final muito bem construído, que utiliza a ironia em seu mais alto grau de elaboração “ela pode vir a existir através do jogo sem ântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem “peso”, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito.” (HUTCHEON, p. 63).

Esse tom mais irônico, no sentido de uma elaboração linguística dúbia e multifacetada é mais recorrente na narrativa estudada a seguir que, sem deixar de lado uma versão bastante cômica dos contos clássicos parodiados, parece encontrar na subversão dos finais clássicos uma forma de fazer protesto.

4 UM TOQUE DE IRONIA: A RECONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO DE FRAGILIDADE E RESIGNAÇÃO EM A REVOLTA DAS PRINCESAS

O papel fossilizado da personagem feminina como frágil e dependente, comum nos contos de fada clássicos, é completamente subvertido na história infantil “A revolta das princesas” (2013), de Céline Lamour-Crochet, ilustrada por Lisbeth Renardy. A obra foi traduzida por Clara Colotto e integrou, no ano de 2017, a lista de obras distribuídas pelo Ministério da Educação às escolas públicas por meio do Programa Nacional do livro Didático para Alfabetização na Idade Certa.

A circulação de um livro cujo título traz a palavra “revolta” – histórica e discursivamente dissociada da figura feminina – com o carimbo “para uso nas salas de aula do 1º ao 3º ano” já é em si, uma forma de subverter o discurso de perpetuação do estereótipo feminino, pois aponta para um comportamento social oposto às características que passaram a ser naturalizadas como tipicamente femininas, como “dedicação, abnegação, docilidade, quase todas elas vinculadas àquelas características necessárias a uma boa mãe, levando-se muitas vezes a se identificar feminilidade e maternidade” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 41)

Revoltar-se é justamente o que põe em xeque a figura tradicional da princesa compassiva e resignada nessa trama: um narrador onisciente, mas de forma alguma neutro, abre a trama chamando a atenção do leitor para a situação histórica das princesas: “Chega, as princesas não aguentam mais! Cansaram de precisar aguentar as bruxas malvadas, os feitiços e os maus-tratos. Os príncipes sempre ganham a parte boa as histórias. Você ainda não percebeu isso?” (LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p).

O desabafo inicial retoma a contexto de todas as narrativas clássicas – bruxas, feitiços, maus-tratos e resignação – como forma de conclamar o leitor a perceber a história e a necessidade de revisão delas. A pergunta “você ainda não percebeu isso?” funciona, nesse movimento inicial, com um disparador que tem

um duplo sentido: de um lado, convida o leitor à reflexão, rememorando a história e as histórias infantis em que há princesas, de outro, opera como uma ironia que parece apontar para o óbvio: como você ainda não percebeu isso? Neste caso, a ironia, “busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar” (DUARTE, 2006, p. 19). Para Hutcheon (2000, p. 27) a ironia é uma:

Uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual). Essa escolha de *discurso* como o escopo e o local de discussão tem também o propósito de levar em conta as dimensões sociais e interativas do funcionamento da ironia, quer a situação seja uma conversa, quer a leitura de um romance.

Há, portanto, uma relação entre ironia e sagacidade e essa relação que se desenha nesta passagem, quando o autor convoca o leitor a ser participante do texto, abdicando de sua autoridade e equilibrando “o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, revelando a consciência de que somente esse outro pode tornar real a existência de sua obra e, afinal, a sua própria existência.” (DUARTE, 2006, p. 18).

Essa capacidade de percepção será acionada ao longo das páginas seguintes, quando o narrador começa a elencar os dissabores de cada uma das princesas das histórias clássicas, cuja narrativa original pode ser recuperada à medida em que se estabelece um jogo de ironias com o destino que a personagem teve na história clássica e o fim que se quer evitar deste ponto em diante, no qual se estabeleceu um basta ao tradicional fim resignado.

O texto articula humor e ironia na narrativa, como se percebe no trecho a seguir:

para começar, há a *Bela Adormecida*. A pobre menina, por causa da praga de uma feiticeira, fura o dedo num fuso e, em seguida, dorme por cem anos. Você imagina a dor que ela sentiu nas costas ao

acordar! E seu hálito horrível, depois de tanto tempo sem escovar os dentes. (LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p).

Observa-se aqui, um jogo irônico e debochado com o destino da Bela Adormecida e com sua condição humana e biológica: sentir dores e ter mau hálito. Trata-se de uma forma sagaz de questionar a ideia de beleza indelével da princesa – pautada na imagem arquetípica da donzela – a qual é dependente de um príncipe que lhe desperte do sono eterno, bem como uma piada com essa mesma imagem intocada de beleza ao levar o leitor a ponderar o que a falta de higienização bucal pode causar mau-hálito inclusive a uma princesa.

A ironia opera aqui, como uma forma de provocar as bases do conservadorismo e da autoridade (HUTCHEON, 2000) e de acionar atitudes ou pensamentos (DUARTE, 2006). Essas tarefas serão requeridas do leitor durante toda a narrativa, à medida que o narrador segue questionando, de modo semelhante ao que fez com a Bela Adormecida, a incoerência que há nas histórias *A princesa e o grão de ervilha*, *Branca de Neve*, *Cinderela*, *Pequena Sereia*, *Rapunzel*, *Sherezade*, *A Bela e a Fera* e *Pele de Asno*. Importa ressaltar em todas elas a forma com que o leitor infantil é levado a questionar o papel tirânico e explorador do homem, como o trecho a seguir deixa explícito:

Sherezade foi obrigada a quebrar a cabeça durante 1001 noites para continuar viva. Que dificuldade inventar toda noite uma história cativante e diferente! Quanto ao príncipe, apenas o mais fácil: só fazia escutar os contos que ela narrava. Francamente, nada cansativo!" (LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p).

O mesmo tom de desabafo aparece na passagem de Rapunzel “que precisou aguentar o peso do príncipe quando ele subiu por sua trança... Depois a infeliz teve dores de cabeça durante semanas” (LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p).

O movimento de provocação do riso e do humor que se desenha como forma de questionamento dos padrões ou das imagens sacralizadas é também

reforçado neste conjunto pela paródia como confrontação cultural e estilística, por isso mesmo, discursiva, que recodifica o clássico na modernidade. Para Hutechon (1989, p. 21) a paródia é um modo de “questionar o próprio acto de produção estética” e de acentuar, nesse processo de criação, uma aproximação com a diferença, com o não canônico.

O ato de ironizar retira o romantismo do encontro entre príncipe e princesa e desvela a crueldade de condutas tomadas como certas e inquestionáveis. A ironia assim, passa a operar como “suprema questionadora das premissas sacrossantas, por suas interrogações indiscretas ela arruína toda definição e reaviva incansavelmente toda problemática.” (DUARTE, 2006, p. 33)

Há nesse jogo de questionamentos um apurado exercício de interpretação que requer do leitor a compreensão dos sentidos evocados no questionamento e os motivos desse questionamento: “atribuir ironia envolve, assim, inferências tanto semânticas quanto avaliadoras. A aresta avaliadora da ironia nunca está ausente, é verdade”. (HUTCHEON, 2000, p. 29). Essa capacidade de avaliar, no sentido estrito de perceber e atribuir valor, é reforçada por Duarte (2006, p. 29-30), ao enfatizar que a comunicação irônica obedece a um código particular:

não se endereça ao objeto da ironia, mas a um terceiro elemento real ou supostamente presente ao ato da palavra irônica - o leitor [...] Esse elemento é assim valorizado, pois visto como capaz de compreender a mensagem cifrada que lhe é dirigida, mas se transforma em vítima da ironia se não for capaz de perceber a duplicidade de sentido do discurso.

Vale destacar aqui, que o jogo de percepção da ironia que essa narrativa requer ao longo do questionamento da situação de cada uma das princesas converge, ao final, num movimento objetivo de busca por direitos iguais: “por isso as princesas se reuniram e disseram: Chega! Queremos igualdade! Os príncipes também devem passar por maus bocados nos contos de fadas.”

(LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p). As princesas passam a se encontrar regularmente para debater sobre suas condições e, no desfecho, o leitor encontra uma página com uma porta entreaberta em que se vê afixado um cartaz com os dizeres: “Grande reunião das princesas – sexta-feira, 27 de agosto às 13 horas.” (LAMOUR-CROCHET, 2013, s/p). Ao não definir o ano, nem o local, esse cartaz convida o leitor a adentrar essa sala e a fazer parte desse debate de revisão da condição e do papel da princesa nas narrativas.

Nesse movimento, o implícito funciona como um jogo que pode ser jogado pelo leitor e do qual ele deve se apropriar, pois “a literatura, precisamente, é um dos instrumentos humanos que melhor ensina “a se perceber” que há mais do que se diz explicitamente.” (COLOMER, 2007, p. 70). Entender os ditos e os não ditos do texto é um exercício essencial para que se adquira a competência leitora e esses implícitos estão presentes em qualquer texto, contudo, o texto literário potencializa a capacidade de suscitar significados implícitos, aspecto que essa narrativa infantil parece desempenhar com maestria.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, o texto literário infantil não se configura mais como um repositório de saberes, moralidades e virtudes que se deseja inculcar na criança, aspecto que marcou sua gênese e concepção, como se discutiu aqui. Essa mudança se deve a fatores de ordens diversas, dentre os quais, o que parece mais importante destacar é o de que a literatura infantil é arte e como tal, não se destina à métricas e rigores ideológicos, mas à fruição do trabalho estético com a linguagem e do caráter ficcional do texto, que são, em essência, suas características mais marcantes.

Os efeitos de humor e ironia que esses textos destinados a crianças carregam tampouco precisam ficar limitados ao explícito, justamente porque o

trabalho estético com a linguagem requer uma elaboração que o leitor deve aprender a construir por meio da leitura exatamente porque seu progresso se dá “a partir de uma leitura baseada nos elementos internos do enunciado, em direção a uma leitura mais interpretativa que utiliza sua capacidade de raciocinar para suscitar significados implícitos, segundos sentidos ou símbolos que o leitor deve fazer emergir” (COLOMER, 2007, p. 70).

Elaborar textos infantis empregando efeitos de humor e ironia é, antes de tudo, criar caminhos para que o leitor infantil possa se desenvolver. Trata-se, como discutido até aqui, de estratégias sofisticadas de explicitar novas compreensões de mundo e novas formas de estar e se perceber nesse mundo. Esses aspectos parecem ser muito bem elaborados nas narrativas de Brenman (2008) e Lamour-crouchet (2013), que carregam altas doses de humor e ironia sem deixar de se constituírem como leituras para um público infantil. A ironia neste caso, é um andaime que o leitor precisa aprender a galgar para que, mais que interpretar o texto literário, consiga perceber seu pertencimento social, o lugar de que fala e a contemporaneidade dessa discussão.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença, 1980.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BRENNAN, Ilan. *Até as princesas soltam pum*. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
- COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Graal: Rio de Janeiro, 1981.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- DUBY, Georges. *Damas do século XII: a lembrança das ancestrais*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HÉRITIER, Françoise. *Masculino Feminino II: dissolver a hierarquia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. 3. ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016

LAMOUR-CROUCHET, Céline. *A revolta das princesas*. Trad. Clara Colotto. Campinas- SP: Saber e Ler, 2013.

PEREIRA, Marcos Emanuel. *Psicologia social dos estereótipos*. São Paulo: E.P.U., 2002.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary C. Abílio, Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologia*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Vera Maria Tistzmann. *Leitura literária outras leituras: impasses e alternativas no trabalho do professor*: Belo Horizonte: RHJ, 2009.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina G. Almeida; Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1984.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 02/02/2023.

COMPLEXO DE CASSANDRA: ENTRE A MILITÂNCIA E A EMANCIPAÇÃO AUTORAL POSTERGADA

CASSANDRA'S COMPLEX: BETWEEN MILITANCY AND POSTPONED
AUTHORIAL EMANCIPATION

Adilson Guimarães Jardim¹

Resumo: Antecipando temas e pautas hoje caros, tanto à comunidade LGBTQIA+ quanto ao revisionismo do patriarcado machista e homofóbico, a escritora Cassandra Rios é uma figura relevante da resistência e pelos direitos das mulheres homossexuais no Brasil. Ao mesmo tempo que propõe um estudo pontual de uma obra da autora paulistana, este artigo denuncia a exclusão de seu nome dos cânones das grandes escritoras nacionais e a visão reducionista dos estudos literários sobre os temas de suas obras, enquanto era perseguida e censurada pelo regime militar em razão desses mesmos temas. Se no início dos anos 2000, a obra de Rios começou a receber nova luz sobre sua importância em certa época da história do País e da história literária, nos últimos anos seu nome voltou a cair em injusto esquecimento. Assim, o estudo visa uma leitura do livro *Muros Altos* (1962), como exemplo emblemático e forma de ampliar a compreensão de sua vitalidade na literatura brasileira.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Lesbianismo; Homofobia; Censura; Erotismo.

Abstract: Anticipating themes and questions important to LGBTQIA+ community as well as to the revisionism of the sexist and homophobic patriarchy, writer Cassandra Rios is a relevant figure of resistance and of the fight for homosexual women rights in Brazil. In addition to proposing a specific study of one of the books by the author from São Paulo, this article denounces the exclusion of her name from the canon of the great Brazilian female writers and the reductionist approach of the literary studies on her work while she was persecuted and censored by the Brazilian military regime because of the themes and questions mentioned. If in the early 2000's, the relevance of Rios's work (regarding a specific period in Brazilian and literature histories) started being approached with a different view, in the past few years her name slipped back into unjust oblivion. Thus, this study intends to approach her book *Muros Altos* (1962) as an emblematic example and to broaden the comprehension of her vitality to Brazilian literature.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Bolsista Capes – Brasil. Professor das Faculdades da Escada – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7926-9963>. E-mail: adilsonguimaraesjardim@gmail.com.

Keywords: Brazilian literature; lesbianism; homophobia; censorship; erotism.

1 INTRODUÇÃO

Este estudo tem por escopo trazer à lume uma leitura pontual de um romance da escritora Cassandra Rios. O objetivo é apresentar a originalidade da Autora paulista na denúncia da violência de Estado na sociedade brasileira marcada pelo militarismo e legitimação da violência de gênero e de orientação sexual. A fúria acadêmica que recaiu sobre a obra de Rios, para pensar na sua recepção à época, é a que vão sofrer outras autoras mulheres, a exemplo de Hilda Hilst, que depois de ser rotulada como excessivamente “cerebralista” e de uma poética “difícil”, fez uso de uma linguagem e um estilo de escrita com a qual problematiza as leituras fáceis e polêmicas, consumidas por um público machista, da qual se pode mencionar sua “trilogia pornográfica”, sem abrir mão de reverter os motes sexistas desse público.

Não obstante a crítica especializada ter passado em revista superficial as questões apresentadas por Hilda nos princípios da recepção de sua obra, ainda mais agressiva se lançou contra os temas de Cassandra Rios, negligenciando inclusive as características de estilo de linguagem e composição de seus livros. Menos ainda foi observada a ampla recepção de seus diversos textos pelo público leitor, o que evidencia um perfil de leitor e de sociedade nos anos turbulentos vividos pela Autora. Os temas de sua ficção podem ser apontados como evidências que explicam os sistemáticos ataques a essa escritora nessa época obscura da história do Brasil. Ironicamente, portanto, a Cassandra de enorme êxito de vendas torna-se uma das escritoras mais perseguidas por censores e acadêmicos, por razões diversas, que serão aqui apontadas em seguida.

Entre muitos temas que desvelam a sociedade patriarcal e elitista, a obra ficcional de Cassandra Rios trata do desejo e das restrições ao corpo feminino

como derivas, resultado dessa formação social e histórica preconceituosa brasileira. Desejo feminino, orientação sexual, violações aos direitos das mulheres, num país onde prevalece certo conservadorismo apolíneo² na recepção crítica literária, que chega ao extremo de privilegiar categorias temáticas dentro de uma ordem hierárquica conservadora e filosofista: morte, perseguição política, a miserabilidade humana, no limiar entre o desejo e a solidão; o Sistema que massacra os grupos e os condiciona a agirem como instâncias subordinadas à ordem maior etc. Ao redor gravitariam, sufocados, discursos “menores”, identificados como instâncias do mercado, não da crítica “séria”. Assim é com toda produção literária informal, as de experiências autobiográficas, as de criação espontânea e intuitiva. Mais precisamente, dentro do presente estudo: o desejo e sua afinidade com a libido e as relações sexuais. Mais ainda, a instância discursiva que lhe é correlata: a linguagem erótica.

Abaixo dessa superfície de discursos e sinopses embaralhadas em suplementos e blogs, com explicações muitas vezes ilegítimas, o sexo do autor. Recepção vantajosa a escritores homens. Nesse caso, os temas e a linguagem dos textos importam menos do que se tratar de ser homem ou mulher. Desvantagem às obras de autoria feminina, aos temas ainda não defendidos pelas pautas LGBT e suas demais legendas. Lembre-se aqui antecipadamente a inexistência no Brasil de associações e grupos de defesa dos direitos da população lésbica e demais orientações sexuais e de gênero.

Pretende-se uma breve avaliação da escrita da artista Cassandra Rios. Deter-se-á na recepção de sua obra à época de sua publicação. No momento oportuno, será analisado mais estritamente um de seus livros, selecionado para

² Aqui emprega-se o termo desenvolvido por Cláudio Willer, em artigo produzido para a revista CULT, de agosto de 2001, que coloca “apolínea” como sendo “a prática crítica universitária, pautada por cerebralismo, hiperteoricismo, dissociação entre vida e uma produção identificada à ‘invenção’, resultado da ‘pesquisa’ e ‘experimentação’ praticadas com ‘rigor’ e ‘disciplina’, que se oporia a uma outra, “dionisíaca”, extra-institucional, valorizando a informalidade, a tradução da experiência vivida pelo autor e de suas paixões pela criação espontânea, fruto da intuição e até da revelação.

representar o conjunto de sua obra: *Muros Altos* (1962). Verificar-se-á até onde se estende a veracidade daquilo que João Alexandre Barbosa (1998, p. 14) denominou de “desvarios confessionais do sexo”. Esse comentário é só mais um dos tantos contra os quais Rios se queixava, e que punham em xeque sua própria capacidade de escritora, girando apenas na órbita do biografismo mais subjetivo, ao invés de refletir vivências de mundo.

Rios escrevia sobre mulheres insatisfeitas social e sexualmente. Escrevia principalmente sobre mulheres homossexuais. Foi, ela mesma, assumidamente lésbica, militou pela causa homossexual. Mas a crítica universitária e acadêmica, na mesma medida que o regime militar, não conseguiu separar a vida de suas personagens da vida de sua autora. Ora era alcunhada provocativamente por sua orientação assumida, ou atacada contraditoriamente como homofóbica, devido às autocensuras de suas próprias protagonistas, numa equivocada e sistemática campanha de perseguição que sofreu de todos os lados durante a época em que escreveu.

Importa insistir ainda na antecipação da pauta das lutas da escritora pela legitimação dos direitos civis das mulheres homossexuais, que antecipa o aparecimento das primeiras organizações no Brasil. De fato, as primeiras atividades coletivas e discussões públicas sobre os direitos das mulheres lésbicas deu-se apenas no final dos anos setenta, com a abertura democrática:

As lésbicas iniciaram sua organização quando começaram a participar, a partir de fevereiro de 1979, do SOMOS - Grupo de Afirmação Homossexual, o primeiro organizado no Brasil. Esse grupo surgiu em São Paulo no ano de 1978 inicialmente composto só por gays e já existia há oito meses quando elas chegaram. (FERNANDES, Marisa, 2018, p. 35).

O protagonismo lésbico desenvolvido por Cassandra Rios em suas obras é anterior ao pós-1964, ano do golpe militar no Brasil, e, portanto, ao pós-1968, as revoluções estudantis na França que culminaram na revisão universal dos

currículos acadêmicos e no surgimento dos temas pós-estruturalistas e pós-coloniais, entre outros. A obra de Cassandra surge quase ao mesmo tempo que o antagonismo capitalismo versus socialismo, responsável pela produção de diversas ditaduras na América Latina e sua contrapartida revolucionária, desde a introdução do pensamento marxista nas pesquisas acadêmicas e as resistências do capitalismo neocolonialista, até as revoluções libertárias, o que inclui as lutas por reconhecimento dos grupos LGBT.

No caso da escrita narrativa de Rios, importa mostrar que as pautas de seus livros, cujas “heroínas” eram mulheres homossexuais, com todos os dilemas e medos de seus desejos em país não democrático, faz da Autora uma voz isolada e desprezada por críticos e radicais políticos, como se mostrará nas páginas seguintes.

2 O DISCURSO ERÓTICO NA NARRATIVA LITERÁRIA

Ao se estudar a escrita de Cassandra Rios, optou-se inicialmente por analisar a especificidade de sua linguagem, no modo como atualiza os temas de suas obras, na relação dos corpos e dos desejos, pauta das reivindicações de suas personagens protagonistas. Estas reflexões se dão em função das acusações de seus perseguidores durante os anos de cerramento e suspensão da democracia, e através das quais a acusavam de escritora pornográfica e de temáticas eróticas vulgares e apelativas.

Literatura “erótica” ou “pornográfica”, cada texto de apoio teórico pesquisado neste ensaio apresenta descrições e conceitos nem sempre conciliáveis e que, quando se procura iluminar a escrita de Rios, apresentam-se ainda mais contraditórios. À primeira vista, não há consenso entre o que seria “erótico” ou “pornográfico”. Surgiu, inclusive, a palavra “obsceno”. Silva (2002, p. 52) analisa esta palavra nos seguintes termos:

A linguagem obscena seria transgressora, em alguma medida, por rebelar-se contra o engessamento emocional promovido pelo que se convencionou chamar *bons costumes*. [...] a linguagem obscena se presta a promover a liberação da agressividade, às vezes representando ela mesma a agressão.

Uma questão controversa que se levanta daí é até onde essa visão positiva da palavra “obsceno”, em presença de sua “rebelião contra o engessamento emocional”, pode entrar em choque com o que o senso comum dos censores da obra de Rios entendia por “obsceno”, a linguagem chula, pornográfica, e por isso a ser evitada. Essa abertura ao pornográfico, aí potencializada, possibilita igualmente uma mirada sobre a linguagem erótica, diverso do que a alta crítica costuma tomar por obras de boa qualidade nas narrativas literárias, quase sempre subordinadas àquele discurso apolíneo antes apontado aqui. O discurso erótico, é necessário ser dito, exige de seus escritores certo grau de sutileza e atenção aos sentidos vinculados, seja às personagens ou ao tema da obra pelo estilo de sua linguagem.

Silva (2002, p. 52) aponta ainda que a literatura erótica e a pornográfica se diferenciam pelo grau de insinuação sexual diverso na linguagem de ambas. Nesse caso, a literatura erótica seria considerada de bom gosto, portanto, artística, ao passo que a pornográfica estaria associada ao explícito e ao que se mostra com crueza (a linguagem chula, libidinosa). Seja como for, o certo é que a linguagem referente ao sexo e que tenha por objetivo justamente o tratamento das relações sexuais ao longo de suas páginas, sempre é calculada para excitar o leitor. E, veja-se bem, excitar os instintos do leitor; não apenas provocar-lhe a libido, mas despertar-lhe de sua letargia, de toda forma de passividade no ato da leitura.

Nos anos setenta dos estudos de gênero no Brasil, a contribuição feminista veio aprofundar a questão. Propuseram diferenciar

a pornografia daquilo que seus teóricos denominaram *ars erotica*. Especularam que

a pornografia envolve necessariamente uma visão machista do sexo, que coloca — quase sempre — a mulher em posição de submissão e degradação. A *ars erotica* pressupõe o exercício voluntário e prazeroso da relação sexual pelos dois componentes do casal. A mulher deixa de ser *objeto*, *vítima estuprada*, e passa a ser um sujeito humano que tem autonomia, como o homem, de procurar o prazer sexual (TELLES, 2005).

A discussão passa a se tratar, então, dos usos sociais que se têm feito da literatura quando trata das relações sexuais. Nesse caso, as mulheres cobram dos homens a dignidade que sempre lhes foi negada no campo sexual, sob a alegação de que a literatura erótica foi domínio masculino, palco de degradação do corpo feminino. Essa relação ativo/passivo é revista por Moraes e Lapeiz (1984, p. 15) em outros termos, que denominaram “discurso libertino”, em oposição a um “discurso libertário”. No primeiro caso, o sexo é exposto de maneira direta e sem outra intensão que a excitação sexual; produto vinculado a um padrão de consumo, sem pretensões artísticas. No segundo caso, impõem-se o discurso feminista e o dos grupos homossexuais, que recusam os estereótipos de ativo/passivo, burguês e patriarcal. No seu lugar, propõem a crítica aos discursos libertinos, representados pela indústria pornográfica, ao mesmo tempo em que incentiva a liberação sexual, porém numa nova ordem: o abandono do perverso e o resgate do desejo, através da prática do amor e da sexualidade. É uma teoria semelhante à apresentada pelo autor anterior, pois prioriza a semelhança de gênero no campo sexual, e até a semelhança entre pessoas do mesmo sexo; sem dominantes ou dominados, numa democracia sexual.

Conforme demonstra Wilchins (2004, p. 16) a essa *ars erótica*, produto de algumas culturas orientais dedicada aos prazeres, contrapõe-se a *scientia sexualis* no Ocidente, expressão de Michel Foucault, inicialmente resultante dos

dogmas confessionais cristãos, como culpa e pecado, e que vai ganhando estatuto de outras formas de controle social, que enquadra, analisa, racionaliza e, finalmente, impõe teorias que apontam desvios patológicos no lugar da descoberta natural pelos corpos. Assim, por exemplo, o sexo (e o tema da homossexualidade, objeto de análise deste estudo), traz luz ao praticante como o centro do problema, segundo seus censores, seja a Igreja (para quem o homossexual é pecador perverso), ou outras esferas sociais de poder, que inclui a psicanálise que analisa o homossexual como viciado e desviante. A contrapartida desses discursos deslegitimizantes da sexualidade, segundo mostra ainda Foucault (WILCHINS, 2004, p. 19), permite também o discurso de resistência por parte de suas vítimas. Cassandra Rios faz amplo uso paródico dessas expressões psiquiátricas e alguns de seus usos populares em alguns de seus livros, desde títulos como *A Paranoica* (1952), *Tara* (1961) e *Uma Mulher Diferente* (1965), até palavras como “perversão”, “desejo”, “histeria” e “teorias freudianas”, como se verá adiante.

Importa compreender que a linguagem erótica pode-se mostrar bastante eficaz nos seus usos literários contra a exploração sexual de homens contra mulheres e “para fazer oposição à exploração em geral” (DARLTON, 1996, p. 32). Por alguns dos conceitos do “erotismo” como foi aqui apresentado, seus usos pela arte e por outras manifestações não artísticas tem sofrido sanções por parte das autoridades quase na mesma proporção que tem sido explorado pela indústria do sexo, mas também utilizado como instrumento de crítica e escárnio contra o poder instituído, o que indica seu alto grau de adaptabilidade e ausência de campo específico de pertencimento.

O seu emprego por parte da exploração capitalista é muito recente. Em comparação com seu uso geral por parte das sociedades, os ataques que a arte que o utiliza como tema costuma sofrer como se tratando de “literatura menor” tende a obscurecer o papel importante que ele assume na identidade de

um povo e na luta por emancipação de que ele sempre fez parte. Inclusive a sexual.

O argumento predominante em muitos países contra o que consideram pornografia é o seu caráter pernicioso e sua capacidade de corromper jovens e adultos, conduzindo-os a atividades aviltantes e a crimes sexuais. Segundo Telles (TELLES, 2005, p. 3),

muitas nações adotaram legislações banindo materiais obscenos. Assim, o controle legal básico é feito pela lei criminal, mas muitos países também providenciam a regulamentação básica administrativa pelas alfândegas, serviços postais, além da regulamentação local da licença para filmes e peças teatrais. Também mais de cinquenta nações fazem parte de um acordo internacional para o controle de publicações obscenas. Curiosamente, essa convenção opera sem uma definição de obscenidade, porque se concordou que isso variaria muito de país a país.

Como se percebe, trata-se mais de determinar o que é socialmente aceitável e moralmente conveniente, do que estabelecer o que realmente é erótico ou pornográfico. As definições são tão díspares, que explicam em parte a oposição entre a crítica acadêmica apolínea, naqueles termos anteriormente expostos, e a crítica que se apoiaria numa visão menos estética e mais sociologizante do artefato literário. Prefere-se aqui evitar o termo “dionisíaco”, por supor uma ideia de uma literatura espontânea ou intuitiva, quando, na realidade, a literatura erótica, até naquela definição de *ars erotica*, ou *literatura libertária*, muitas vezes lança mão dos mesmos recursos de subjetividade e construção estilística de que se vale a literatura tomada no seu sentido amplo. Isso varia de escritor para escritor e não de gênero para gênero.

3 A MORAL VIGENTE E O HORIZONTE DE EXPECTATIVA DO LEITOR

A recepção crítica da obra de Cassandra Rios não foi menos contundente que os ataques que seus livros receberam. De um lado, os mecanismos de censura dos governos militares, que durante quase toda a produção da artista perseguiu-a pelo conteúdo temático de seus livros. Do outro, será recusada pela crítica acadêmica militante mais à esquerda do espectro político. Pela temática da homoafetividade nos livros da Autora, considerado desviante das pautas de interesse sobre a coletividade em seu aspecto mais amplo (crise política, as prisões e torturas do regime, por exemplo), acusavam-na de produzir uma literatura apelativa e vulgar, interessante apenas a um público de leitores não especialistas e como subproduto de uma escrita pornográfica. O Regime e a crítica a atacavam pelo que ela escrevia, por razões que no fim se assemelhavam, por uma ordem moral que fazia suas escolhas e tutelavam os corpos, as vontades e os desejos.

Com a publicação dos primeiros títulos de Cassandra Rios, trata-se, se não pela primeira vez na literatura brasileira, pelo menos de forma clara, mesmo para os padrões atuais, de um tema tabu e proibido para as décadas de cinquenta e sessenta: a escrita do desejo nos termos das políticas do corpo e da sexualidade a ele inerente. Isso abre um debate necessário sobre o perfil do público leitor mais amplo e de sua contrapartida entre leitores arquetípicos e de especialistas. Nas palavras de Jauss (1994, p. 35),

a reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita (...) que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra.

E, no caso dos livros eróticos, e da linguagem pornográfica em particular,

poderiam funcionar como máquinas do tempo, projetando seus leitores na direção de sensações que se extinguíram dois séculos atrás; e a pornografia poderia oferecer aos historiadores a chance

que até agora não tiveram: um acesso direto às paixões do passado. [...] Por erótico que seja, é muito difícil que um texto afete os leitores de hoje exatamente como fazia com os séculos anteriores (DARLTON, 1996, p. 35).

Numa aproximação à obra de Cassandra Rios, trata-se de uma escritora que se dirigia fundamentalmente a um público leitor de fotonovelas e de livros de amores fúteis e sexualmente pudicos, que retratam mulheres à espera de príncipes encantados. Nessa época já existiam também as telenovelas, o desdobramento viciado daquele gênero escrito. Era preciso, naturalmente, quebrar essa visão romântica unívoca, que deseducava as gerações para os problemas reais que a mulher enfrentava. O discurso social da época, não muito diferentemente dos dias de hoje na sociedade brasileira, colocava a mulher na função de criaturas preparadas para um casamento heteronormativo, esposas fiéis e zelosas e mães afetuosas. O sexo era algo vinculado à procriação para a mulher, e à satisfação fisiológica apenas para o homem, ainda que veladamente. Prazer feminino igualmente era tema tabu.

A obra de Rios questiona o direito exclusivista do prazer masculino. Essa crítica seguiu sendo distorcida, manipulada por quem e para quem o único objetivo da Autora era promover livros que faziam parte das listas de sublitteratura, produzidas para a excitação masculina (o fetiche de dois corpos femininos no encontro amoroso lésbico). A excitação sexual feminina ainda é uma das grandes discórdias dos discursos feministas, que veem em sua descrição uma apropriação da visão machista, por negar a inteligência feminina em lugar da sexualização de seus corpos. Os direitos sexuais iguais aos sexos, reclamados pelas feministas também estão presentes na obra de Cassandra Rios. A Autora trata deles, legitima-os pela temática da restrição, do conservadorismo moral e institucionalizado pelo regime militar, pelas pressões da Igreja e pelos estratos econômicos mais elevados da sociedade brasileira.

É dessa moral que os livros de Rios falam. Suas protagonistas sofrem diretamente o estigma de ser homossexual nas sociedades ocidental e brasileira. Desejam ardentemente conhecer os prazeres do sexo, na mesma medida que se veem “sujas” por sentirem tal atração contra a ordem da natureza. Leia-se aí: o prazer heterossexual.

O argumento dos censores, e mesmo da Crítica – ironicamente, hoje esta nomeia a linguagem de obras de autoras como Cassandra Rios pelo termo “comportada”, aludindo aos experimentalismos com a linguagem de artistas posteriores, o que mais uma vez olvida o horizonte de expectativa do público da época – era o caráter apelativo e chulo de sua linguagem.

Entretanto,

a justificativa dada ao público para que Cassandra fosse silenciada e condenada a uma espécie de ostracismo foi que ela era uma escritora pornográfica e de baixo calão. Porém, essa *desculpa* cai por terra no momento em que sabemos que Odete Rios, ao ter seus romances censurados, a fim de não parar de escrever, adotou outros dois pseudônimos: Clarence Rivier e Oliver Rivers, e com eles passou a produzir *romances fortes*, porém com tramas envolvendo casais heteros. Estes romances, tão escandalosos quanto os outros, passam incólumes pela censura e têm grande sucesso de vendagem (FACCO, LIMA, 2005).

Em certa ocasião, numas das muitas vezes em que foi obrigada a se apresentar à Polícia Federal, Rios ouviu as seguintes palavras de uma autoridade:

Um delegado picou diante dos meus olhos *Nicoleta Ninfeta* [um dos best-sellers de Cassandra] e ameaçou: “*é isso que vamos fazer com todos os seus livros e queimá-los em praça pública!*” (SUPLEMENTO CULTURAL, 2005, p. 7).

Simultâneos aos temas da sexualidade de suas protagonistas, e como arcabouço temático inevitável pelo aspecto do tabu que representam, estão os temas religiosos e políticos, todos em íntima relação como esferas de poder e

submissão. Suas personagens antagonistas são pessoas da alta burguesia paulistana, envolvidas com negócios na Bolsa, frequentadoras de jantares beneficentes, de colunas sociais e de obras assistencialistas junto à Igreja, na mesma proporção que de terreiros de umbanda, como representação de um misticismo sincrético oportunista e disfarçado dessa elite, com ênfase nos pactos com corpos sequestrados e sacrificados em rituais de magia negra pela obtenção de capital financeiro e pela manutenção de seu status social. Em diversas cenas, pode-se ler a descrição de feitiços contra rivais no campo sexual.

Esses temas ainda estão presentes no cenário político e empresarial brasileiro, através de inúmeros registros nos telejornais, envolvendo inclusive o sacrifício de crianças, um dos grandes alvos contemporâneos da exploração da indústria sexual. Vale aqui lembrar a perseguição que Nelson Rodrigues também sofreu por parte da censura, quando quase teve vetada a publicação de sua peça *O Casamento* (1966), publicada pela Livraria Eldorado. As peças do escritor pernambucano costumavam conter relações incestuosas da mesma elite financeira das obras de Rios. A diferença é que o dramaturgo permaneceu às luzes da crítica positiva de uma verossimilhança artística negada à Autora de *Muros Altos*. Se tais recursos temáticos ainda suscitam polêmica nos dias de hoje, havia motivos ainda maiores para que muitos tentassem calar a voz da Escritora. Arrisca-se afirmar aqui que o fato de se tratar de uma mulher seja um motivo forte.

Na década de sessenta, eis a situação sobre o tema do sexo na sociedade não apenas paulistana que Cassandra retrata, como na brasileira, de maneira geral, refletida na programação da televisão e das mídias:

Não havia imagens de sexo, a não ser em livros de medicina legal. No Brasil pré-contracultura, taras [sic] individuais não eram permitidas. O estranho era considerado desvio a ser combatido pelo Estado, com a censura. A exibição de seios só era permitida em documentários sobre índios. Amaral Neto, o Repórter, serviu para muitos adolescentes descobrirem o que havia escondido numa mulher (2005, sem página).

A moral religiosa foi outro dos fatores, senão o mais importante, para a censura que impuseram às obras de Rios. O sexo devia se restringir à alcova do casal, as pessoas (na prática, as mulheres), deveriam zelar pelos bons costumes e pela saúde moral da família, uma das instituições defendidas pela Igreja e pelo regime militar. Sexo era algo que só era permitido com fins de procriação. Toda alusão a ele para outras vontades, direta ou velada, era imediatamente reprovada.

Lembrando-se aqui da descrição mais atual de que Cassandra Rios não fazia alusão direta ao sexo, mas que filtrava as relações sexuais através de uma linguagem até certo ponto casta, ao gosto do público por quem ela aparentemente desejava ser lida, o gosto pelo erotismo na sua obra e a exibição do amor lésbico revela outra face de seu projeto de escrita. Rios não nega que suas personagens sentem tesão. E muito. Mas “tesão” não era palavra corrente nos dias de Rios. Somente na década de oitenta se populariza, a ponto de se converter em qualidade quase inócua em muitos contextos. “Tesão” substituiu uma palavra corrente nas bocas dos jovens dos anos setenta: “tara”. Mas “tara”, nos anos sessenta, ainda mantinha a conotação única e exclusiva de doença mental, desvio sexual. Daí ser o título de outro de seus livros antes mencionado aqui no trabalho.

O discurso instituído da época, para além das fronteiras morais do discurso religioso (mas que, na prática, era utilizado para justificar seu caráter repressor), era o psicanalítico. “Tara” era encarado apenas como patologia clínica, e como tal deveria ser tratado como doença. “Parte-se do princípio”, observa Berg (2002, pg. 30),

de que há um certo padrão visto como aceitável, como normal. Tudo o que foge desse padrão é desvio, é socialmente patológico. Portanto, o enfoque pelo sexo se dá pelo desviante, sobretudo no caso do homossexualismo, constantemente citado porque tido como aberração.

É importante ressaltar esse aspecto para se compreender o grau de envolvimento do discurso de Rios em relação ao discurso social de sua época. Acusavam-na de alienar-se da luta contra o regime, ela que foi uma das romancistas mais duramente perseguidas e com publicações mais vetadas (uma cifra de dezesseis livros); de escrever romances fúteis e “delirantes”, inverossímeis no tratamento dos temas. Mas quando passavam pelo filtro dos censores, encontravam aceitação imediata de um público constante, que vislumbrava neles respostas para seus próprios questionamentos. Eis algumas safras de vendagem de suas obras até 1985 (OTERO, 2003, p. 12): *Volúpia do Pecado* (20 reedições); *Carne em Delírio* (11 reedições); *A Sarjeta* (15 reedições); *Tara* (8 reedições); *Veneno* (7 reedições).

4 EROTISMO E REPRESSÃO FEMININA NA OBRA DE CASSANDRA RIOS

Ao fazer suas protagonistas falarem sobre desejo proibido, Cassandra Rios expõe um perfil de leitor e de crítica. Suas mulheres praticam sexo numa proporção inferior à que punem a si mesmas. Sentem-se transgressoras de um sistema que sempre lhes condicionou a vontade e o gesto, a ponto de aceitarem quase resignadas à sua expiação. O arrependimento das personagens de Rios, depois de seus encontros amorosos, está mais para uma espécie de “Síndrome de Estocolmo”, simpatia pelo carrasco, do que para o preconceito que muitos creditaram a Odete Rios, sua autora, ou mesmo uma aceitação da escritora à moral vigente.

A protagonista Leda, de *Muros Altos* (1962)³, reporta-se, contrita, a Deus, durante um momento de autoerotismo, admitindo o diagnóstico do sistema para o seu “mal”:

Começo a sentir novamente a ansiedade crescer, crescer, vibrar nos meus seios túrgidos de bicos indecentemente levantados, arder nas minhas mãos obscenas. Demente! Insatisfeita! Covarde! [...] tenho ódio de água morna! Parece saliva de beijos simultâneos e loucos a percorrer a pele que se arrepia. E a toalha felpuda... Estremeço, esfregando-a contra o corpo, e antes que me demore, alisando as coxas, joga-a longe. O pecado se incorpora em todos os objetos que passam pelos meus olhos lúbricos [...] Será pecado invocar o nome de Deus num momento como esse? Devo calar! É errado sentir tanto desejo. [...] É errado ser assim fogosa! Não é normal! É histeria! (RIOS, 1962, p. 12).

Em momentos diversos, Cassandra parodia o texto freudiano que norteava a moral do regime militar e dos censores. A masturbação era vista como doença e a mulher liberada sexualmente como neurótica. Tal crítica ao discurso vigente reporta às “históricas” de Nelson Rodrigues. Mas as vozes masculinas que julgam e condenam as mulheres que, de certa forma, “cedem antes da hora”, dos textos de Rodrigues (numa resposta ao discurso machista), vai corresponder às vozes femininas humilhadas e educadas pelo Sistema, da obra de Rios.

Na devida proporção, Leda Marques, de *Muros Altos*, faz recordar, ainda, Nora Helmer, de *Casa de Bonecas* (1879), peça de Ibsen. Presas de sociedades masculinas, ambas as protagonistas deveriam cumprir seu papel docilmente, como esposas fiéis, donas de casa ordeiras e mães solícitas. A primeira consegue atender aos desígnios e desejos do marido, até o momento em que, ao não ver nenhuma gratidão dele pelos anos que lhe dedicou, resolve abandonar o lar. Mas Leda, desde sempre na narrativa se achava incapaz de agradar ao marido,

³ A edição utilizada neste estudo contém informações relevantes sobre algumas de suas múltiplas reedições, aqui registradas, para demonstrar a repercussão que a obra produziu no público: primeira edição, janeiro de 1967; segunda edição: junho de 1967; terceira edição: setembro de 1967; quarta edição: fevereiro de 1968; quinta edição: janeiro de 1969.

por sua aparente incapacidade de gerar filhos. Em meio ao conflito social e psicológico por que passa, a personagem vai se recordando da sua juventude e da época de internato, com uma culpa e um remorso que lhe fustigam os sentidos.

Rios consegue impor um ritmo eficaz à narrativa, alternando em capítulos a ordem temporal dos acontecimentos, numa cadeia de eventos que ora avançam ora recuam nas lembranças da personagem/narradora. Dessa forma, ela consegue dosar a expectativa dos leitores, expondo-lhes os episódios que narram os encontros sexuais com sua companheira de internato no momento oportuno da narrativa, segundo a ordem psicológica dos acontecimentos, ou seja, das lembranças de Leda nos momentos de angústia na vida de casada no presente da narrativa.

Logo nas primeiras páginas, os leitores vão descobrindo a hipocrisia da personagem, adulta e já domesticada pelo sistema. Assim, a dona de casa recatada e moralista do início vai se contradizendo em meio a críticas que faz contra suas próprias leituras de juventude: *O Grupo* (1963), de Mary Mcarthy, *Trópico de Capricórnio* (1939), de Henry Miller, *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro, *Alucinação* (Ano, ?), de Antônio Tibiriçá. A presença do internato de freiras que Leda frequentou durante a adolescência, na história justifica a culpa constante que a persegue, a ponto de a ira divina substituir uma praga humana, por sua dupla condição de mulher degenerada, que não podia dar filhos ao marido e que atraía para sua órbita outras pessoas que lhes dedicaram/dedicam amores ao longo da vida. Mulheres e homens.

Leda é uma mulher que vive uma vida confortável e luxuosa, mas imersa na rotina de um casamento infeliz. Na maior parte do tempo vive apenas na companhia de empregados numa casa espaçosa, e seu marido, não muito diverso a um Helmer da mesma peça de Ibsen, trata-a como uma boneca de luxo, perfeita para sua imagem de homem bem-sucedido nos negócios. A solidão que

Leda sente é representada pela ausência física do esposo durante quase todas as mais de trezentas páginas do livro. É dessa forma que a narrativa ganha densidade sob o efeito de devaneios e reflexões sobre o tédio e as escolhas forçadas de Leda a respeito do casamento e da vida a dois. Os pensamentos da personagem são entremeados de descrições sobre outras pessoas, como sua mãe, mulher fútil que passa as noites em encontros sociais na casa de amigos, embriagando-se e jogando cartas, enquanto confessa à filha as infidelidades do marido, às quais tolera; a amiga Letícia, que faz apologia à infidelidade, enquanto demonstra sentir uma imensa solidão, e outras figuras igualmente solitárias e infelizes. Esses capítulos são entrecortados constantemente por outras passagens que ocorrem em flashbacks. Aí, veem-se os anos de adolescência de Leda quando ainda estudava no internato. A época que conheceu o amor e despertou sua sexualidade. É o tempo em que conheceu Luciana Freire Ladário, primeira paixão de sua vida.

O internato é uma representação do sistema moral vigente na vida da sociedade brasileira. Com seus ensinamentos religiosos mais ortodoxos, define condutas e pensamentos, separa o mundo em certo e errado. Para descrever o ambiente do internato, a narradora/personagem de Rios reconstrói com ironia a brutalidade tácita do discurso da madre superiora e das outras freiras, o modo como elas lidam com a rebeldia das alunas recorrendo a sutilezas que estas não possuem:

Lembro-me do nosso primeiro encontro depois do flagrante [...] Aparentemente, não estávamos proibidas e nem sofrendo restrições de coisa alguma. Entretanto, não era fictícia a suspeita, era certo que mil olhos nos espreitavam e vigiavam, talvez aquelas figuras imponentes de vestidos e chapelões brancos se reunissem para discutir o nosso caso, empenhadas em solucioná-lo, sem deixar feridas em nossos corações, sem demonstrar que entendiam, que conheciam aquele mal de amor errado e procuravam, em silêncio, a psicologia certa com que nos tratar. Seriam freudianas em suas ideias e estudariam a psicologia profunda dos sentimentos humanos ou agiriam segundo a lógica de raciocínios que julgavam infalíveis, dosadas pelo lengalenga dos terços, das jaculatórias e dos Creio-em-Deus-Pai-Todo-Poderoso? (RIOS, 1962, p. 53-54).

O poder que o internato representa na formação moral das personagens é tão marcante, que a todas as alunas condiciona a culpa e o remorso por todas as suas faltas passadas e futuras. Não apenas a própria Leda é afetada pelo discurso das freiras, como também essa amante da juventude, que a protagonista volta a rever muitos anos depois, devidamente “ajustada” ao sistema:

Ali, na minha frente, estava uma mulher que eu não via desde os tempos de internato. [...] Era uma criatura realizada com o destino da mulher que vive para ser mãe e criar filho (RIOS, 1962, p. 17).

Entre lembranças dolorosas e desejos frustrados, a narrativa culmina na declaração do jovem amante de Leda sobre ela não ser infértil e sim seu marido, e que este negociara sua gravidez, ao aproximar dela outro homem, mais tarde confessado à esposa. Destacam-se na qualidade da obra os dois níveis de consciência instaurada pela mudança de tempo na narrativa. Num segundo nível (época do internato), reflexões de Leda e maior amplitude de compreensão dos acontecimentos. No primeiro nível (presente da personagem/narradora), seu nível de conhecimento sobre os fatos decresce, pois coincide o tempo do seu desenrolar com o ponto de onde a narradora os conta. Desse modo, a narrativa ganha outro ritmo, com episódios mais duradouros e cenas mais descritivas. Leda passa a tomar conhecimento dos fatos juntamente com o leitor.

A ironia final de *Muros Altos* é a crítica lançada pela narradora a um sistema falocêntrico tão opressor com os indivíduos masculinos quanto o é com as mulheres. Rodolfo, seu marido, ao descobrir, há anos, que não era capaz de gerar filhos, sofre essa perda como se fosse a perda de sua virilidade. Consequentemente, de sua potência masculina, que se estende simbolicamente aos êxitos sociais. Transfere esse fardo para Leda, o que parecia a ele

socialmente mais tolerável, desencadeando o sofrimento e a humilhação em sua esposa. Leda chega ao ponto de creditar sua “doença sexual” à incapacidade de ser mãe, limitação que supostamente a tornaria “menos mulher”, assim como a infertilidade masculina sempre foi tratada pelo discurso machista como algo que torna os homens “menos homens”.

Deseja-se enfatizar aqui a acusação sofrida por Rios do seu não-engajamento político contra o regime militar. Ora, uma das várias formas de crítica que um escritor pode realizar contra o Sistema é aquela que aponta as bases sobre as quais se sustentam os aparatos de censura de seu regime. A maioria dos intelectuais de esquerda produzia uma escrita panfletária e irascível, na realidade escrita de livros para si mesmos, “diálogo entre comadres” (FACCO, LIMA, Apud MORAES, LAPEIZ, 1984, p.2.), pela razão de permanecerem longe do público leitor, que à época estava distante dessas questões políticas, alienado pela máquina de censura dos militares. Dois fatores importantes que têm de se levar em conta em relação aos regimes totalitários é, primeiramente, que

a censura [...] atua em função da imagem que se quer construir em torno das instituições e das relações de poder de determinada sociedade em determinada época, mas sempre procura se embasar em valores já presentes na consciência coletiva (BERG, 2002, p.79).

O lema defendido pelos militares durante os anos de repressão, “Deus, Pátria e Família” era uma versão local do lema dos regimes fascistas. A Igreja, o próprio Regime e a heteronormatividade eram elevados à condição de temas e instituições legítimas a serem defendidas como absolutas. Defendidas inclusive contra toda publicação que ameaçasse seus discursos. Cassandra Rios, através de seus livros, atacou justamente a própria sociedade burguesa, moralista e hipócrita que oferecia aos militares os argumentos para vetarem tantos escritores.

Em outra perspectiva, Rios atacava sutilmente o perfil alienado do público consumidor de cultura acessível e didática. A personagem Leda, já na condição de mulher adestrada e moralista, assistia programas de auditório e deliciava-se com telenovelas, cheias de romances de finais felizes sem obstáculos e de tramas inverossímeis. Acompanhava a programação das telenovelas em revistas especializadas e divertia-se com as canções de Aguinaldo Rayol, além de assistir às peças debochadas de Dercy Gonçalves, que eram frequentadas pela classe burguesa. A narradora não deixa de lançar mão da crítica a uma importante figura da teoria literária da época, Bárbara Heliodora, que chamou a atriz de “pornográfica”, ironicamente o mesmo rótulo utilizado pelo regime militar e seus censores contra Cassandra. Note-se que, ao mencionar a Dercy, a narradora de *Muros Altos* promove uma tripla problemática na obra e para além dela.

Em primeiro lugar, a inserção da comediante na história contribui com o perfil domesticado de Leda, como alguém distanciado dos problemas mais prementes na época dos anos de chumbo. Esses espetáculos que enchiam o teatro, enquanto peças de cunho político eram censuradas em outras partes, denunciam um tipo de discurso, para os censores, inócuo contra o discurso vigente, diversão sem consequências políticas. Entretanto, numa segunda análise, o discurso satírico e pornográfico (repleto de termos sexuais) que Dercy lança contra pessoas da plateia, inclusive Leda, aproxima-se da própria crítica de Cassandra Rios contra a moral vigente. No espetáculo descrito no livro, a atriz suspende o espetáculo ao reparar na entrada atrasada de Leda ao lado de um homem a quem a comediante insinua ser seu amante. O homem, de fato, fora contratado pelo esposo de Leda para seduzi-la. Dercy é a figura que evoca os clowns da Comédia Del’Arte, na terceira problemática montada por Rios. A Autora produz uma interessante mudança de perspectiva, ao apresentar uma voz de fora, desconstruindo o perfil da mulher burguesa e buscando nas entrelinhas sua verdadeira condição dentro da sociedade que ela representa. A

linguagem irreverente aí evocada serve de crítica contra a moral sisuda da esquerda, que muitas vezes lançou críticas diretas contra a própria Cassandra Rios.

Nas cenas do internato, na fase jovem, Leda debocha do hino nacional brasileiro, ao emendá-lo com a saudação latina dos gladiadores perante os Césares pouco antes de morrerem na arena. Produz piadas a respeito das vestes das freiras, torna-se musa na canção que sua amante toca ao piano na frente das religiosas, numa composição de Vinícius de Moraes produzida pela Bossa Nova, estilo bem-comportado da classe média paulistana. Inverte os usos da língua francesa, à época ainda utilizada como citações de eruditos, ao mencioná-la na boca da amante durante o jogo de sedução entre ambas. Na idade adulta, faz alusão a um livro muito vendido, *A Responsabilidade Sexual da Mulher* (1959), de Máxime Davis, obra citada por Leda e simbólica do tipo de moral sexual preservada pelo regime militar.

Por essas passagens se percebe o quanto as críticas da esquerda às obras de Cassandra Rios foram injustas e desviantes da verdadeira discussão que seus livros instituíam. Como em muitas ocasiões da história, os primeiros observadores argutos sobre obras que trazem algo de diferente e que podem problematizar a consciência coletiva e o *status quo* são os de dentro dos regimes totalitários. Estes costumam confirmar e renovar uma máxima às vezes esquecida: a de que a literatura pode mudar o mundo.

Os títulos de “escritora pornógrafa”, ou as alusões aos seus “desvarios confessionais do sexo” (Alexandre Barbosa), demonstram duas épocas distintas da crítica brasileira, mas infelizmente, uma só consciência moralista e estreita, ou quase. Vale recordar aqui o relançamento das obras de Cassandra Rios pela editora Brasiliense, sob a organização do professor Dr. Rick Santos, da Universidade Estadual de Nova York (SUNY), um dos estudiosos no século 21 da escrita de Rios, com a tese de doutorado *A different woman: class, identity*

and sexuality in Cassandra Rio's work, defendida na mesma universidade, em fevereiro de 2000, e a partir dessa época, certa revitalização da Autora. Embora uma acolhida estrangeira sobre uma autora e sua poética com os olhos de fora, ela representa uma incômoda impressão de autorização nos círculos acadêmicos nacionais, com raras exceções restritos ao estudo de obras locais ou estrangeiras acolhidas por cânones de outras geografias e epistemes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No dia do enterro de Odete Rios, um de seus familiares repetiu as palavras utilizadas pela escritora, num desabafo de quem nunca obteve o reconhecimento da crítica até o final da vida: “Se o homem escreve, ele é sábio, experiente. Se a mulher escreve, é ninfomaníaca, tarada (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2002)”.

Ao se voltar a tratar da obra de uma autora tão “comportada” na escrita, pelo menos nos experimentalismos (jargão que poderia ser motivo de análise menos do estilo do que das idiossincrasias pessoais da autora), reflete-se aqui sobre as possíveis dúvidas que permanecem sobre a atualidade de sua obra. Espera-se, pelo mínimo que foi dito neste trabalho, ter colaborado para a melhor compreensão do contexto em que a obra polêmica de Cassandra Rios surge, bem como da maneira pouco esclarecedora como se trata o tema que perpassa sua obra: o sexo.

Lembra-se aqui que seus livros vêm a público ainda em 1948, e atravessa algumas fases distintas da sociedade brasileira. O perfil do leitor da década de 50 difere bastante do novo leitor dos anos sessenta, com sua apologia ao amor e ao sexo livre, com as doutrinas das comunidades alternativas e uso de ácido lisérgico, com o movimento hippie e a contracultura. Também a pretensa ameaça da invasão socialista no país provoca a revolução militar, apoiada pela classe média privilegiada. Nos anos setenta, a crítica acadêmica no Brasil recebe

o reforço dos discursos feminista e homossexual, que deslocam o olhar essencialista da obra literária para os temas que ela atualiza.

Cassandra Rios atravessou este período turbulento, já tendo antecipado a questão sobre os direitos homossexuais, e permaneceu entre os escritores mais lidos, sempre levantando questionamentos novos. Talvez os livros de Rios tenham deixado de ser publicados durante as décadas seguintes por haver um deslocamento de interesse do mercado, da visão traumatizada das mulheres, para as pseudoconquistas da liberação de todas as fantasias. Esse novo processo provocou uma reavaliação das relações sexuais e levou muitos estudiosos a constatar um recolhimento na afetividade de homens e mulheres no campo do desejo.

Enquanto outrora era a liberdade, o desejo, o prazer, o amor que pareciam sexualmente transmissíveis, hoje parece que são o ódio, a desilusão, a desconfiança e o ressentimento entre os sexos (BAUDRILLARD, 1999, p. 40).

Convivem no mesmo espaço fragmentado os processos de assédio e de feminicídio, de desaparego amoroso e LGBTfóbico, como faces ultrajantes de um poliedro estranho a todo entendimento. O projeto democrático, na prática, nunca se resolveu nem parece desejá-lo com a exploração do sexo e dos corpos femininos pela indústria do consumo, tutelados ou cancelados pela cultura machista colonial juntamente com os corpos desviados e desviantes das denominações *queer*. Cassandra Rios antecipa em décadas todas essas pautas, iluminando, com suas obras, questões hoje precípuas dos estudos decoloniais.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Alexandre. Kafka, Cassandra Rios e Pitigrilli. *Revista CULT*, São Paulo: Lemos, n.º 9, abril de 1998;

BAUDRILLARD, Jean. A sexualidade como doença transmissível. In: *Tela Total: mitos, ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, Juremir M. da Silva (org. e trad.), 1999;

BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002;

Cassandra Rios. (Artigo). Disponível: em <http://geocities.yahoo.com.br/edterranova/cassandra2.htm>. Acessado em 25/03/2005;

DARLTON, Robert. Sexo dá o que pensar. In: *Libertinos Libertários*. Rio de Janeiro: Cia das Letras/FUNARTE, 1996;

FACCO, Lúcia, LIMA, M^a Isabel. Protagonistas Lésbicas: a escrita de Cassandra Rios sob a censura dos anos de chumbo. Revista Labrys, estudos feministas. Disponível: em www.unb.br/ih/his/gefem/labrys6/lesb/bau.htm. Acesso em 25/03/2005;

FERNANDES, Marisa. Ações lésbicas. In GREEN, James N. QUINALHA, Renan, CAETANO, Marcio, FERNANDES, Marisa (Orgs.). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994;

MORAES, Eliane, LAPEIZ, Sandra. *O que é Pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984;

Morre Cassandra Rios. *Diário de Pernambuco*, Caderno A, Recife, 09/02/2002;

OTERO, M^a Mercedes. *Censura de Livros Proibidos Durante a Ditadura Militar:1964-1978*. (Tese de Doutorado). Recife: UFPE, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Dpt^o de História, Silvia Cortez Silva (orientadora), 2003;

RIOS, Cassandra. *Muros Altos*. São Paulo: Lidador, 1962;

SILVA, Paulo Bessa. Linguagem obscena (Artigo). *Revista Correlatio*, disponível: www.metodista.br/Noticias/correlatio. Acessado em 07/08/2002;

Revista Suplemento Cultural. Cassandra Rios. Recife: CEPE, 1995.

TELLES, Sérgio. Pornografia – algumas ideias iniciais (Artigo). Acessado: em www.etatsgeneraux-psychanalyse.net/archives/texte123.html. Acesso em 03/04/2005;

WILCHINS, Riki. Butler and the problem of identity. In: *Queer Theory, Gender Theory: an instant primer*. Los Angeles: Alyson Books, 2004.

WILLER, Cláudio. A crise da Crítica (Artigo). *Revista CULT*, São Paulo: Lemos, nº49, agosto de 2001.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 02/02/2023.

DA MARGINALIDADE AO PROTAGONISMO: REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA LITERATURA FANTÁSTICA EM UMA ANÁLISE DO CONTO “A NEVROSE DA COR”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

FROM MARGINALITY TO PROTAGONISM: REPRESENTATIONS OF
WOMEN IN FANTASTIC LITERATURE IN AN ANALYSIS OF THE
TALE “A NEVROSE DA COR”, BY JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Morgana Carniel¹

Cristina Loff Knapp²

Resumo: Este estudo tem por objetivo analisar as representações do feminino no conto “A nevrose da cor”, de Júlia Lopes de Almeida, a partir da perspectiva da crítica feminista e do maravilhoso, na Literatura Fantástica, a fim de destacar os modos de construção da mulher, nesta modalidade literária, sob duas óticas: a do fantástico canônico, de autoria masculina, que coloca o feminino à margem, como objeto; e a do fantástico de autoria feminina, no qual a mulher figura como protagonista. Para chegar ao objetivo pretendido, serão utilizadas, como aporte teórico, as considerações de Tzvetan Todorov (1981), Irène Bessière (2012), Francisco Vicente de Paula Júnior (2011), Elaine Showalter (1994) e Cecil Jeanine Albert Zinani (2010). O discurso androcêntrico, que postula a inferioridade do segundo sexo, ecoa, na literatura canônica, sobretudo na fantástica, representando a mulher como objeto, musa subalterna ou personificação do mal, associando-a a bruxas, demônios e seres malignos. No fantástico de autoria feminina, tal como ocorre no conto de Almeida, que tem como personagem central

¹Mestranda em Letras e Cultura na Universidade de Caxias do Sul – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4927-8145>. E-mail: mcarniel5@ucs.br.

²Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Professora Adjunta da Universidade de Caxias do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1593-8734>. E-mail: clknapp@ucs.br.

Issira, a mulher assume o posto de protagonista, dispendo de voz e expressando seus enfrentamentos com o homem e consigo mesma.

Palavras-Chave: Júlia Lopes de Almeida; “A nevrose da cor”; protagonismo feminino; maravilhoso.

Abstract: This study aims to analyze the representations of the feminine in the tale "A nevrose da cor", written by Júlia Lopes de Almeida, from a feminist criticism point of view and based on the Marvelous in Literature, in order to emphasize the ways in which women are constructed, in this literary modality, from two perspectives: the perspective of the canonical fantastic, by male authorship, which places the female on the sidelines, as an object; and the perspective of the fantastic by female authorship, in which the woman figures as the protagonist. As theoretical contribution, considerations by Tzvetan Todorov (1981), Irène Bessièrè (2012), Francisco Vicente de Paula Júnior (2011), Elaine Showalter (1994) and Cecil Jeanine Albert Zinani (2010) will be used. The androcentric discourse, which postulates the inferiority of the second sex, echoes in canonical literature, especially in fantastic literature, representing women as an object, subaltern muse or personification of evil, associating them with witches, demons and evil beings. In the fantastic written by women, as in Almeida's tale, whose central character is Issira, the female takes a protagonist position, having a voice and expressing her confrontations with men and with herself.

Keywords: Júlia Lopes de Almeida; “A nevrose da cor”; female protagonism; Marvelous.

1 INTRODUÇÃO

Na história da literatura, por um extenso período, a escrita foi uma atividade hegemonicamente masculina. Ao longo dos tempos, desde o despontar da imprensa, em meados do século XV, o homem ocupou lugar de destaque no ofício das letras, sendo esse um espaço restrito para grande parte do público feminino, que permanecia às margens das atividades intelectualizadas. Esse quadro, fundamentado na lógica androcêntrica da sociedade, que postulava a inferioridade feminina, acabou culminando no ofuscamento da figura da mulher escritora na historiografia literária, o que explica a existência de um corpus significativamente maior de textos canonizados no registro masculino. À mulher, era negada a legitimidade cultural como sujeito do discurso. (SCHMIDT, 1995). Na literatura fantástica, assim como nas demais formas da arte, ela precisou percorrer um trajeto adverso, a fim de se libertar das míticas construções masculinas acerca de sua

imagem - que era associada a figuras malignas e amaldiçoadas, como bruxas, demônios, feiticeiras, etc. - para, posteriormente, apropriar-se da escrita e reivindicar os seus direitos.

Florescendo na Europa, entre os séculos XVIII e XIX, como forma de laicização do pensamento ocidental e de rejeição ao pensamento teológico medieval, o fantástico, na literatura, propõe a relativização dos conhecimentos que até então eram tidos como verdades absolutas, instaurando a incerteza na percepção da realidade. Por esse motivo, de acordo com Irène Bessièrre (2012), pode-se considerar a literatura fantástica como uma modalidade que opera na transgressão dos códigos de uma época, visto que se configura como uma forma de representação simbólica dos medos e tabus que permeiam o tecido social.

Por meio deste gênero literário, de natureza transgressora e subversiva, a partir do século XIX, a mulher escritora passou a dispor de um espaço codificado, e, portanto, seguro, para falar sobre assuntos que até então eram considerados tabus na sociedade – trabalho e profissões, educação voltada à emancipação, casamento, sexo, corpo, subalternidade, preconceito. No fantástico de autoria feminina, predomina o princípio de alteridade: o sujeito feminino busca expressar, nos textos, os seus enfrentamentos com o Outro, que é o homem, e consigo mesma. Tais enfrentamentos, na verdade, podem ser considerados reflexos da condição feminina na sociedade androcêntrica, no contexto de escrita das obras (séculos XIX e XX), conforme aponta a tese de Francisco Vicente de Paula Júnior (2011), acerca do fantástico feminino nos contos de escritoras brasileiras.

A literatura fantástica foi uma das modalidades de escrita adotadas pela escritora brasileira Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), considerada a primeira mulher a viver profissionalmente das letras no Brasil (ALMEIDA, 2015). Subvertendo completamente o estereótipo de mulher vigente no século

XIX, Almeida utilizou-se de sua educação apurada e do incentivo à ciência, às artes e à literatura, que recebia dos pais, para tornar-se porta voz das mulheres de seu tempo, na busca por uma nação em que o sujeito feminino pudesse se expressar livremente, tendo acesso à educação emancipatória, ao trabalho, à literatura e ao voto. Participou ativamente da imprensa, publicando em periódicos e jornais durante muitos anos.

Na coletânea de contos fantásticos *Ânsia Eterna*, publicada pela primeira vez em 1903, predomina “o fantástico, o insólito e o grotesco”, conforme aponta Cleide Lemos (2019, p. 14). De acordo com Lemos, no prefácio da obra de Almeida, que foi novamente publicada em 2019, pelo projeto Biblioteca do Senado, as personagens femininas, nos enredos dos contos de Almeida, saem das margens da exclusão e assumem o papel de protagonistas, destituindo os estereótipos femininos presentes na literatura finissecular. Em “A nevrose da cor”, esse protagonismo fica evidente na personagem Issira, temida e respeitada, que se contrapõe à visão da mulher na literatura fantástica canônica de autoria masculina.

A fim de investigar mais atentamente essas questões, o presente trabalho tem por objetivo analisar as representações do feminino no conto “A nevrose da cor”, de Júlia Lopes de Almeida, a partir da perspectiva da crítica feminista e do maravilhoso, na Literatura Fantástica, a fim de destacar os modos de construção da mulher, nesta modalidade literária, sob duas óticas: a do fantástico canônico, de autoria masculina, que coloca o feminino à margem, como objeto; e a do fantástico de autoria feminina, no qual a mulher figura como protagonista. Para chegar ao objetivo pretendido, serão utilizadas, como aporte teórico, as considerações de Tzvetan Todorov (1981), Irène Bessièrre (2012), Francisco Vicente de Paula Júnior (2011), Elaine Showalter (1994) e Cecil Jeanine Albert Zinani (2010).

2 O INSÓLITO E SUA CONSTELAÇÃO: INCURSÕES PELO FANTÁSTICO, PELO MARAVILHOSO E PELA AUTORIA FEMININA

O Insólito, na literatura, pode ser pensado como uma constelação ou um grande guarda-chuva de domínios, que abriga em sua definição gêneros próximos, fundamentados na transgressão do real, mas que possuem diferenças. Ocorre que, muitas vezes, termos como fantástico, insólito, estranho, maravilhoso e sobrenatural, associados ao grande guarda-chuva, são equivocadamente tomados como sinônimos, quando, na verdade, há particularidades composicionais e temáticas que os tornam singularmente diferentes. Do latim *insolitus*, o termo refere-se àquilo que não se apresenta de modo habitual, ao que é raro ou incomum, anormal. (GARCÍA, 2007).

Dessa forma, a literatura que possui o insólito como marca herdaria tais características, englobando as produções textuais que, dadas as suas construções narrativas, tendem a provocar no leitor um estranhamento diante do que é lido. A percepção de um evento insólito, em uma narrativa ficcional, está estreitamente relacionada aos períodos históricos da humanidade. Em cada época, tomando como base as expectativas, crenças e códigos vigentes, o leitor opta por aceitar ou duvidar das ocorrências que lhes são apresentadas nas obras. Na constelação do insólito literário, o fantástico ocupa um papel de destaque.

Tzvetan Todorov, um dos teóricos basilares da modalidade do fantástico, aponta, em sua obra, a vacilação experimentada pelo leitor como sendo a característica fundamental desse tipo de narrativa. Essa vacilação ou dúvida, segundo o autor, é manifestada pelas vozes das personagens e, sobretudo, pelo posicionamento do personagem-narrador, que geralmente compartilha com o leitor o seu estranhamento frente ao desenrolar dos fatos:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação

sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem [...] (TODOROV, 1981, p.19-20).

Assim como Todorov, Filipe Furtado (1980) também menciona a ambiguidade como elemento intrínseco ao texto fantástico. Mas ao contrário do teórico búlgaro, o autor acredita que a hesitação, por si só, é um critério insuficiente na definição de uma modalidade literária, sobretudo por ser externa ao texto. O diferencial de Furtado encontra-se na consideração dos elementos internos da narrativa para a caracterização do fantástico. Ao fundamentar seus estudos nos elementos da narratologia, ele afirma que a hesitação não pode ser característica definidora do fantástico, pois é limitadora, sendo apenas um reflexo da construção da narrativa:

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. [...] Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar o leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. (FURTADO, 1980, p.40-41).

O fantástico seria, portanto, na perspectiva da teoria de Furtado, a ambiguidade (real x sobrenatural) mantida pela teia narrativa, do início ao fim do texto, por meio de recursos de linguagem e da teoria literária, tais como: a figura do narratário, que desempenhará as funções de refletir a incerteza da manifestação meta-empírica; a presença de personagens que suscitem no leitor a incerteza e a percepção ambígua dos fatos ocorridos; a presença do narrador homodiegético que, dado o duplo estatuto diante da intriga, confira uma maior autoridade perante o leitor; e a constituição de um espaço híbrido, que aparente representar o mundo real, mas que contenha traços de uma subversão deste. (FURTADO, 1980).

Acerca da natureza da narrativa fantástica, Todorov (1981) postula que se trata de uma categoria evanescente e fronteira, ou seja, difícil de ser definida “puramente”, devido às relações que estabelece com seus gêneros vizinhos, o estranho e o maravilhoso. Dependendo do tratamento que é dado aos seres e acontecimentos insólitos do texto, o fantástico pode ser classificado de diferentes formas, a saber: a) fantástico-estranho: os eventos insólitos são explicados de forma racional, de modo que não transgridam as leis naturais que regem o mundo, restabelecendo a ordem que foi inicialmente abalada; b) fantástico-maravilhoso: as criaturas e os eventos insólitos são expostos, mas não problematizados, sendo aceitos e naturalizados no ambiente real; c) fantástico-puro: os eventos insólitos não são explicados e não são aceitos pela lógica racional (o desfecho permanece suspenso). Caberá ao leitor, evidentemente não desconsiderando a autonomia narrativa e os elementos do enredo, intencionalmente escolhidos pelo autor, decidir se aquilo que se desenha diante de seus olhos pode ou não ser explicado pelas leis que regem o mundo tal como usualmente o conhecemos:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. (TODOROV, 1981, p. 15).

De acordo com Irlemar Chiampi (2012), o maravilhoso, uma das representações da constelação do Insólito, e que faz fronteira com o fantástico, compreende a ausência do princípio de causalidade que conferiria, a priori, legitimidade aos acontecimentos extraordinários, aos espaços imaginários, aos personagens sobrenaturais e ao tempo fictício. Ou seja, nas narrativas dessa natureza, é admitida a existência de regras e leis que não se enquadram no

conceito usualmente tido como normalidade, que rege o mundo natural. Os eventos insólitos são simplesmente aceitos e não questionados. Dessa forma, o universo do conto maravilhoso é excludente e paradoxalmente convencional, de modo que, mesmo erguendo-se sobre acontecimentos que subvertem as leis do mundo material e cotidianamente familiar, é capaz de reafirmar, ainda que implicitamente, a falsidade e a inexistência do sobrenatural. Essa aceitação dos fatos insólitos é verificada no conto “A nevrose da cor”, de Júlia Lopes de Almeida, conforme verificaremos adiante.

Irène Bessière (2012) diferencia o enredo maravilhoso do fantástico apontando que, enquanto no fantástico ocorre problematização acerca dos acontecimentos revelados, no conto maravilhoso há apenas a exposição de tais acontecimentos, de modo que o leitor imediato (o narratário, no plano da narrativa) e o leitor real prontamente aderem ao discurso vendido, sem questioná-lo: “O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer.” (BESSIÈRE, 2012, p. 311).

A aceitação velada desse universo, segundo Todorov (1981), é um dos aspectos definidores do gênero maravilhoso, que convive normalmente com a existência de seres e eventos sobrenaturais, legendários e/ou divinos sem expressar quaisquer questionamentos a respeito da genuinidade de tais manifestações no ambiente cotidiano. Dentro dos critérios da ficção e da natureza própria do gênero em questão, o enredo maravilhoso é considerado verossímil. Para Furtado (1980):

De fato, nas narrativas maravilhosas institui-se, à partida, um universo inteiramente arbitrário e a sua ocorrência, mesmo em franca contradição com as leis naturais, nunca é questionada, estabelecendo-se um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não

passíveis de debate sobre a sua natureza e causas. (FURTADO, 1980, p. 35).

Traçado este breve percurso teórico, cabe ressaltar que as manifestações literárias do insólito - o fantástico, o maravilhoso, o estranho -, na condição de construtos inevitavelmente vinculados a uma realidade externa, não poderiam deixar de sofrer influências do contexto sociocultural no qual foram concebidos. No campo literário como um todo, por um extenso período, a escrita foi uma atividade hegemonicamente masculina. Ao longo dos tempos, desde os primórdios do surgimento da imprensa, o homem ocupou lugar de destaque no ofício das letras, sendo esse um espaço restrito para grande parte do público feminino, incumbido de administrar os afazeres nas dependências do lar, conforme atenta Zinani (2010):

O acesso restrito à educação formal e o confinamento ao lar com a excessiva valorização das atividades domésticas - cuidar do marido, dos filhos, da casa - geraram um handicap que dificultou o ingresso da mulher em atividades de cunho mais intelectualizado, consideradas masculinas, por excelência (logocentrismo). Assim, até meados do século XX, a possibilidade de o 'segundo sexo' se afirmar em domínios que não o doméstico era, praticamente, inaceitável, evidenciando-se claramente as relações de poder que dominavam as relações de gênero. (ZINANI, 2010, p.151).

Considerada um ser de virtudes comparáveis às de um anjo - o anjo do lar -, encarregada da importante tarefa de administrar o espaço doméstico, a mulher deveria se preocupar única e exclusivamente com a educação dos filhos e com o provimento necessário para a manutenção da harmonia da casa. Ao homem, por sua vez, seriam destinadas as atividades relacionadas à política, à economia, à comunicação, à literatura, às artes e ao mercado de trabalho.

Esse cenário acabou culminando no apagamento da figura da mulher escritora na historiografia literária, o que explica a existência de um corpus significativamente maior de textos canonizados no registro masculino. A

questão da exclusão feminina do cânone pode ser entendida a partir do viés da crítica feminista. No texto *A crítica feminista no território selvagem* (1994), Elaine Showalter sugere duas formas de conceber a crítica feminista na literatura, a fim de analisar a condição da mulher sob dois pontos de vista distintos: o do sujeito feminino como leitor e o do sujeito feminino como escritor de uma obra. Acerca dessas concepções, Showalter (1994) pontua que

Existem duas formas de crítica feminista, e misturá-las (como a maioria dos comentadores o faz) é permanecer permanentemente confuso pelas suas potencialidades teóricas. A primeira forma é ideológica, diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos. (SHOWALTER, 1994, p.26).

De acordo com a autora, a área de concentração da crítica feminista, ao considerar a condição da mulher leitora, decai sobre a análise de estereótipos femininos na literatura canônica, sobre a análise do sexismo que fundamenta a crítica literária tradicional e sobre a análise da pouca representatividade do sujeito feminino na história da literatura. Ao observarmos o processo histórico de formação das sociedades, a fim de buscar as possíveis raízes desses três eixos (os estereótipos femininos, o sexismo da crítica tradicional e a pouca representatividade da mulher), é possível identificar o estabelecimento de hierarquias de poder e, conseqüentemente, a subjugação feminina, ainda no surgimento das primeiras sociedades humanas.

Com o crescente acesso ao letramento, a partir do século XVIII, dadas as transformações sociais e a maturação da imprensa, esse cenário de marginalização começa a ser modificado aos poucos, com a mulher ingressando no mundo das letras, inicialmente como leitora e, na sequência, como escritora. Pequenos desabafos nos rodapés das revistas femininas, entre um afazer doméstico e outro, notas rápidas nos cantos das receitas, confissões nos diários

particulares e, posteriormente, nas correspondências trocadas. Ao apoderar-se da palavra publicamente, seja ela falada ou escrita, a mulher encontra o espaço necessário para começar a reivindicar os seus direitos: o direito à educação, ao voto, ao trabalho, à produção literária, ao convívio em espaços que lhes eram restritos.

Para melhor compreender esse processo de constituição da mulher escritora, Showalter destaca a perspectiva crítica da ginocrítica, que busca enfatizar as diferenças entre o discurso de autoria feminina e o discurso escrito por homens. Partindo da ótica da mulher escritora, são realizados estudos acerca dos temas, gêneros, estilos e estrutura dos textos literários de autoria feminina, bem como estudos sobre a psicodinâmica da criatividade feminina, sobre a trajetória da carreira literária da mulher e sobre a evolução e leis da tradição literária de mulheres.

Na escrita fantástica, o sujeito feminino também percorre um trajeto sinuoso: antes de inserir-se efetivamente no *hall* de escritora, ela precisa se desfazer das equivocadas e míticas construções da ideia de feminino postuladas pelo homem. Presentes nos relatos fantásticos, essas concepções androcêntricas consideravam-na como um ser intrigante, sedutor, dissimulado, demoníaco, dotado de traços negativos e desvirtuosos. Nesse caso, nas imagens construídas pela narrativa fantástica tradicional canônica, a figura feminina era considerada a outra face da humanidade, a face ruim e maléfica, responsável pelas coisas ruins que aconteciam ao ser humano. Antes do surgimento do fantástico, na antiguidade dos mitos, é possível apontar, nas chamadas narrativas fundadoras, os perigos que a mulher carregava consigo em sua essência corrompida: Pandora, responsável por todos os males que acometem o mundo; Eva: responsável pela expulsão do homem do paraíso.

Por meio do fantástico, a mulher escritora passou a dispor de um espaço “codificado” para falar sobre assuntos que, até então, eram considerados tabus

- trabalho e profissões, sexo, corpo, subalternidade, preconceito - e para desconstruir a imagem negativa que lhe fora atribuída pela literatura fantástica canônica. De acordo com Francisco Vicente de Paula Júnior (2011), na escrita fantástica de autoria feminina, predomina o princípio de alteridade: a mulher busca expressar, nos textos, os seus enfrentamentos - com o Outro e consigo mesma. Assim sendo, no discurso fantástico, o posicionamento feminino permite

[...] validar uma nova voz, uma nova perspectiva, a perspectiva da mulher, um dos mais importantes constituintes do fantástico, mas que raramente teve oportunidade e autonomia para tratar em literatura de seus dramas, de seus sentimentos, de suas dores, de suas alegrias, de sua vida a partir de suas próprias concepções. Por conta disso, as idiosincrasias, os preconceitos, os estereótipos e uma série de concepções equivocadas, há muito cristalizados na literatura fantástica, passam a ser discutidos, relativizados e providencialmente desconstruídos [...]. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 96).

O olhar feminino sobre o fantástico, portanto, ressignificou e continua ressignificando o papel da mulher na sociedade, dando voz aos anseios e contribuindo para a escrita de uma nova história, uma história em que a mulher deixa de ser musa/objeto, na perspectiva androcêntrica, e passa a assumir o papel de criadora/sujeito. A condição essencial dessa modalidade de escrita é que ela realmente seja executada por mulheres e não por homens que se passam por mulheres através de pseudônimos, por exemplo. Conforme destaca Paula Júnior, “Escrever como uma mulher é diferente de ser uma mulher escritora, que por sua vez difere de ser uma mulher escritora que sabe o que é ser mulher e escrever.” (PAULA JÚNIOR, 2011, p.95). É possível, a partir das narrativas aqui analisadas e dos temas levantados por Paula Júnior (2011), em seu estudo, elaborar uma tabela sintetizadora dos temas mais recorrentes no fantástico de autoria feminina e o seu consequente teor ideológico:

TEMAS DO FANTÁSTICO DE AUTORIA FEMININA

TEMA	POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES
Metamorfoses (interiores e exteriores)	Transformações: garantia de uma nova realidade que pode ser concebida e vivenciada pela mulher.
Tensão entre espírito e matéria	Tensão/conflito entre o mundo físico e o espiritual: uma rota de fuga da realidade buscada pelo sujeito feminino; (Ex.: personagem que transita entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos)
Desdobramentos de personalidade (Exemplo: loucura)	A loucura, um desdobramento de personalidade, indicaria a ruptura dos limites entre matéria e espírito. As frustrações sexuais e a privação da liberdade seriam exemplos de possíveis motivações para tais desdobramentos.
Busca por identidade	Inúmeros conflitos: a mulher acaba dividida/fragilizada em função dos papéis sociais não vividos; relação entre sujeito e linguagem na busca por uma identidade definida e estável.
Transformação do objeto em sujeito e do sujeito em objeto	Apagamento da fronteira entre sujeito e objeto; nova postura assumida pela mulher: mulher sujeito (que tem voz, sentimentos e expressão).
Transformações do tempo e do espaço	Tempo: transposição dos limites entre presente/passado/futuro; Espaço: o espaço real e o mágico se interpenetram, formando o espaço fantástico; Mulher: desejo de se transportar para outro tempo/espaço.

Desejo sexual e suas variantes: lesbianismo e incesto	Questões relacionadas à sensualidade, aos desejos carnis e à libido são vistos sob uma nova ótica (não somente do ponto de vista do maternalismo).
Maternalismo como refúgio do bem	Mito da Grande Deusa/Deusa Mãe: mulher como força do bem, elemento divino; resgate dessa essência, mas ressignificando-a a partir da perspectiva da mulher.
Alteridade	Mudança de perspectiva: a mulher como sujeito, na busca pela liberdade; Desejo de aniquilação do outro; Duplo: o eu vislumbra a sua outra face.
Violência contra o outro	Prazer em provocar a dor no outro; Pode refletir o grau de sofrimento físico e psicológico das mulheres submetidas a violências.
Morte	Eufemização da ideia de morte (morte poética); teor simbólico/poético: morte como presença do sobrenatural, como única certeza.
Necrofilia	Relacionada ao desejo consumado por formas humanas sem vida; Exemplo: atração por vampiros e mortos; (pode se relacionar às neuroses)
Vampirismo	Caráter simbólico da figura do vampiro (fascina e amedronta); leitura simbólica do sangue.

Tabela 1: Temas do fantástico feminino. Fonte: elaborada pelas autoras (2020), com base na tese *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*, de Paula Júnior (2011)

Dessa forma, os parâmetros a serem observados, ao considerar um texto como obra do fantástico feminino, podem ser assim pontuados: ser um texto de

autoria feminina; abordar, direta ou indiretamente, temas ligados ao feminino; apresentar falas e situações desenvolvidas de forma ambígua, de modo a caracterizar o discurso fantástico, só que “moldado em linguagem feminina”; princípio da alteridade: representar os enfrentamentos da mulher (com o outro e com seu duplo); expressar a condição da mulher, na sociedade, sendo representada de forma simbólica ou mítica; expor os pontos de vista femininos (sobre a mulher, o mundo, o outro).

O conto “A nevrose da cor”, de Júlia Lopes de Almeida, publicado na coletânea de contos *Ânsia Eterna* (2020), exemplifica a não gratuidade das escolhas temáticas do fantástico de autoria feminina. O enredo, situado no maravilhoso, mas flertando com o estranho e com o fantástico, tem como foco a história da princesa Issira, que apresenta uma série de comportamentos insólitos, porém não questionados por aqueles que com ela convivem. Issira é protagonista de sua história.

3 DA MARGINALIDADE AO PROTAGONISMO: UMA ANÁLISE DA FIGURA FEMININA NO CONTO “A NEVROSE DA COR”

Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934), conhecida apenas como Júlia Lopes de Almeida - ou Dona Júlia, para os mais íntimos (ALMEIDA, 2015) - foi uma escritora brasileira amplamente aclamada pela crítica, integrando o quadro de mulheres a frente de seu tempo, que desafiaram a lógica patriarcal do final do século XIX. De acordo com Peggy Sharpe (2004), Júlia pode ser considerada um marco na história da literatura brasileira, sobretudo por, através de sua obra, dar voz àqueles que estavam às margens:

Graças à arqueologia da crítica sobre a obra de Júlia Lopes de Almeida de há um século, podemos classificá-la como uma voz de ruptura na história da literatura brasileira, voz que ousou transgredir e discutir as limitações dos marginalizados e suas representações no imaginário social da última metade do século XIX e início do século XX. (SHARPE, 2004, p. 207).

Subvertendo o estereótipo de mulher vigente no século XIX, a autora utilizou-se de sua educação apurada e do incentivo à ciência, às artes e à literatura, que recebia dos pais, para tornar-se porta voz das mulheres de seu tempo, na busca por uma nação em que o sujeito feminino pudesse se expressar livremente, tendo acesso à educação emancipatória, ao trabalho, à literatura e ao voto. No universo das letras, Júlia se aventurou nos mais variados gêneros da escrita, publicando romances, ensaios, crítica literária, poemas, contos, etc. A obra *Ânsia Eterna*, lançada em 1903, compila contos insólitos - fantásticos, maravilhosos, estranhos, ou todas essas modalidades reunidas - que trazem a figura da mulher como protagonista. De acordo com Lemos (2019), o indicativo de que estamos lidando com uma obra de ideais ligados à luta feminina encontra-se prontamente no título da coletânea: “ [...] o título dado à coleção [*Ânsia eterna*] pode ser lido como uma metáfora do desejo feminino por igualdade e respeito, outra constante na obra de Júlia, o que corrobora a pertinência da escolha”. (LEMOS, 2019, p. 14).

O universo do maravilhoso é o pano de fundo do conto “A nevrose da cor”, presente na mencionada obra. O enredo tem como foco a história da princesa Issira, neta de um poderoso Faraó do Egito, e prometida ao filho de um rei. Após a morte de seu pai, Issira muda-se para o castelo do Rei Ramazés, seu sogro, na companhia do príncipe e futuro marido, com quem se casaria não por amor, mas pela oportunidade de ascensão social: “Princesa de raça, neta de um faraó, Issira era orgulhosa; odiava todas as castas, exceto a dos reis e a dos sacerdotes. Fora dada para esposa ao filho de Ramazés, e, sem amá-lo, aceitava-o, para ser rainha.” (ALMEIDA, 2019, p. 140).

Cabe ressaltar que, no contexto do final do século XIX e início do século XX, período em que a obra foi escrita, o casamento era considerado, por algumas mulheres, como uma importante conquista, que levaria à estabilidade financeira e à ascensão social. Para outras, no entanto, era considerado uma prisão, na qual ela passaria a estar vinculada à figura de seu marido,

dependendo dele para tudo. De acordo com Ana Paula Pereira Dias (2020), a postura de Issira no conto, em relação ao casamento, pode ser encarado como uma crítica de Almeida à subalternidade e ao silêncio aos quais a mulher era submetida nessas situações:

Issira, representação de um império, ainda que fugaz, teve seu percurso marcado por uma quase afonia. Não eram suas palavras e discurso que a elevavam ao poder. Não por acaso, a autora põe um narrador que se limita a contar, sobretudo, as atitudes impiedosas de Issira e seu caráter excêntrico. Júlia Lopes, ao propor ao conto uma protagonista assim, sinaliza-nos que um poder esvaziado discursivamente não se sustenta. Lembremos que Issira nem esboçou uma tentativa de diálogo com o rei quando este ordenou a ela que voltasse a Karnac (DIAS, 2020, p. 158).

O silenciamento de Issira é percebido nas linhas iniciais do conto, em uma cena que reitera a visão patriarcal de que o discurso masculino deve ser tido como conselho sagrado, como verdade absoluta: “Desenrolando o papiro, um velho sacerdote sentou-se ao lado da bela princesa Issira e principiou a ler-lhe uns conselhos, escritos por um sábio antigo.” (ALMEIDA, 2019, p. 139). A princesa é orientada, pelo sábio velho, a se redimir pelas suas falhas e a assumir uma postura condizente com o seu posto de mulher e princesa: “– A pureza na mulher é como o aroma na flor! [...] Quanto mais elevada é a posição da mulher, maior é o seu dever de bem se comportar. [...] Curvai-vos perante a cólera dos deuses!” (ALMEIDA, 2019, p. 139).

Como consequência desse processo de silenciamento, potencializado pelo matrimônio, que restringe a liberdade feminina ao âmbito privado, é possível identificar, nas primeiras narrativas fantásticas de autoria masculina, que datam do século XVIII, um processo de “coisificação” e objetificação da mulher, conforme atenta Norma Telles: “[...] à mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente outro, confrontado com

veneração e temor. [...] É musa ou criatura, nunca criadora”. (TELLES, 1997, p. 401). Nessa imagem distorcida pela lente masculina, o sujeito feminino passa a ser concebido como um inimigo do homem - de fato, O Outro, mencionado por Simone de Beauvoir -, como instrumento perigoso, de personificação do mal e da negatividade. A mulher é comparada com seres como bruxas, serpentes, demônios e outras entidades, na maioria das vezes de natureza maligna:

Conhecedora, desde a Antiguidade, de segredos mágicos, a mulher converte-se em artesã demoníaca, já que o mundo que a circunda não admite outra magia senão a maléfica. [...] A feiticeira, ou a bruxa, representa a intermediária entre a amarga realidade e o mundo do prazer, fornecendo à coletividade os meios mágicos – passaporte de ingresso – que muitas vezes no entanto ela é forçada a temer e a rejeitar. (HANCIAU, 2004, p.105).

Na narrativa de Almeida, há uma aura de mistério e temor em torno da figura de Issira que, na medida em que encanta e persuade a todos com sua beleza, também desperta o temor nas personagens masculinas que a cercam. Isso porque a jovem princesa apresenta comportamentos que transgridem a ordem natural do mundo tal como o conhecemos: além de uma obsessão doentia pela cor vermelha, ela tem o hábito de se alimentar de sangue - inicialmente de animais, e depois de humanos:

Um dia, depois de assistir no palácio a uma cena de pantominas e arlequinadas, Issira recolheu-se doente aos seus aposentos; tinha a boca seca, os membros crispados, os olhos muito brilhantes e o rosto extremamente pálido. (...) ma hora mais tarde, um escravo, obedecendo-lhe, estendia-lhe o braço robusto, e ela, arregaçando-lhe ainda mais a manga já curta do kalasiris, picava-lhe a artéria, abaixava rapidamente a cabeça, e sugava com sôfrego prazer o sangue muito rubro e quente! O escravo passou assim da dor ao desmaio e do desmaio à morte; vendo-o extinto, Issira ordenou que o removessem dali, e adormeceu. Desde então entrou a dizimar escravos, como dizimara ovelhas. (ALMEIDA, 2019, p. 142).

A prática de Issira, na perspectiva da literatura fantástica, pode ser associada inicialmente ao vampirismo. No entanto, conforme aponta Paula Júnior (2011), não se trata de uma simples associação. No fantástico de autoria feminina, a figura da mulher vampira pode estar associada à ideia de violência contra o outro, ou seja, no prazer encontrado em infligir a dor no outro, o que seria reflexo do grau de sofrimento físico e psicológico das mulheres submetidas a violências.

Não lhe bastava isso; Issira queria beber e inundar-se em sangue. Não já o sangue das ovelhinhas mansas, brancas e submissas, que iam de olhar sereno para o sacrifício, mas o sangue quente dos escravos revoltados, conscientes da sua desgraça; o sangue fermentado pelo azedume do ódio, sangue espumante, e embriagador! (ALMEIDA, 2019, p. 142).

Além disso, o caráter simbólico da figura do vampiro remete ao fascínio, ao poder e à superioridade, características que colocam a soberania masculina em posição de risco. O poder que a princesa exerce sobre os homens está relacionado ao culto do corpo da mulher, objeto de desejo e de sexualidade. Frisamos que o Rei tinha medo que quando morresse e seu filho assumisse o trono e a nova Rainha apagaria o seu nome das lembranças do povo. A força da juventude de Issira e sua obsessão pelo encarnado versus a velhice do Rei faz aflorar o sentimento de medo no patriarca:

A beleza de Issira deslumbrou a corte; a sua altivez fê-la respeitada e temida; a paixão do príncipe rodeou-a de prestígio e a condescendência do rei acabou de lhe dar toda a soberania. O seu porte majestoso, o seu olhar, ora de veludo ora de fogo, mas sempre impenetrável e sempre dominador, impunham-na à obediência e ao servilismo dos que a cercavam. (ALMEIDA, 2019, p. 141).

Não queria desgostar a futura rainha do Egito; temia-a. Guardava a doce esperança da imortalidade do seu nome. E essa imortalidade, Issira poderia cortá-la como a um frágil fio de cabelo. Formosa e ativa, quando ele, Ramazés, morresse, ela, por vingança, fascinaria a tal ponto os quarenta juízes do julgamento dos mortos, que eles

procederem a um inquérito fantástico dos atos do finado, apagando-lhe o nome em todos os monumentos, dizendo ter mal cumprido os seus deveres de rei! (ALMEIDA, 2019, p. 143).

O elemento insólito, junto ao fascínio que a figura da mulher exercia naquela sociedade, despertou o sentimento primitivo do medo. No entanto, no fantástico feminino, diferentemente do que ocorre nas narrativas canônicas de autoria masculina, a figura da mulher não é temida por ser o outro, o estranho, o maligno, mas sim por ter poder e força suficientes para ameaçar a posição hegemônica do homem. (PAULA JÚNIOR, 2011). Tal ameaça é sentida, na narrativa, pelo Rei e pelo próprio cônjuge de Issira.

Acerca da natureza da narrativa, a partir da associação à figura do vampiro, podemos inferir que estamos diante de um conto fantástico. Contudo, no início da narrativa temos a informação de que Issira “Era formosa, indomável, mas vítima de uma doença singular: a nevrose da cor. O vermelho fascinava-a” (ALMEIDA, 2019, P. 140). Portanto, o efeito fantástico é desfeito, visto que não estamos diante de um evento vampiresco e sim de uma moça que tem uma doença: a nevrose da cor vermelha. Assim, se falamos de um fantástico esclarecido, estamos nos referindo à categoria do estranho.

No estranho, de acordo com Furtado (1980), os eventos e seres insólitos são sempre explicados racionalmente, de modo a restabelecer a ordem natural das coisas, que foi abalada pelos acontecimentos que geraram dúvidas. No caso de “A nevrose da cor”, essa manifestação do estranho é verificada no trecho em que se constata que a doença de Issira era de conhecimento dos médicos: “A medicina egípcia consultou as suas teorias, pôs em prática todos os seus recursos e curvou-se vencida diante da persistência do mal.” (ALMEIDA, 2019, p. 141).

Do ponto de vista do fantástico feminino, é possível interpretar o quadro de Issira a partir das considerações de Todorov (1981) acerca dos temas do eu

versus os temas do tu. De acordo com o aspecto semântico, proposto pelo autor e comentado na tese de Paula Júnior (2011), os temas do fantástico podem ser divididos em duas redes temáticas, formadas por assuntos que: a) representam as relações/percepções do ser humano com o mundo (temas do eu); e b) representam as relações do ser humano com ele mesmo, com seus desejos e inconsciente (temas do tu). O transtorno da princesa, na narrativa, pode ser considerado um dos desdobramentos da loucura, sendo enquadrado nos temas do eu, conforme aponta Paula Júnior:

[os temas do eu] estão ligados à relação da mulher com o mundo, mas não implicando com isso ações particulares, ou seja, tomadas específicas de atitude, mas a percepção que se tem do mundo e de preferência uma interação com ele, a ponto de podermos denominar todos esses temas, também, como temas do olhar. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 104).

A loucura como um desdobramento de personalidade, de acordo com o que consta na tabela apresentada na seção anterior, indicaria a ruptura dos limites entre a matéria e o espírito. As frustrações sexuais e a privação da liberdade seriam exemplos de possíveis motivações para tais desdobramentos, na concepção de Todorov (1981). As estranhas manias de Issira, que apresenta uma obsessão pela cor vermelha e bebe “naturalmente” o sangue das ovelhas e depois dos escravos são explicadas pela ciência: trata-se da nevrose da cor, ou seja, a moça sofria de uma doença. No entanto, é importante lembrarmos que esse evento não invalida o universo do maravilhoso, pano de fundo da narrativa, no qual o conto está inserido. Diante do maravilhoso, a atmosfera de Reis, Rainhas, Princesas e Príncipes, assim como a naturalização do hábito de consumo de sangue, após a constatação falha da medicina, não precisam ser explicados.

A presença da cor vermelha em toda a narrativa merece ser destacada, pois é a partir da obsessão de Issira que tudo se desenrola: “Na aldeia em que

nascera e em que tinha vivido, Karnac, forrara de linho vermelho os seus aposentos; era neles que ela bebia em taças de ouro o precioso líquido” (ALMEIDA, 2019, p. 141). Nas palavras Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 944) a cor vermelha é o “símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue”. A cor vermelha, no conto, figuraria como uma marca da feminilidade, da sensualidade e do poder da personagem Issira. Ainda considerando as informações de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 944) “ o vermelho- escuro é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida”. mistério envolve a princesa em fascínio dialético: a cor vermelha exerce domínio sobre ela, assim como a mesma envolve o sujeito masculino. “ O vermelho é o lugar da batalha – ou da dialética- entre céu e inferno, fogo ctônico e fogo uranio. Orgiástico e libertador” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 945).

Todavia, parece que todo esse poder que se concentra na personagem feminina se esvai quando a princesa fica viúva. É nesse momento que o conto atinge seu ápice e surpreende com o desfecho: Ramazés não teme mais Issira e a manda embora, de volta à sua terra, mantendo uma postura rígida e talvez contestativa: “O rei estava só; a sua fisionomia mudara, não para a dolorosa expressão de um pai sentido pela perda de um filho, mas para um modo de audaciosa e inflexível autoridade.” (ALMEIDA, 2019, p. 143). É como se, de certa forma, o rei atribuísse a morte do filho a algum tipo de maldição/castigo pelo comportamento de Issira, que dizimava os escravos do reino e despertava a fúria de todos.

A princesa, por sua vez, volta aos seus aposentos transtornada, com sede de sangue e manda que lhe tragam um escravo. Tendo o seu pedido negado, Issira entra em colapso: “A proibição do rei revoltava-a, acendendo-lhe mais a febre do encarnado” (ALMEIDA, 2019, p. 144). Sem enxergar outra alternativa, satisfaz o seu desejo bebendo o próprio sangue:

Como na véspera o sol entrava gloriosamente pelo aposento, através dos vidros de cor. A princesa mordida as suas cobertas de seda, torcendo-se sobre a púrpura do manto. De repente levantou-se, transfigurada, e mandou vir de fora braçadas de papoulas, que espalhou sobre o leito de púrpura e ouro. Depois, sozinha, deitou-se de bruços, estirou um braço e picou- -o bem fundo na artéria. O sangue saltou vermelho e quente. A princesa olhou num êxtase para aquele fio coleante que lhe escorria pelo braço, e abaixando a cabeça uniu os lábios ao golpe. Quando à noite a serva entrou no quarto, absteve-se de fazer barulho, acendeu a lâmpada de rubins, e sentou-se na alcatifa, com os olhos espantados para aquele sono da princesa, tão longo, tão longo... (ALMEIDA, 2019, p. 144-145).

Issira enxergou na morte uma rota de fuga para não sucumbir aos desejos dos homens que queriam governar a sua vida. Ela não queria voltar para a aldeia onde vivia. O silenciamento da personagem feminina é uma representação da sociedade patriarcal que ofuscou a voz da mulher por um longo tempo. Só com as publicações que isso começou a mudar. No conto em questão, como aponta Dias (2020, p.158), “Issira preparou seu próprio leito de morte e escolheu para si não se entregar à vida cuja condição lhe impunha a partir dali”. Ou seja, seu silenciamento e sua entrega foram o caminho escolhido pela protagonista a fim de não sofrer a opressão da sociedade patriarcal.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou analisar as representações da mulher no conto “A nevrose da cor”, de Júlia Lopes de Almeida, a partir da perspectiva da crítica feminista e da Literatura Fantástica, a fim de destacar os modos de construção do feminino, nesta modalidade literária, sob duas óticas: a do fantástico canônico, de autoria masculina, que coloca o feminino à margem, como objeto; e a do fantástico de autoria feminina, no qual a mulher figura como protagonista.

Conforme verificamos, a partir das reflexões teóricas, não há como falar em subversão e transgressão do discurso, na literatura, sem mencionar o

gênero do fantástico. Por operar na desestabilização do que é tido como certeza absoluta, a modalidade literária configura-se como um terreno profícuo para a discussão de temas considerados tabus no tecido social. Por esse motivo, o fantástico desempenhou um importante papel no processo de emancipação do sujeito feminino pela escrita, no Brasil novecentista.

Júlia Lopes de Almeida foi um dos nomes que figuraram nesse cenário, utilizando o espaço literário para dar voz aos personagens marginalizados da sociedade. O excluído representado nas obras de Almeida é o sujeito feminino, que na historiografia literária e na organização social como um todo teve a legitimidade de sua voz contestada. No conto “A nevrose da cor”, analisado neste estudo, Almeida constrói uma personagem autêntica, misteriosa e forte, que não se curva diante das vontades do patriarcado. Issira desperta o medo não necessariamente apenas porque apresenta comportamentos insólitos, mas também porque coloca a hegemonia do sujeito masculino em uma situação delicada, visto que “O seu porte majestoso, o seu olhar, ora de veludo ora de fogo, mas sempre impenetrável e sempre dominador, impunham-na à obediência e ao servilismo dos que a cercavam.” (ALMEIDA, 2019, p. 141).

Portanto, a partir da análise do conto, foi possível estabelecer alguns contrapontos entre o fantástico canônico, de autoria masculina, que coloca a mulher na condição subalterna de objeto, responsabilizando-a pelo fracasso e desvirtuamento do homem; e entre o fantástico de autoria feminina, que encontra nesta modalidade literária um espaço codificado e seguro para discutir assuntos relacionados ao corpo, ao sexo, ao casamento, à educação e à emancipação.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A nevrose da cor. In: ALMEIDA, Júlia Lopes. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019. p. 139-145.

ALMEIDA, Margarida Lopes de. Biografia de dona Júlia. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O funil do diabo*. Org. e intr. de Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis: Mulheres, 2015.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. P. 305-319.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alan. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAMPI, Irlomar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DIAS, Ana Paula Pereira. *A representação feminina em Ânsia Eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. 2020. 173f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Tocantins, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Nacional, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11612/2056>. Acesso em: 14 ago.2022

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

HANCIAU, Núbia. Migração da feiticeira para a América: da História à Literatura. In: PORTO, Maria Bernardete (Org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF/ABECAN, 2004.

LEMOS, Cleide. Apresentação. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019. (Col. Escritoras do Brasil)

PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 217 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6188?locale=pt_BR. Acesso em: 10 Jun. 2022.

ROAS, Davi. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora da Universidade Unesp, 2014.

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. In: MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004. p. 188-238

SCHMIDT, R. T. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, M. H. (org). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *História da literatura: questões contemporâneas*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2010. 199 p.

Recebido em 26/09/2022.

Aceito em 02/02/2023.

DO TROTTOIR AO BOUDOIR DO POETA: ECLOSÃO DE SENTIDOS E CARTOGRAFIAS CORPORAIS EM TRÂNSITO EM NÉSTOR PERLONGHER

FROM THE TROTTOIR TO THE POET'S BOUDOIR: OUTBREAK OF SENSES AND
CORPORAL CARTOGRAPHIES IN TRANSIT ABOUT NÉSTOR PERLONGHER

Debora Duarte dos Santos¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo discutir elementos presentes na produção poética do escritor argentino Néstor Osvaldo Perlongher, debruçando-se especificamente sobre as obras *Hule* (1989) e *El chorreo de las iluminaciones* (1992). Interessa-nos refletir acerca da composição formal dos textos, derivada da estética neobarrosa e levada a cabo pelo poeta em sua produção literária; bem como a respeito de questões políticas e sociais que consubstanciam o estilo do autor, haja vista sua participação como fundador da *Frente de Liberación Homosexual Argentina* (F.L.H), o exílio involuntário vivenciado durante o último regime ditatorial, no final dos anos 70, e a relevância que aspectos de ordem biográfica cumprem no desenvolvimento de sua escrita.

Palavras-chave: Literatura Argentina; Poesia; Ditadura Militar; Néstor Perlongher.

Abstract: The present article aims to discuss elements present in the poetic production of the Argentine writer Néstor Osvaldo Perlongher, focusing specifically on the works *Hule* (1989) and *El chorreo de las iluminaciones* (1992). We are interested in considering the formal composition of the texts, derived from the *neobarrosa* aesthetics and carried out by the poet in his literary production, as well as political and social issues embodied in the author's style. Furthermore, the influence of the order of biographical aspects that had an impact on the development of his writing will be considered, given his participation as the founder of the *Frente de Liberación Homosexual Argentina* (F.L.H) and his involuntary exile experienced during Argentine's last dictatorial regime at the end of the 1970s.

¹ Doutora em Letras (Língua Espanhola e Literatura. Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professora Assistente da Universidade Estadual de Santa Cruz – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2982-6055>. E-mail: debora_duartesan@yahoo.com.br.

Keywords: Argentine Literature; Poetry; Military Dictatorship; Néstor Perlongher.

1 INTRODUÇÃO

Agradeço ao vento esquivo que me varreu do mundo: ele me deu a perplexidade, o olho sem pálpebra e um coração abissal para ressoar a imensidão da noite sem resposta. (Juliano Pessanha, 2015, p. 277).

Para Domingos Carvalho da Silva (1989) a natureza de certos textos poéticos atenua ou até mesmo elimina — do ponto de vista taxonômico —, as antinomias existentes entre prosa e poesia. Em *Uma teoria do poema* (1989), além da decantação formal atribuída à expressão poética, o crítico traz à tona considerações a partir das quais seria possível o estabelecimento do estatuto poético de determinados textos. Domingos Carvalho, no entanto, não deixa de expressar sua crítica quanto ao radical racionalismo da composição que, em algumas circunstâncias e em favor de uma operação linguística exclusivamente poética², pretendeu encerrar a poesia numa arte das ideias. Este, contudo, não é o principal debate ao qual se dedica o crítico, uma vez que procura refutar o que entende por formas de supressão do valor poético. O autor demonstra certa perturbação estética ao observar que “[...] a *ideia poética* (isto é, a poesia)” está “fora da poesia”:

Tentemos um resumo: a prosa literária é pormenorizada, irradiada, analítica; a expressão poética é simétrica, contida, sintética. Na prosa há a função de significar através das palavras, o pensamento; na poesia as palavras não traduzem, necessariamente, um pensamento prévio. O pensamento prosaico traduz-se em palavras; o pensamento poético resulta das palavras. A significação do poema não está propriamente na sua correspondência com ideias, mas no seu modo de ser como estrutura global de palavras, sons, conceitos e ritmos. (SILVA, 1989, p. 68).

² Ocasão em que o escritor recupera elementos como as regras de ritmo, os critérios de seleção de palavras, usos de tropos, bem como de antíteses, etc., fazendo a expressão poética desaguar em extrema condenação.

Nota-se que para o crítico a poesia detém qualidades de síntese e contenção, não se desdobrando, como a linguagem da prosa, em minúcias [...]”. Convergemos com Carvalho quando assinala: “[...] que a linguagem do poema é poliédrica, como um cristal [...]” (SILVA, 1989, pp. 66–67); discordamos, porém, quando, considerando o trabalho de exatidão com a palavra desenvolvido pelo poeta, chegamos à impossibilidade de enquadramentos rígidos como tentativas de definição de um *valor*. Os desvios da linguagem, senão indispensáveis, são os meios nos quais se concentram os poetas, a fim de expressar a ambiguidade, a multivocidade, a plurissignificação, bem como os múltiplos deslizamentos, arbitrariedades e fragmentação da língua convocados pelo pensamento poético. Atualmente, inclusive, defende-se a máxima de que a hierarquia dos códigos tem se perturbado, de modo que a condição dos textos passou a expressar dimensões que reconfiguram o mundo através de imagens cada vez mais distorcidas e incongruentes.

Nas últimas antologias publicadas pelo poeta argentino Néstor Osvaldo Perlongher verificam-se tais aspectos: de um lado, com *Hule*³ (1989); de outro, com *El chorreo de las iluminaciones* (1992), sua obra *post mortem*. A contrapelo de determinados paradigmas apresentados pela crítica especializada, nota-se que os textos que conformam a fase final da poética perlongheriana sugerem o trabalho com elementos incongruentes e disformes. Uma metáfora é sempre a possibilidade de outras. A metonímia atravessa a palavra instaurando relações improváveis. Por outro lado, hipálages, contradições e estruturas antitéticas caminham ao lado de oximoros, que garantem enunciados saturados de ironia e sarcasmo. Se para Domingos Carvalho a tensão entre prosa e poesia verificava-se por meio de posicionamentos discursivos estáveis, no caso perlongheriano estas estruturas não só passam pelo funil *diluyente* da

³ Consideramos *Hule* como a antepenúltima obra do autor, tendo em vista que foi escrita depois de *Parque Lezama*. No entanto, em decorrência destas “*jugarretas editoriales*”, como enfatizado por Néstor Perlongher, acabou sendo publicada antes dessa.

experimentação linguística, como também são implodidas a partir da maneira como o poeta arranja seus versos e estrofes. Néstor Perlongher combate a máxima apresentada pelo crítico de que: “[...] a expressão poética é simétrica, contida, sintética [...]” (SILVA, 1989, pp. 66), como observaremos nas análises a seguir, e conforme constatado em dois trechos extraídos da entrevista que Néstor Perlongher concede a Luis Chitarroni, em 1988. Na ocasião, o poeta argentino convalida sua perspectiva em torno a escritura de textos poéticos:

1. [...] yo diría que se trata de darle forma a la fuerza. O de suscitar una fuerza dionisiaca, de desestructuración, de éxtasis, y turbulencia donde el trabajo del poeta consiste en darle una forma para que esa fuerza no se disipe (PERLONGHER, 2004, p. 302).

2. [...] Si alguien tiene que escribir un poema, tiene que hacerlo de la manera más linda, ¿no?, Es una cuestión del suburbio: ¿cómo se van escribir poemas para decir lo que dice todo el mundo? ¿Qué gracia tiene? La palabra imperativo es ridícula, pero si hubiera algún cope, algún mambo, sería ese: convertirlo todo en joya. Que todo resplandezca, brille”. (PERLONGHER, 2004, p. 310).

Observa-se, desse modo, que a “maquinaria de destrucción”⁴ perlongheriana não se presta ao alinhamento formal e enclausurante previsto por algumas vertentes da crítica. Nesse sentido, o presente artigo tem por objetivo discutir elementos presentes na produção poética do escritor argentino Néstor Osvaldo Perlongher, debruçando-se especificamente sobre as obras *Hule* (1989) e *El chorreo de las iluminaciones* (1992). Interessa-nos refletir acerca da composição formal dos textos, derivada da estética neobarroca e levada a cabo pelo poeta em sua produção literária; bem como a respeito de questões políticas e sociais que consubstanciam o estilo do autor, haja vista sua participação como fundador da *Frente de Liberación Homosexual Argentina (F.L.H)*, o exílio involuntário vivenciado durante o último regime

⁴ Imagem recorrente nas análises do crítico Nicolás Rosa.

ditatorial, no final dos anos 70, e a relevância que aspectos de ordem biográfica cumprem no desenvolvimento de sua escrita.

2 A MARGEM, O DESEJO E O TROTTOIR DO POETA

Considerando o universo enunciativo que configura a escrita perlongheriana, podemos afirmar que *Hule* figura como obra de transição do poeta. Por um lado, observa-se tanto o retorno aos debates centrados em conceitos como desejo e sexualidade⁵ presentes em nas duas primeiras antologias do escritor — *Austria-Hungria* (1980) y *Alambres* (1987)—, como também o diálogo com questões acumuladas na escrita de *Parque Lezama*⁶ — obra em que Néstor Perlongher revela “[...] una verdadera tendencia de revitalización barroca [...]” (ROSA, 1983 *apud* GARCÍA HELDER, 1987, pp. 24–25). Por outro lado, esta mesma obra anuncia, de forma antecipada, problemáticas que se revelarão na escrita terapêutica de *El chorreo de las iluminaciones*.

Vale mencionar que os aspectos de ordem biográfica tornam-se igualmente indispensáveis para a compreensão desta fase do poeta, tendo em vista que, invertendo a máxima aristotélica de que “a arte imita a vida”, no caso de Néstor Perlongher ironicamente a vida — indecível por natureza —, converte-se numa dura e cruel imitação da arte. Isto porque, tendo recorrido desde o início da década de 80 sobre os limites impostos ao desejo — limites entendidos como formas de controle, que encerram e padronizam o desejo —,

⁵ Questões que passam a ser observadas em *Hule* com especial atenção aos aspectos constitutivos da estética *kitsch*, já que é a partir das ferramentas que essa oferece que se torna possível visualizar os exageros do estilo como mais uma escolha, ou seja, como mais um procedimento linguístico e de estilo adotado por Néstor Perlongher.

⁶ Embora *Parque Lezama* represente o aperfeiçoamento dos procedimentos de experimentação linguística até então adotados pelo poeta ao mesmo tempo que estabelece o diálogo com os cubanos Lezama Lima e Severo Sarduy – especificamente com os elementos constitutivos da estética neobarroca, e parodia o Século de Ouro espanhol–, é em *Hule* que identificamos uma importante torção do ponto de vista estilístico e temático.

o escritor teve de lidar com a AIDS e com o peso assinalado pela enfermidade, ainda muito recente na época⁷. Em “Disciplinar os poros e as paixões”, artigo publicado em 1985 em uma importante revista⁸ de cultura e política, Néstor Perlongher indigna-se: “Bombardeio de imagens, de discursos que convocam o pânico, a ameaça da AIDS já transcendeu o sofrimento privado das suas vítimas [...], para se converter num dispositivo de moralização que busca reordenar os corpos e suas paixões”, ou seja, um dispositivo proibicionista e repressivo como ele mesmo afirmava. Ainda no respectivo artigo lemos⁹:

Nessas condições, as estratégias desencadeadas a partir de um problema real — a emergência da AIDS — passam por *policar e organizar as sexualidades* perversas, no sentido de diminuir a frequência, a diversidade e a intensidade dos encontros.

Aqueles que estavam "fora" da sociedade são hoje instruídos pelo aparelho médico e paramédico no sentido de disciplinar os poros e as paixões. *O tão declamado direito a dispor do próprio corpo vai-se transformando, no final das contas, no dever de regrá-lo.*

Em sua antepenúltima antologia, Néstor Perlongher parece absorver a crueldade do real na palavra, como sublinha Adrián Cangi em “Contos, crônicas, algumas vaidades e uma diatribe”, prólogo a *Evita vive e outras prosas* (CANGI, 2001). A potência da palavra perlongheriana, vale destacar, “[...] não existe sem dor, sem dilaceramento” (CANGI, 2001, pp. 9–19) e, principalmente, sem uma análise crítica dos lugares sociais ocupados e impostos. Sobre este aspecto, o período que compreende os anos finais da década de 80 e o início da década seguinte representa um divisor de águas na obra do poeta argentino. Suas publicações passam a documentar não só os avanços da sociedade moderna e suas consequências — como sinalizado por Peter Fry (1987, pp. 11–15) —,

⁷ O fato do escritor ter publicado pela Editora Brasiliense o opúsculo *O que é a AIDS* (19987), torna-se igualmente relevante.

⁸ **Fazemos menção ao artigo publicado em Lua nova: Revista de cultura e política, cuja publicação encontra-se disponível na Plataforma Scielo: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451985000400007>. Acesso em agosto de 2022.**

⁹ Fazemos menção ao artigo publicado em *Lua nova: Revista de cultura e política*, cuja publicação encontra-se disponível na Plataforma Scielo: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451985000400007>. Acesso em agosto de 2022.

mas também porque neste mesmo período, além das publicações de *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo* (1987), *O que é AIDS* (1987) e *Hule*, Néstor Perlongher ganha uma bolsa de estudos para realizar o doutorado na Europa sob orientação do sociólogo francês Michel Maffesoli — projeto que duraria quatro anos sendo interrompido em decorrência dos infortúnios, que acometeram a saúde do poeta.

Segundo Adrián Cangi, “[...] corrían los años 90 y Perlongher escribió: *Nueve meses en París*, parto extraño, político y polémico [...]” (1999, p. 51). Neste ensaio reflete Néstor Perlongher¹⁰: “En la segunda mitad de 1989, cometí el error (la imprudencia, fascinado como una niña proletaria, por las luces benjaminianas de los pasajes de Lutecia) de aceptar, después de un duro trámite, una beca en París [...]”. A curta estadia na França resultou num dos relatos mais amargos produzido pelo ensaísta, sinalizando, dentre as muitas das indignações, seu repúdio “[...] a la élite intelectual francesa y su postura de *ghetto* sagrado” (CANGI, 1999, pp. 51–52). Em nota introdutória ao relato, Cangi (1999) pondera: “Los avatares convierten a este texto en un jirón maldito de las experiencias de Perlongher”, inclusive, se “[...] podría otorgarle otro título a este artículo: maldiciones sobre París”. (CANGI, 1999, pp. 51–52).

Outro aspecto merece ser relacionado a *Hule*: o fato de já em “Nueve meses en París” a rua figurar como observatório e principal espaço de interesse do poeta no desenvolvimento de seus versos e na caracterização/aprofundamento de suas personagens. Poemas como “Preámbulos barrocos”, “Trottoir” e “Devenir Marta”, por exemplo, referendam o imaginário de circulação desejante em que insiste o poeta em todos seus movimentos de escrita. Em um dos paratextos de *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo* (1987a), lemos:

¹⁰ Uma versão deste relato aparece em *Evita vive e outras prosas* (2001), publicada por Iluminuras, com seleção e prólogo de Adrian Cangi e tradução de Josely Vianna Baptista.

Centro de São Paulo. Região da Praça da República, Avenida São João e Largo do Arouche. O local dos travestis, prostitutas, malandros e marginais. Ao longo de quase três anos, o antropólogo Néstor Osvaldo Perlongher foi a este universo para investigar a vida e os métodos de sobrevivência dos michês, rapazes geralmente jovens que, sem abdicar da sua masculinidade, prostituem-se para homossexuais maduros. Pesquisou, entrevistou michês, ouviu depoimentos de clientes e homossexuais. Assim, elaborou um estudo completo sobre o circuito da prostituição viril nas ruas de São Paulo.

Ademais, nota-se que o intumescimento do corpo e do desejo revelado em alguns dos poemas que compõem *Hule*, permitem a Néstor Perlongher reassumir o lugar do antropólogo social, o de quem observa os corpos no interior de um contexto específico: dos anos 80, da emergência da AIDS — também *corpus* de sua pesquisa —, e não só performatiza o ato sexual como constata o projeto de normalização, que atravessa e modifica os fluxos das sexualidades subversivas, sobretudo a homossexual.

Discorrendo sobre o que foi a revolução sexual dos díscolos, em *O que é AIDS* o escritor assinala: “Seja como for, a introdução de uma fina película de látex entre os lascivos órgãos pode talvez adquirir, para além do terapêutico, algum valor simbólico — à maneira de uma inscrição que marcasse, no turbilhão dos fluxos, a presença transparente da lei” (PERLONGHER, 1987b, pp. 75–76). A prevenção, neste sentido, traduz-se em repressão, em decorrência da paranoia generalizada, da espetacularização da mídia e dos esquemas médico-farmacológicos que, como assinala Néstor Perlongher recuperando um pronunciamento do pintor Darcy Penteado, “[...] certamente pretendem faturar altíssimo às custas da AIDs [...]” (PERLONGHER, 1987b, pp. 53–54). Para Peter Fry, os resultados dos anos de pesquisa em que Néstor Perlongher esteve motivado a analisar as redes que interceptam o desejo revelam uma espécie de tratado sobre as margens, cujos questionamentos acerca das formas hegemônicas de regulação do desejo também podem ser visualizados em seus poemas, como no caso de “Devenir Marta”.

Como sugerido no próprio título, “Devenir Marta” engendra o *devir-mulher*: uma “[...] mujereidad bizca”, que destrona a seriedade da “jóia de coque loiro” e “rainha-mãe dos descamisados” ao mesmo tempo que diverge do olhar tosco, “errante y fijo” caricaturizado em “*Trottoir*”: outro poema de *Hule*, cuja personagem — *pestaña de nylon*, que circula na chamada baixa prostituição — se lança na ausência de traquejo com *el mundo de las modas* ao mesmo tempo que “renguea” “el encarnado pie”, “*los pegasos*” ironiza o poeta, que avança e atraca “en la remolina de los pliegues”. A feminilidade de Marta resulta irrefreável e ensimesmada, desdobrando-se na saturação de “lacios oropeles”, que inflamam “[...] la atmósfera cerrada y fría del *boudoir*” (PERLONGHER, 1997a, p. 139). Vale destacar que “Devenir Marta” manifesta o processo de construção das personagens perlongherianas, operando como argumento fundamental na produção de artificialização e estratégias reiteradas na arquitetura do feminino. “Devenir Marta” tutela uma força simbólica inaudita e avessa às leis da natureza, é inatural por excelência, nas palavras de Susan Sontag (1964). É, por assim dizer, um “código pessoal”, uma feminilidade *camp*, solvente da moralidade — aspecto que, analogamente, revela a predileção de Néstor Perlongher pelo artifício e extravagância. A conversibilidade de “homem” e “mulher”, enfatiza Susan Sontag, “[...] é a tentativa de fazer algo extraordinário. Mas extraordinário, no sentido, frequentemente, de especial, deslumbrante. (A linha curva, o gesto extravagante.). Não extraordinário simplesmente no sentido de esforço” (SONTAG, 1964, p. 07).

O gesto extravagante é conservado em *Hule* tanto por meio dos motivos decorativos e curvaturas, que ornamentam os versos de “Formas barrocas” com a voluta e “[...] las regurgitaciones de la piedra jabonosa” tocada “[...] con manos miguelangescas de camionero medieval (PERLONGHER, 1997a, pp. 129–132), quanto através da intimidade aliciante de poemas como “Látex”, “El bretel”. Através da leitura de *Hule*, as palavras meticulosamente recolhidas e capturadas pelo leitor — em um profundo esforço de compreensão, como num

diálogo secreto entre este e o poeta —, revelam não só os constantes descentramentos operados na escrita *neobarrosa* perlongheriana como também expõem as várias alusões às derivas desejantes presentes no obstinado *trottoir* do poeta.

3 DO TROTTOIR ÀS FORMAS DE INGRESSO INTERIOR

Em “Poesía y éxtasis”, a palavra poética “[...] envuelve en los jubones del misterio una fragancia hermética [...] reverberación intensiva de sonos y colores [...] contorsión cortés” (PERLONGHER, 1997b, p. 149). Ampliando o debate algumas décadas depois, em “Éxtasis líquido: Néstor Perlongher y la poesía visionaria en latinoamérica” (2012), Felipe Cussen apresenta uma espécie de exercício cartográfico no qual determina a diversidade da poesia latino-americana, à qual trata de nomear como visionária. Para o crítico, a poesia define-se, então, como “[...] un lenguaje en ebullición, en llamas [...], que bombardea sensorialmente al lector [...]” produzindo “[...] un mareo místico” (p. 180).

Consoante, ao estudar a poética perlongheriana, notamos que Cussen assinala que, para além das estratégias de escrita assumidas pelo poeta argentino — algumas das quais já mencionadas no início deste artigo —, o tipo de efeito produzido durante o processo criativo deve ser similar no leitor. A experiência *vertiginosa* e o atrito experimentados pelo poeta devem também tocar o leitor, como se o processo de escrita operasse como a metáfora das ondas em cadeia.

Néstor Perlongher insiste no poder oracular da palavra poética ao que opõe a sobrecodificação desenvolvida pela crítica universitária¹¹. Para o

¹¹ Neste capítulo do debate perlongheriano é importante deter-nos de modo específico: ao longo de todo o ensaio, Néstor Perlongher insiste no campo da crítica universitária, cujo exercício chama de “sobrecodificação” do campo poético, fazendo uma nítida distinção entre a palavra poética e a expressão sobre a poesia. Para o escritor, os discursos da crítica simbolizam franca

escritor, a sobrecodificação do campo poético interdita “[...] la áspera refulgencia del verbo imantado”, sua graça lúdica e revelada, e codifica “[...] la radicalidad del misterio oracular en un sentido interpretable y sobre todo traducible a la jerga vernacular del ramo”; domesticando a palavra poética e fazendo prefigurar o estabelecimento de sentidos marcadamente estáveis. Neste sentido, desconfiamos que a espessura de seus poemas seja inteiramente capturável. Existe uma fratura hermenêutica, que se precipita no irrevelável. De acordo com Néstor Perlongher, sabe-se que a poesia não é comunicação, uma vez que a linguagem do escritor “abandona” (o relega) su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que “brilla en sí” [...]” (1997b, p. 95), simbolizando uma imensidão de paisagens acústicas, de cores e ideias que perfuram as redes de afetos e sensibilidades do leitor: quem procura decifrar e dar ouvidos aos “[...] límites indecisos de la idea [que] se hunden en las marismas coloridas del susurro, el murmullo, el musitar” (1997b, p. 149, grifos nossos).

Al lado, o de repente, la musiquilla se aproxima
y avisa que las huellas se hacen barro en la disolución del filafil,
entonces de un tirón se restablece la rigidez de la rodilla (trémula)
y el pico de la flor abre en el tímpano la cicatriz de un pámpano

oposição às formas de evadir-se e *salir de sí*, possibilitados tão somente pelo “resplandor y belleza” da qualidade estética. De outro lado, todo o debate parece alicerçar-se em profunda contradição, revelada de modo progressivo nas reflexões apresentadas pelo poeta. No início de seu ensaio, Néstor Perlongher deflagra, portanto, uma rígida desaprovação com a qual termina por explicitar que a poesia guarda em si o êxtase que invade e garante a identidade do poeta, e cujas formas de refinamento são garantidas pelo parentesco com outras formas de *salir de sí*, ou seja, de entrar em transe – ocasião em que o poeta cita não só o exercício espiritual como também enfatiza a ingestão de substâncias psicoativas, etc. Em certa altura lemos: “La conciencia modificada se caracteriza por un cambio cualitativo de la conciencia ordinaria, de la percepción del tiempo y del espacio, de la imagen del cuerpo y de la identidad personal” (LAPASSADE *apud* PERLONGHER, 1997b, p. 151), ao que conclui: “¿El poeta? No está. Está del otro lado. Dado vueltas. Es otros”. Afinal de contas, nos perguntamos, onde está o poeta? Até que ponto o discurso poético e sobre a poesia são tão indistintos quanto afirma Néstor Perlongher? Já que, como sabemos: “[...] lo puro dionisiaco es un veneno, imposible de ser vivido, pues acarrea el aniquilamiento de la vida. Para mantener la lucidez en medio del torbellino, hace falta una forma” (LAPASSADE *apud* PERLONGHER, 1997b, p. 151).

Rajando. (PERLONGHER, 1997a, pp. 249-250).

As imagens rasgadas, portanto, com as quais esbarra a crítica são formas igualmente válidas de abrir “[...] en el tímpano la cicatriz de un pámpano”, isto é, são também formas de localizar uma materialidade particular, que por sua distinção invoca o acúmulo de fissuras nos sentidos da palavra poética. Esse “mareo místico” sublima, por assim dizer, as visões abstratas que compõem a temática explorada na fase terminal da poética perlongheriana com *El chorreo de las iluminaciones*. Felipe Cussen indaga: “Vale la pena preguntarse, [...] si las palabras, las simples palabras, son capaces de provocar efectos comparables a los de un ritual con drogas o un espectáculo psicodélico”, ao que responde consecutivamente:

En el caso de Perlongher, los colores, sonidos, texturas y movimientos van conformando una experiencia sinestésica similar a las recién descritas, y también se buscan efectos sorprendentes que aturden al lector [...]. Pero quizás lo más potente sea el carácter envolvente de este conjunto de textos [...]. La reiteración de ciertos sonidos y ciertas palabras, así como la forma despedazada de un discurso en el que todo se mezcla y que no se solidifica un mensaje, una dirección única, van provocando ese efecto de mareo [...]: “mareo místico” (CUSSEN, 2012, p. 184).

Vale mencionar que nesta obra a carência dos limites — que desde o início aparece como uma opção metodológica do escritor —, surge potencializada. Agora, de modo ainda mais específico, o trabalho do poeta consiste em tocar o inefável: “El mecanismo funciona creando una atmósfera sin describirla; la opción estilística del atropello de ideas consecutivas alude a torrentes sensitivos sin descanso [...]” (ARRATIA, 2011, p. 88).

As substâncias enteógenas administradas por Néstor Perlongher insistem no estado alucinatório e contemplativo verificável no próprio poeta,

quem contempla a “realidade” como um *light show* dos anos 60/70, ou como um quadro de Pablo Amaringo, sobre quem inclusive escreveu um poema: “El ayahuasquero”. Uma espécie de *chorreo*: uma torrente de imagens altera a visão do poeta (ARRATIA, 2011, p. 84). O poeta emigra do “mundo de las modas” e com isso a impossibilidade de escrita parece cada vez mais iminente, como fica explícito em “Canción de la muerte en bicicleta”:

Ahora que me estoy muriendo
 Ahora que me estoy muriendo

[...]

Lápices que se alzaban nunca más se levantan,
 duermen el sueño de la tristeza en sábanas de tergopol
 o mausoleos de mármol donde toda virtud es yacer
 aterciopelado en el anclaje definitivo de los huesos.

Ahora que me estoy muriendo
 Ahora que me estoy muriendo

Ahora, ahora, en este instante digo.
 En lo inconstante, en lo inconsciente, en lo fugaz me disemino.
 Disperso y fugo [...].

Ahora que me estoy muriendo
 Ahora que me estoy muriendo (1997a, pp. 356–359).

Êxtase e angústia passam a ser tratados com particular ênfase representando duas grandes obsessões do escritor. O caráter místico revelado promove o que Alejandra León Arratia (2011) chama de desautomatização das formas de pensar e sentir, ocasionando uma fratura na concepção de “real” e “irreal”, posto que a palavra poética não só se solidariza com uma pluralidade

de significados — perpassados pelos valores individuais e interpretativos de cada leitor —, como também simboliza “[...] precisiones difusas, donde lo conocido funde lo inhóspito y [...] abarca [...] lo improbable” (ARRATIA, 2011, p. 86). Através da experiência induzida, isto é, por meio da administração de substâncias psicoativas, o poeta entra em contato com uma realidade extraordinária e atemporal, em que convergem passado, presente e futuro, mesmo que sua intenção seja a de captar o instante.

Paisagens selváticas e iridescentes contrastam com o sufocamento da restrição do espaço privativo — o *boudoir*, o quarto. Como numa espécie de aprofundamento das formas de ingresso interior que já constavam na antologia precedente, o poeta para de peregrinar, como assinalado por Tamara Kamenszain. Dos “Infinitos preámbulos líricos [...] pre-ámbulos, deambulos” (1997a, p. 127), de “Preámbulos Borrosos”, o poeta de *El chorreo de las iluminaciones*: “desde la fiebre y el sudor neurasténico, fatigando alzadas sábanas tormentosas, levanta los ojos [...]”; e agora, “[...] abajo, en la cama (estaque final) tiene toda su atención poética puesta arriba, en el cielorraso (el cielo es una turbulencia celeste) (KAMENSZAIN, 1997, p. 367). Não é somente a percepção visual do poeta que se desloca na emigração do espaço selvático ao privativo apresentado em sua última obra, posto que sua voz também é reconfigurada. Em *El chorreo de las iluminaciones* descobrimos que às experiências contemplativas do poeta somam-se as “iluminaciones” anunciadas no título, isto é, a multiplicidade de vozes convocadas ao longo da antologia. “Iluminaciones” representadas pelos escritores e artistas aos quais Néstor Perlongher dedica seus poemas, sendo que, ao fazê-lo, convida estas mesmas vozes para seu “aullido de fin de fiesta”.

Como em “Piedra fundamental” de Alejandra Pizarnik (1971), em que anuncia: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”, Néstor Perlongher expele o desejo profundo de estabelecer correspondências, fazendo com que predomine em sua escrita “[...] una total reconciliación del hombre con [...] otros

hombres” (MACHADO *apud*, PERLONGHER, 1997b, p. 153). Aspecto que, obviamente, reflete uma tentativa de destruição da individualidade, isto é: “[...] la ruptura con el principio de individuación y la fusión de las individualidades en un sentimiento místico de unidad con el cosmos, con la naturaleza, con los otros hombres [...] (1997b, p. 165), em um profundo sentimento de composição. Para Felipe Cussen, “[...] la palabra está más para invocar fuerzas [...] y remitir energías que para nombrar específicamente” (2012, p. 05).

Em *El chorreo de las iluminaciones* a primeira grande obsessão do poeta: o amontoamento de materiais, isto é, o *kitsch* y “el mundo de las modas” — com suas opalescências e variações, “terciopelo”, “lamé”, “carmesí”, “pingo”, “rímmel”, “bombachas de nylon”, “bretes”, “saquitos de banlon”, “ligas”, “carteras”, “espartillos”, “hebillas”, echarpe, “rodete”, “estampados de Gobel”, etc. —, revelam uma mutação: “el inmanente aullido” do poeta. Em “Decepción” (PERLONGHER, 1997a, pp. 347–348), o cisne de “[...] alas manchadas, interroga la estela [...] / en el estanque final / finge piruetas / caracole[a] a la deriva / [...] como un frenesí negativo”¹². Na poética terminal de Néstor Perlongher — já consciente de *el mal de sí* —, “*la loca plañe porque va a morir [...]*” (PERLONGHER, 1997a, p. 341, grifos nossos). Tendo sido uma das últimas produções escritas de Néstor Perlongher, “El mal de sí” surge com um apelo pungente: “Detente muerte”

Detente muerte:

tu infernal chorreado

escampar hace las estanterías,

la purulenta salvia los baldíos

de cremoso torpor tiñe y derrite,

ausentando los cuerpos en los campos:

los cuerpos carcomidos en los campos barridos por la lepra

¹² “Cisne de alas manchadas”, em alusão ao poema modernista “Nocturno”, de Delmira Augustini, publicado em *Los cálices vacíos* (1913): “[...] Yo soy el cisne errante de los sangrientos/ rastros/ voy manchando los lagos y remontando el/ vuelo”.

Ya no se puede disertar

Ve, muerte, a ti.

Enconchate sin disparar el estallido de la cápsula.

Escondida que no seas descubierta.

Pues una vez presente todo lo vuelves ausencia.

Ausencia gris, ausencia chata, ausencia dolorosa del que falta.

No es lo que falta, es lo que sobra, lo que no duele.

Aquello que excede la austeridad taimada de las cosas

o que desborda desdoblado la mezquinidad del alma prisionera.

Mientras estamos dentro de nosotros duele el alma,

duele estarse sin palabras suspendido en la higuera

como un noctámbulo extraviado (PERLONGHER, 1997a, p. 355, grifos nossos).

Neste poema — como em outros de Néstor Perlongher —, a morte aparece como personagem central: “Detente muerte” — suplica o eu do poema. Por meio deste processo de personificação, observamos que o poeta: “[...] comunica la representación de la realidad exterior que se forma en la pupila de [su] personaje [...]” (BOUSOÑO, 1966, *apud* SILVA, 1989, p. 154). Por um lado, para o eu poético, a morte figura tanto como alegoria da infecundidade, já que “[...] una vez presente todo lo vuelves ausencia”; como também acampa e ausenta os corpos, já “[...] carcomidos en los campos, barridos por la lepra”. Para o poeta “ya no se puede disertar”, simbolizando, desse modo, a impossibilidade da escrita: *Mientras estamos dentro de nosotros duele el alma/ duele ese estarse sin palabras suspendido [...]/ como un noctámbulo extraviado.* (PERLONGHER, 1997a, p. 355). Na angústia do quarto, cuja mirada insistente só prova que “el techo es una turbulencia celeste”, em que se arrasta a mirada e a alma do poeta “por los agujeros de la respiración”, o poeta sabe que está morrendo, e diz: “Adiós jeringas, tubos que conducen bilis, sangre, suero,

aductores [...] / tusadas toses [...] / gemidos [...] / putrefacciones [...]" (PERLONGHER, 1997a, pp. 348–349).

Confirmamos, portanto, que na poesia de Néstor Perlongher os que “cantam” são donos de uma voz terminal, são *aedos de Thánatos*: Eva Perón, os mais de trinta mil cadáveres da nação, o próprio poeta. Como uma espécie de tumor maligno que mutila e consome o corpo paulatinamente, entre mortos e desaparecidos: “las manchas, los zarpullidos del sarcoma/ mueven en la soberana oscuridad”, revelando com isso a litania que aparece em “Canción de la muerte en bicicleta”: “*Ahora que me estoy muriendo*/ [...] La sofocación alza del cielorraso relámpagos enanos/ que se dispersan en *la noche definitiva e impasible*” (PERLONGHER, 1997a, p. 357, grifos nossos).

Além destes aspectos, outras importantes camadas de significação são identificadas no desenvolvimento da estrutura formal dos poemas. Em muitos casos, a condição que forja os versos e rimas internas — como as aliterações em que predominava o estilo livre e isento de enquadramentos —, cede lugar a formas fixas da expressão poética. Em poemas como “Tema del cisne hundido (1) e (2)”, “Morenez (2) — un brillo de fraude y neón” y “Luz oscura — recio martirio sabroso”, por exemplo, a predominância de quartetos e tercetos revelam aspectos singulares, que realocam a escrita do poeta argentino. Referente às variações do estilo, “Luz oscura — ‘recio martirio sabroso’”, por exemplo, funciona como um importante modelo de convivência poética, tanto formal quanto temática, no que corresponde à certa tradição, isto é, à forma clássica do soneto. A exploração do gênero é evidenciada não somente por meio dos quartetos e tercetos que figuram nas primeiras estrofes do poema com uma

métrica irregularmente hendecassílaba, como também por meio de outros recursos formais e referenciais: tanto o oxímoro posto no título: “Luz Oscura ...”, quanto a dedicatória que o escritor apresenta a Santa Teresa de Jesús.

LUZ OSCURA

“recio martirio sabroso”

Santa Teresa de Jesús

Si atravesado por la zarza el pecho
arder a lo que ya encendido ardía
hace, el dolor en goce transfigura,
fría la carne mas el alma ardida,

en el blanco del ojo el ojo frío
cual nieve en valle tórrido: el deseo
divino se echa sobre lanzas ígneas
y muerde el ojo en blanco el labio henchido.

Funambulesca beatitud la suya,
de claroscuros, que al soltar el pliegue
de luz inunda el esplendor febeo:

*“No es resplandor que nos deslumbra, sino
una blancura suave y el resplandor difuso
que alto deleite da la vista y no
la cansa, ni la claridad que se ve para ver
esta hermosura tan divina”. (1997a, p. 304).*

Observa-se que determinados elementos direcionam o leitor aos maniqueísmos de uma perspectiva teocêntrica do mundo, fundamentada nos embates entre corpo e alma. Já na primeira estrofe do poema construções como “El pecho... atravesado”, “el dolor” y “la carne fría” contrastam com um estado de combustão em que “[...] el alma ardida” e “encendida” se inflama. As distrações mundanas que afastam a alma de algum estado de ascese parece ser

uma discussão retomada pelo poeta. A persistência daquilo que é concebido como *natural* — ou seja, a alma e o estado contemplativo, por exemplo—, *versus* o artificial transiente — isto é, o corpo propriamente dito, bem como as experiências do mundo exterior e convulsivo —, revelam-se como temas sobre os quais retorna Néstor Perlongher. Neste “recio martirio” é possível também sentir não o sabor acre de um “pecho” penetrado “por la zarza”, mas sim o de uma alma que transfigura a dor em gozo, em transcendência. Uma conexão mística com o divino inunda a alma, para a qual “[...] el deseo/ divino se echa sobre lanzas ígneas [...]” e cujo “[...] alto deleite da a la vista [...] / esta hermosura tan divina”, tal como a “[...] blancura suave y el resplandor difuso [...] de um “[...] valle tórrido[...]]” (PERLONGHER, 1997a, p. 304). As antíteses que prefiguram no poema, encerrado com as aspas da última estrofe, parecem confirmar que há não só dedicatória como também intertexto com a obra de Santa Teresa de Jesús: “*No es resplandor que nos deslumbra, sino/ una blancura suave y el resplandor difuso/ que alto deleite da la vista y no/ la cansa, ni la claridad que se ve para ver/ esta hermosura tan divina*” (PERLONGHER, 1997a, p. 304). De acordo com Alejandra León Arratia:

A juzgar por la tipografía y el uso de comillas, sospechamos que la última estrofa corresponde a una cita no especificada. ¿A quién pertenecen estos versos? El tono, palabras y contenido, junto a la previa mención a Santa Teresa en el epígrafe, advierten su autoría; y los versos, tal como indica Ben Bollig, efectivamente son de Santa Teresa de Jesús. Perlongher transforma entonces la prosa de la poeta en versos libres, rematando con ello lo que aparece en un principio como soneto clásico. Trabajados junto al epígrafe de la misma y el guiño “Funambulesca beatitud la suya”, el poema conmuta la actitud sobre lo místico que hasta entonces Perlongher muestra. Ben Bollig comenta al respecto un propósito del poeta que instruye la experiencia desde una nueva perspectiva, enfocada básicamente desde y para la corporalidad, tal como se avista en los versos “Si atravesado por la zarza el pecho” o “en el blanco del ojo frío”. En contraposición, el corpus poético se ordena simulando un soneto cortado que conjunta, con los términos y orden presentados, el estilo y contenido de Santa Teresa. Una fusión temática cuya funcionalidad, el propósito místico, converge en objetivo: el poeta alude a Santa Teresa de Jesús evocando una tradición del siglo XVI, donde la poeta cristiana explota las posibilidades expresivas para comunicar su conexión mística con Dios. El éxtasis que perfila Santa Teresa apunta

a la necesidad expresiva de Perlongher, entendiendo su mención en complicidad poética y temática. (ARRATIA, 2011, p. 95). (2011, p. 95).

Sendo assim, o que em princípio desponta como forma clássica do soneto transfigura-se nos versos livres da última estrofe. De modo que, os desdobramentos formais e a diversidade de temas, apresentados em *El chorreo de las iluminaciones*, intensificam o estilo entrecortado e não convencional que resiste: versos enfileirados sem interrupção, frases curtas, decomposição do verso, infiltração prosaica, técnica reiterativa, hipérbatos, enumeração, ruptura deliberada do paralelismo, isto é, uma ampla heterogeneidade de estratos que reafirmam a predileção do escritor pela autonomia formal e instabilidade do texto poético, isto é, pela “[...] violação do código da linguagem” (COHEN, 1974, p. 40).

Nota-se, ademais, que os limites entre realidade e ficção são cada vez mais tênues, pois o poeta sabe que está morrendo e experimenta no corpo a fúria da enfermidade. Na fase “terminal” da escrita perlongheriana o corpo líquido do poeta e do poema se formalizam: da forma livre e entrecortada — característica das primeiras obras do autor —, marcada pela decomposição do verso, pela cacofonia reiterada e pelas palavras que “[...] pierden empaque y definición” (ECHAVARREN, 1997, p. 11) chegamos às aproximações à forma clássica do soneto; e, por fim, às formas de ingresso interior, em que predomina o misticismo característico das últimas antologias. Nesta ocasião, o “[...] cisne de alas manchadas [...]”, se percebe capturado pela enfermidade, logo, pela impossibilidade de seguir escrevendo. Cessam as cartografias corporais em trânsito: de um corpo errático e em constante *trottoir* nos deparamos com o *boudoir* do poeta, de onde, consternado, observa: “[...] la noche definitiva e impasible” (PERLONGHER, 1997a, p. 359).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo tomamos como referência alguns dos poemas mais emblemáticos publicados em *Hule* (1989) e na obra póstuma *El chorreo de las iluminaciones* (1992). Transitamos, ainda, pelos ensaios e debates propostos pelo escritor, cujos frutos de anos de pesquisa renderam importantes contribuições no âmbito da crítica literária hispano-americana contemporânea, revelando especialmente os meandros de uma estética literária procedente das margens para dar voz aos *descamisados* da pátria.

À guisa de conclusão, portanto, podemos advertir que o contato com a literatura e a crítica produzidas por Néstor Perlongher, sempre revelará o refratário por excelência, o exercício de desterritorialização na relação com a própria noção de língua, de sujeito e de gênero. O gesto insubmisso da escrita perlongheriana predomina na tensão estabelecida com os códigos estéticos derivados da tradição. Subverte-se, por um lado, os lugares canônicos da língua investidos para o proveito de certa ordem estável e obstinada, resultando em uma constante indisciplina à especificidade verbal e sócio-histórica. Por outro lado, são legitimadas a margem, a estética neobarrosa, as sexualidades: "[...] el gay, la loca, el chongo, el travesti, el taxiboy, la señora, el tío, etc [...]"¹³, pois como explicita Jorge Panesi (2013) nunca antes na história "[...] las locas [...] pudieron hablar así en la poesía".

REFERÊNCIAS

ARRATIA, Alejandra. "Palabras chorreantes: éxtasis y creación poética en Néstor Perlongher". In. *Revista Forma*, v. 3, primavera 2011. Disponível em: https://www.upf.edu/forma/pdf/vol03/forma_vol03_09leon.pdf. Acesso em julho de 2022.

¹³ Embora o ensaio tenha sido publicado em maio de 1984, no número 28 da Revista *El Porteño*, trabalhamos com a versão que consta em *Prosa plebeya: ensayos*, de 1997.

- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 4ª ed. Madrid: Gredos, 1966.
- CANGI, Adrián. “Nueve meses en París: presentación”. In.: *Hispanamérica*, ano 28, nº 84, diciembre 1999, pp. 51-52. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20540156?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em julho de 2022.
- CANGI, Adrián. *Insumisión y subjetividad en la obra ensayístico poética de Néstor Perlongher: Interferencias entre Brasil y Argentina en los años 80*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2000a.
- CANGI, Adrián. “Una poética bastarda”. *Tsé Tsé*, n. 7/8. Buenos Aires, 2000b.
- CANGI, Adrián. “Contos, crônicas, algumas verdades e uma diatribe”. In.: PERLONGHER, Néstor. *Evita vive e outras prosas*. São Paulo: Iluminuras, 2001, pp. 9-19.
- CANGI, Adrián. “Poder decir sin descifrar”. In. *La Habana Elegante – Dossier “Cosa de locas: homenaje a Néstor Perlongher*, nº 53, primavera – verano, 2013. Disponível em: <http://www.habanaelegante.com/Spring Summer 2013/March 2013.html>. Acesso em julho de 2022.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- CUSSEN, Felipe. “Éxtasis líquido: Néstor Perlongher y la poesía visionaria en Latinoamérica”. In. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, ano 38, nº 76, (2012), pp. 173-190. Disponível em: <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcll/pdfs/76/173-190-Cussen.pdf>. Acesso em julho de 2022.
- FRY, Peter. “Prefácio”. In.: PERLONGHER, Néstor. *O Negócio do Michê – a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GARCÍA HELDER, Daniel. “El neobarroco en la Argentina”. In.: *Diario de Poesía*, nº 4, otoño de 1987, pp. 25-25.
- KAMENSZAIN, Tamara. “El escudo de la muerte: de Lamborghini a Perlongher”. *Argentina/ Río de La Plata: Culturas* 7, 1988, pp. 115-120.
- KAMENSZAIN, Tamara. “Epílogo: El canto del cisne de Néstor Perlongher”. In. CANGI, Adrián; SIGANEVICH, Paula. *Lúmpenes peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- KAMENSZAIN, Tamara. “Bordado y costura del texto”. In.: *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000. pp. 207-211.
- KAMENSZAIN, Tamara. “La que por un cisne”. In.: *Boletim de Pesquisa do Núcleo de Estudos Literários & Culturais (NELIC)*, v. 6, nº 8/9 – Poesia: passagens e

impasses, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/249>. Acesso em julho de 2022.

PANESI, Jorge. “Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher”. In. *La Habana Elegante – Dossier “Cosa de locas”: homenaje a Néstor Perlongher*, nº 53, primavera, verano, 2013. Disponível em: http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/March_2013.html. Acesso em julho de 2022.

PERLONGHER, Néstor. “Disciplinar os poros e as paixões”. In.: *Lua nova: Revista de cultura e política*, vol. 2, nº 3, São Paulo, dezembro de 1985. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451985000400007>. Acesso em julho de 2022.

PERLONGHER, Néstor. *O Negócio do Michê – a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

PERLONGHER, Néstor. *O que é AIDS*. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

PERLONGHER, Néstor. *El fantasma del SIDA*. Buenos Aires: Ed. Puntosur, 1988.

PERLONGHER, Néstor. “Nueve meses en París”. In.: *Hispanamérica*, ano 28, nº 84, diciembre 1999, pp. 53–57. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20540156?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em julho de 2022.

PERLONGHER, Néstor. *Caribe transplatino: Poesia neobarroca cubana e rioplatense*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PERLONGHER, Néstor. *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/16661912/Perlongher-Nestor-La-Prostitucion-Masculina>. Acesso em agosto de 2022.

PERLONGHER, Néstor. “Territórios marginais”. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (Org.). *Na sombra da cidade*. São Paulo: Editora Escuta, 1995, pp. 81–116.

PERLONGHER, Néstor. *Poemas completos (1980–1992)*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997a.

PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos (1980–1992)*. Argentina, Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 1997b.

PERLONGHER, Néstor. *Evita vive e outras prosas*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PERLONGHER, Néstor. Homenaje a Néstor Perlongher. In. *Cuadernos de Recienvenido*, nº 18, 2002, São Paulo: Humanitas /FFLCH/ USP.

PERLONGHER, Néstor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Testemunho transiente*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PIZARNIK, Alejandra. “Piedra Fundamental” (1971). In.: *Obras completas – poesía completa y prosa selecta* (1936–1972). Buenos Aires: Corregidor, 1994.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma teoria do poema*. 2a ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989.

SONTAG, Susan. “Notes on ‘Camp’”, 1964. Disponível em: <https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>. Acesso em setembro de 2022.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Trad. Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em 14/09/2022.

Aceito em 02/02/2023.

EM TORNO DO AMOR E DA MORTE: A TRAVESSIA DA ESCRITA MACHADIANA

REGARDING LOVE AND DEATH: THE CROSSING OF MACHADIAN WRITING

Thallison Nobre¹

Cleyton Andrade²

Resumo: O texto procura destacar Machado de Assis como o homem negro que viveu em um Brasil ainda escravista, sendo, portanto, um excluído que surpreendentemente logrou um lugar cativo no seio da sociedade intelectual brasileira no fim do século XIX. Do alto do Morro do Livramento fez com a sua escrita uma travessia, cartografando um momento histórico e empreendendo uma poética na qual a crítica às relações sociais aparece sutil e irônica. Partido do romance que fragmenta sua poética em duas fases, Memórias Póstumas de Brás Cubas, procura-se marcar a escrita machadiana como uma metodologia que apresenta o mal-estar perante o amor e a morte, entendendo de um ponto de vista literário e psicanalítico que tais temas não cessam de lançar questões a cultura e que muito dificilmente podem ser desarticulados.

Palavras-chave: Machado de Assis; Escrita; Amor e morte.

Abstract: The text takes Machado de Assis, who was a living black man in a slave-owning country, as an outsider who surprisingly won a captive place in Brazilian intellectual society at the end of the 19th century. From the top of Morro do Livramento he made with his writing a crossing to map a historical moment and undertake a poetic in which social criticism appears subtle and ironic. Party of the novel that fragments its poetics in two phases, Memórias Póstumas de Brás Cubas, mark the Machadian writing as cartography of a society and the unease before love and death, understanding from a psychoanalytic point of view that such themes do not cease to throw questions to culture and that can very hardly be disjointed.

Keywords: Machado de Assis; Writing; Love and death.

¹ Mestrando em Psicologia na Universidade Federal de Alagoas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6667-4356>. E-mail: thallisonnobre@gmail.com.

² Doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil. Professor Adjunto da Universidade Federal de Alagoas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1515-6959>. E-mail: cleyton.andrade@ip.ufal.br.

1 INTRODUÇÃO

Enquanto um homem negro, que carregou consigo a herança da sociedade escravista no sangue, na pele e no traço, o carioca Joaquim Maria Machado de Assis surpreendentemente logrou um lugar cativo no seio da sociedade intelectual no fim do século XIX. No alto do Morro do Livramento se tornou um observador agudo da vida brasileira, construindo ao longo de sua trajetória na arte escrita um empreendimento literário imprescindível para a escrita literária na América.

Uma parte da genialidade conferida à Machado de Assis na atualidade, advém de sua postura ao fazer da sua escrita um modo de desdenhar dos costumes burgueses e da política benemérita aos interesses individuais, na medida em que coloca em questão o sujeito e suas relações na cena social. É certo considerar que o autor não elaborou necessariamente uma literatura militante, mas nem por isso deixa de ser um instrumento político relevante.

A leitura da crítica composta a partir dos primeiros romances de Machado costuma reconhecer uma divisão binária, considerando uma primeira e uma segunda fase que vinculam seus romances a movimentos literários específicos: romantismo³ e realismo⁴, respetivamente.

Exercitando uma revisão acerca dessa divisão na literatura do Bruxo do Cosme Velho⁵, mais especificamente de sua segunda fase, encontramos em Alfredo Bosi (2015, p. 174) a aceitação de que o “ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis”, se tratando de um “realismo superior”, um realismo que o distingue dos seus contemporâneos.

³ Ressurreição (1872), A Mão e a Luva (1874), Helena (1876) e Iaiá Garcia (1878).

⁴ Quincas Borba (1891), Dom Casmurro (1899), Esaú e Jacó (1904), Memorial de Aires (1908)

⁵ O epíteto mais famoso de Machado de Assis, surgido no meio literário com a publicação do poema “A um bruxo, com amor”, de Carlos Drummond de Andrade.

John Gledson, o tradutor de Machado e autor de *The Deceptive Realism of Machado de Assis* (1984), que foi traduzido como Machado de Assis: Impostura e Realismo (1984), discute que poderíamos entender no “realismo a intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está retratando”. Com isso, reconhece essa qualidade na escrita machadiana, mas lhe atribuindo um “realismo enganoso”, “ou seja, está oculto do leitor, de maneira que se torna necessário ler nas entrelinhas para entender o romance” (GLEDSON, 2007, p. 23).

Na contramão dessa importantes referências, assim como outras tantas que tomam o escritor carioca como realista e que é repassado nas classes de ensino médio, Gustavo Bernardo (2011) atravessa a recepção da crítica revisando e questionando esse consenso no qual não existe o que ele nomeia de “problema do realismo de Machado de Assis”. Levando isso em conta, é válido remetermo-nos ao que Machado apresenta em *A nova geração*, texto de 1879, ao concluir: “Talvez esse desejo se mostre por demais imperioso; a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada”. Esse texto, que influi no questionamento de Bernardo (2011), movimenta também aquilo que é organizado por Silvano Santiago (1989, p. 123) ao atribuir um estilo particular ao escritor:

Machado desprezou tanto o estilo romântico quanto o estilo realista-naturalista para poder impor à Biblioteca de Babel o seu próprio estilo, a sua perspectiva de leitura dos acontecimentos ditos históricos”. A ficção machadiana adquire plena historicidade ao integrar o processo da vida social a um outro processo, que é o da produção do conhecimento proporcionada pela linguagem artística.

Dialogando em certa medida com essas leituras, a análise de Afrânio Coutinho (1992, p. 31) repercute que “Machado de Assis não possuía a mentalidade de um realista típico”, de modo que “seu conceito da arte fazia-o antes um transfigurador da realidade do que um copista da vida”. Em vista disso, podemos considerar também a posição de Benedito Nunes (2012, p. 131)

ao identificar na escrita machadiana um “contraste dramático entre forças opostas e irredutíveis, que se combinam sem jamais harmonizar-se completamente”.

Com isso afirmo que tudo é ficção? Absolutamente não. Aliás, é desta afirmativa espúria que têm medo todos aqueles que defendem o realismo em geral, o realismo de Machado de Assis em particular. Eles têm medo de que a realidade não exista, que existam apenas os discursos sobre a realidade, que não passaria de uma quimera (BERNARDO, 2011, p. 41).

Essas colocações endossam nossa hipótese de que Machado de Assis não se apropriou estreitamente das concepções do realismo, na medida em que procuramos repercutir que ele estaria longe do “*le moi haïssable* e do programa naturalista de transformar o autor em um meio neutro pelo qual a realidade se auto-representa” (ROUANET, 2007, p. 325).

A leitura aqui empreendida entende que abordar Machado de Assis pelo paradigma de uma escola literária parece não dar conta do que pode ser evidenciado pela sua inventiva escrita. Concordamos, portanto, com Antonio Candido (2004) ao destacar que quanto ao escritor carioca não há um ângulo que não aponte um outro. Assumimos que a escrita machadiana é melhor discutida se atribuída a uma reestruturação “que oferece lugar a linguagem da ambiguidade”, fazendo interessar tanto o pesquisador respaldado pelo campo da sociologia quanto pela psicologia (BOSI, 2006, p. 196).

O crítico brasileiro Roberto Schwarz (2012, p. 8) irá observar que Machado “reivindicava o melhor do legado romântico — o sentimento da historicidade”. Não se limitando a um assunto local, o escritor empreendeu na sua obra da segunda fase, um brasileirismo “interior, diverso e melhor do que

se fora apenas superficial”⁶, estando na contramão do pitoresco, bem como do patriotismo que era visto até então.

O trabalho de revisão feito por Schwartz (2012), enfatiza que o Brasil oitocentista é cartografado por Machado de Assis denunciando um movimento de incorporação do liberalismo europeu em um país no qual o trabalho escravo ainda era dominante. Sendo um homem negro, tecia por conta e risco uma sutil, irônica e necessária literatura que nos apresenta a contradição desse período na experiência social brasileira.

Havia alguma coisa diferente no seu modo de sentir a realidade do Rio de Janeiro, sem o véu culto, ilustrado, falsamente livresco de seus contemporâneos, embriagados de fórmulas. Somente ele, isolado na multidão que aclama, ousou manifestar a inanidade do 13 de maio. Livre o escravo, estará na rua, sem emprego, ou receberá do senhor a esmola do salário, em troca de igual trabalho, com antigas pancadas e injúrias. (FAORO, 1988, p. 323).

Entende-se que através da autoria de Machado de Assis no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que inicia as narrativas machadianas em primeira pessoa, vemos denunciada a perda do caráter universalista do liberalismo em território brasileiro, em uma obra que apresenta uma “comédia ideológica” em que “com método, atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio etc” (SCHWARZ, 2012, p. 54).

Machado de Assis, entendido como um dos poucos ao alcançar o reconhecimento nacional ainda em vida, concede-nos uma escrita lapidada que não decorre do “âmbito ilusório da biografia: a crise dos quarenta anos, a doença da vista, o encontro com a morte ou o estalo do gênio” (SCHWARZ, 2012, p. 139), e sim de um trabalho constante e interessado, no qual o referido escritor se posiciona como um “homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate

⁶ Trecho de Machado de Assis em Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade, publicado originalmente no periódico O Novo Mundo em 1873.

de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1873, p.3).

Desse modo, sublinha-se que ao nos direcionarmos a escrita machadiana estamos tratando de uma escrita que não se faz alheia ao tecido social, ao contrário disso se estabelece capturando aspectos sociais fundamentais para entender o Brasil e as dinâmicas do mal-estar através do olhar de um escritor negro entendido como o maior nome da literatura nacional, em uma escrita que ofereceu contribuições imprescindíveis para a literatura latino-americana.

Essa relevância se traduz no fato de que o referido escritor foi responsável por expor como um país novo e inculto poderia empreender uma literatura que discutisse de modo consistente as questões humanas, abandonando a tentação do pitoresco que era comum em seu tempo (CANDIDO, 1982). Tal característica pitoresca consistia naquela época em uma tentativa de elaborar um contraponto aos estilos praticados na Europa, resultando em uma literatura que, apesar de promover uma discussão local interessante, parecia girar em apenas em torno de uma identidade nacional sem a substância necessária para uma real reação ao que era produzido em terras europeias.

Machado de Assis, desponta assim como divisor de águas e letras. Se tornou um dos nomes fundamentais para a América devido a sua originalidade capaz de compor obras transformadoras que tornaram as terras americanas o cenário de uma nova escrita.

Com fundamento nas contribuições de João Cezar de Castro Rocha (2013), é possível aventar que a literatura machadiana deglutiu a tradição de romance emulando várias fontes e estabelecendo de modo mais refinado características que se tornam estruturais em suas obras, de modo que em sua escrita verificamos a marca do “experimentalismo, da fragmentação, do romance poético” (PERES, 2005, p. 89).

Tais atributos da escrita de Machado se apresentam como importantes aspectos retomados por movimentos artísticos aparecidos posteriormente. Em

consonância com Ferraz (2019), entendemos que o escritor carioca antecipa a prosa modernista mesmo após a primeira década de sua existência. O referido pesquisador compartilha essa perspectiva através do panorama do crítico João Alexandre Barbosa, que reconhece as relações entre a linguagem e o real como fundadoras da modernidade literária brasileira, sendo Machado de Assis para ele o primeiro autor rigorosamente moderno.

É importante destacar que essa perspectiva só é sustentada a partir do momento em que se considera que a modernidade literária pode ser reconhecida por um valor axiológico e não cronológico-linear. Frente a isso, Ferraz (2019, p. 56) concorda “que Machado de Assis é mais contemporâneo de Guimarães Rosa do que de José de Alencar, muito embora este último autor tenha vivido pela mesma época que Machado”.

Diante das particularidades assumidas pela escrita machadiana que concedem a ele tamanha relevância, observamos em suas obras aspectos que indicam algo que não está dado a uma representação objetiva, operando para além dos marcadores históricos. Essa observação desponta mais precisamente na segunda fase da poética do escritor, inaugurada com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

As características inovadoras que foram empreendidas por Machado de Assis a partir de *Memórias Póstumas* implicaram em mudanças significativas, das quais podemos citar a ótica pela qual a trama é contada, parecendo “absorver todas as facetas antes exercitadas pelo escritor” (GUIMARÃES, 2014, p. 18). Portanto, sendo uma obra complexa, o posicionamento crítico é articulado pela criação ficcional e enredado pela construção de protagonistas narradores, que em determinada medida performam os gostos e comportamentos anteriormente aparecidos nas suas obras de modo inequívoco.

Em suma, a obra corresponde a um romance escrito por Machado de Assis e narrado por Brás Cubas, que assume também os papéis de observador e ator do enunciado. O romance apresenta uma particular complexidade discursiva ao passo que arquiteta um posicionamento que desafiava os costumes. Algo disso é discutido por Hélio de Seixas Guimarães (2014) ao aludir justamente para Machado como um escritor que expunha a partir de Brás Cubas as limitações dos leitores e da crítica doutrinária.

Na atualidade, ao lermos Memórias Póstumas, encontramos um prólogo assinado não por Brás Cubas, mas por Machado de Assis. Este prólogo foi adicionado na terceira edição da obra feita em 1896, passando a fazer parte das edições do livro desde então. Este fato, para Guimarães (2014, p. 17), evidencia “o propósito do escritor de borrar os limites entre crítica e ficção, ao produzir um texto que ficcionaliza a crítica e faz crítica da ficção”.

Em síntese, o artifício de crítica sustentado por Machado desemboca na questão social através de um processo criativo que revoluciona a si mesmo (SCHWARZ, 2012), algo que também aparece nas palavras de Afrânio Coutinho (1992, p.63):

Era necessária toda essa revolução na atitude crítica para se compreender a reconquista da autenticidade da arte, que constitui o tecido da obra machadiana, uma obra moderna e voltada para o futuro e na qual prevalece, acima de tudo, a exigência artística.

Quanto a questão social do período em que Memórias Póstumas é escrita, sabe-se que discurso liberal, que ensaiava um lugar num país ainda imperial, funcionava como um verbalismo ornamental e apontava para um vazio de sentido na compreensão de um sujeito excluído que ganhava lugar como escritor em meio a esse cenário: Machado de Assis.

Contudo, os desdobramentos da escrita machadiana se encontram mais próximos a uma leitura do *sentimento íntimo* de que a uma revisão

antropológica. Esse reconhecimento oferece fôlego para abordar Machado de Assis para além de uma questão exclusivamente literária, de modo a destacar que no segundo momento de sua literatura o discurso e enunciação assumem um lugar de destaque a partir de um personagem no limite do saber.

Através do discurso de Brás Cubas, Machado de Assis se desvia do pensamento binário, deslocando o olhar dos elementos opostos tão comuns ao pensamento ocidental, fundamentados na oposição fundadora da metafísica entre o sensível e o inteligível, a essência e a aparência, o verdadeiro e o falso, o real e o irreal, o dentro e o fora, a luz e as trevas, o passado e o presente. O ficcionista, desta maneira, amplia fronteiras, desfazendo oposições determinadas pelo sistema de pensamento racionalista, tais como bem/mal, realidade/fantasia, razão/loucura. Pandora, a figura mitológica presente no delírio de Brás Cubas moribundo, diz: “Sou tua mãe e tua inimiga (...) levo na minha bolsa os bens e os males (...) eu não sou somente a vida; sou também a morte” (ASSIS, 2022, 607).

Frente a isso, faz-se necessário destacar que a referida escrita não se traduz necessariamente apenas na composição de um livro literário, mas encontra-se atravessada pelo principal veículo de divulgação da literatura no século XIX: o jornal, um meio pelo qual muitos escritores se consolidaram no mundo das letras. Quanto a isso, é sabido que a união entre jornal e literatura forneceu as bases de nossas revoluções, Lúcia Granja (2018, p. 15-16) afirma que:

as revoluções ideológicas e reconfigurações sociais operadas pelo jornal em nível mundial teriam resultado em transformações estéticas para um escritor carioca daquele século, afastado dez mil quilômetros da “capital do século XIX”, mas completamente inserido naquela civilização do jornal e do impresso

Essa articulação possibilita considerar que a mistura entre realidade e ficção operada pela literatura machadiana, possui bases sólidas no fato de que

Machado foi um colaborador de destaque em periódicos e jornais daquela época. Através de sua escrita em Memórias Póstumas no folhetim *A Revista Brasileira*, Machado desafiava os críticos agarrados ao materialismo, positivismo e evolucionismo, inaugurando um novo momento em sua literatura ao adicionar uma leitura fundamentalmente crítica das relações humanas (GUIMARÃES, 2014).

Ao empreender considerável contribuição, o escritor deixa nítida as influências. A mais evidente delas talvez seja a obra *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne. Pondo em evidência essa relação, Sérgio Paulo Rouanet (2007, p. 319-320) enfatiza que a literatura de Sterne assume algumas características específicas do Barroco: ênfase ao sujeito, a fragmentação “como expressão do desmembramento anatômico do cadáver; uma visão não-linear do tempo; e uma mescla de melancolia, como reação às carnificinas da guerra, e de riso, com o an-tídoto contra o luto”, sendo tal proposta conceitual nomeada por ele de *forma shandiana*.

Rouanet (2007) elabora um panorama no qual elas se organizam como uma forma que se encontra presente na literatura machadiana. Entendendo que Sterne teria acessado essas características através da leitura de Cervantes, em partes, tal perspectiva concorda com o que foi discutido por Carlos Fuentes (1998) ao abordar a tradição literária, cuja nascente seria o romance *Don Quijote de la Mancha* (1605): *a tradição de La Mancha*. Essa tradição que se configura como um contraponto à modernidade, tem Sterne como um dos primeiros sucessores e Machado como o único herdeiro entre todos os autores da América no século XIX.

O romance de Cervantes que teria fundado outra realidade mediante a imaginação e a linguagem, a burla e a mescla de gêneros, aparece na escrita machadiana como uma metodologia para ironizar as futilidades e os costumes de um país que se fazia república às custas da exploração operada pela

burguesia brasileira. Nas palavras de Medeiros (2017, p. 96), “o nosso principal milagre escreve sobre a nossa maior tragédia”.

Assim, cartografando um período histórico conturbado e problematizando o conceito de realidade literária brasileira, a escrita machadiana exercita nessa obra uma importante crítica ao projeto de modernidade, algo feito também pelo o discurso freudiano na passagem do século XIX para o século XX. Todavia, não se trata em dizer, porém, que a escrita de Machado e a psicanálise de Freud implicam em uma antimodernidade, mas que em ambas ao seu modo discutiram a relação do sujeito com o outro como fonte do mal-estar na modernidade (BIRMAN, 2012).

Essa convergência entre o psicanalista e o escritor, alude para um outro: a escrita machadiana em sua tessitura indica um sujeito descentrado, privilegiando uma estrutura ficcional onde a linguagem apresenta seus limites. Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, consegue esboçar um protagonista que é marcado pela ausência de resposta, desvelando o fracasso do simbólico a partir da escrita memorial de um defunto: um corpo morto marcado por uma escrita que insiste apesar do sepulcro.

A revolução estabelecida por Machado de Assis, apontada por Afrânio Coutinho (1992), é um prisma no qual nota-se que há furos na linguagem de modo a evidenciar que não é possível a um sujeito dizer tudo. Tomamos, portanto, a escrita machadiana para além de um marco objetivamente literário, destacando a escrita como efeito da posição do sujeito na linguagem, algo que aparece de modo mais destacado no primeiro romance do segundo momento da literatura de Machado ao construir um personagem que encena sua crítica por meio de um escrito além-túmulo, não escapando ao personagem o sentimento íntimo que se apresenta no nervo em que pulsa o tensionamento com o qual Machado de Assis inscreve seu nome.

Tendo em consideração as nuances que essa obra nos fornece, remetemo-nos ao texto *O poeta e o fantasiar*, no qual Freud ao tomar a escrita criativa como algo marcadamente vinculado à vida humana, ajuda-nos a destacar o narrador que depois da morte escreve, não sendo “propriamente um autor defunto, mas um defunto autor” (ASSIS, 2022, p. 600).

O próprio poeta gosta de reduzir a distância entre o que lhe é singular e a essência humana em geral; ele nos assegura, com frequência, que em cada um existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer junto com o último homem (FREUD, 1908/2015, p. 37).

Na ficção só temos acesso as memórias de Brás Cubas a partir de sua escrita, sendo ele um poeta de sua biografia, um escritor criativo que “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 2022, 599) posiciona seu leitor como um interlocutor direto. Desse modo, fica evidente uma complexidade discursiva que põe simultaneamente a escrita como um elemento fundamental da obra, adicionando uma variabilidade de leituras possíveis.

Partindo desse aspecto da obra, assume-se também que é possível fazermos inúmeras e diferentes acepções quanto a escrita de Machado, sem que, no entanto, sejamos capazes de compreendê-la plenamente (PERES, 2005). Dito de outro modo, o texto não-linear que compõe o romance *Memórias Póstumas* possibilita que cada leitor faça um percurso diferente frente a amplitude de recursos narrativos, que conseqüentemente são interpolados pelas constantes inserções de outros escritos.

Diante dessa multiplicidade de leituras, cabe a nós tão-somente fazer as nossas cabriolas e girar em torno da escrita machadiana, na procura por realizar aquilo que para Jacques Lacan não corresponde a Picasso (“Eu não procuro, acho”), mas ao que é de fato uma pesquisa: encontrar um buraco e ter que dele fazer círculo — “Encontro o suficiente para ter que circular” (LACAN, 1974-75).

2 EM TORNO DE AMORES FINADOS

Machado de Assis, ao construir Brás Cubas, nos coloca de frente a um personagem no qual não encontramos a imagem heroica de um homem que possui grandes méritos morais. Contrariamente esbarramos com um anti-herói que durante a vida priorizou o *amor da glória*, e que após a morte resgata melancólico através de uma escrita fragmentária o que foi vivido.

Passam diante de nós as estações da vida de um brasileiro rico e desocupado: nascimento, o ambiente da primeira infância, estudos de Direito em Coimbra, amores de diferentes tipos, veleidades literárias, políticas, filosóficas, científicas, e por fim a morte. Estão ausentes do percurso o trabalho e qualquer forma de projeto consistente (SCHWARZ, 2012, p. 63).

Desse modo, em face ao insucesso de seus empreendimentos, o Brás vivo se vê à mercê de uma ideia que o Brás morto relata ao leitor: “pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer” (ASSIS, 2022, p. 601).

Essa ideia pendurada se refere à ideia fixa de que há um remédio absoluto para a nossa melancólica humanidade. Visto que é em decorrência da procura por produzir esse remédio que Brás Cubas morre, a sua invenção, o emplasto Brás Cubas, pode ser sugerida como um remédio que ao se dirigir a tentativa de fazer o que é da ordem do impossível acontecer, o conduz à morte.

Contudo, já defunto, parece destacar enfaticamente que o seu interesse com isso era ter seu nome marcado no cenário social de forma importante, ou seja, desfrutar da glória que tanto almejava. Assim, o emplasto seria uma última tentativa de conseguir prestígio em meio a sociedade fluminense:

o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-

lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas (ASSIS, 2014, p. 36).

Apesar dessa ênfase, considerando que não há na narrativa uma relação eminentemente honesta com o leitor, podemos questionar o que Brás Cubas confessa ao seu leitor sem estabelecer isso diretamente em seu relato escrito com galhofa e melancolia.

Isto posto, aquilo com o qual o defunto escreve — a melancolia — se estabelece também como artefato temático ao longo de suas Memórias Póstumas. No entanto, é negado ao leitor um entendimento completo sobre as suas ideias sobre ela. Uma tematização não reaparece sozinha: ela é a tinta que colore a obra, na direção de fazer o leitor se deparar com enigmas do sexo e com a morte, implicando-o na leitura, na construção de sentido.

Esse modus operandi que se estabelece na obra, é destacado por Peres (2005) como uma importante ferramenta para observar o estilo de Machado de Assis, no qual encontramos circunscrita a impossibilidade de dizer completamente a respeito do amor e da morte, capturando o âmago da escrita machadiana ao colocar em relevo o desencontro.

Machado de Assis, ao construir a obra atribuindo um lugar de autor a um personagem, apresenta a escrita de um texto que esboça uma realidade não totalmente identificável ou compreensível: um entrelugar marcado pela dimensão da fantasia e da realidade. Com isso, o escrito machadiano permite que nos defrontemos com o estranho, nos conduzindo à tentativa de traduzir o intraduzível (CALDEIRA, 2006).

Nas Memórias Póstumas do brejeiro, o vazio é realçado ao passo que o leitor se vê perante o reconhecimento do desconhecido. Isso acontece através de um narrador personagem que não diz tudo, e que embebido de melancolia

produz um escrito ébrio. Evidências disso aparecem no enunciado marcante de Cubas:

o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 2022, p. 671).

É a partir desse passo-escrita que Memórias Póstumas de Brás Cubas acontece. Diante da amplitude de leituras que a obra enseja, nos deparamos com a perspectiva de Schwarz (2012, p. 42) ao apontar:

Cabe uma ressalva para o Amor, que não sai diminuído do romance, uma vez que o capricho não lhe contraria o natural: a performance amorosa do protagonista tem força e complexidade, ainda que, de um ponto de vista romântico, pareça lamentável. É como se nas circunstâncias brasileiras, caracterizadas no caso pela preeminência da volubilidade, fosse o amor a única forma disponível de plenitude, as outras manifestações do espírito ficando condenadas ao amesquinamento.

Essa perspectiva destaca a possibilidade de tomarmos como um dos pilares de sustentação da obra os casais (des)feitos por Brás Cubas, e que aparecem no seu relato de forma não-linear:

Os amores vão de trapézio em trapézio: o tempo passa e convive com mulheres paradoxais: 1) Amou e sofreu com Marcela; 2) amou e não sofreu pela Europa; 3) foi amado e fez sofrer — Eugênia; 4) amou e sofreu – primeira Virgília; 5) amou por amar — N. Z. U; — 6) amou, foi amado e enterrado por Virgília...; 7) Amou Nhã-Loló; Nhã-Loló morreu (SILVA JUNIOR, 2008, p. 30-31).

Em um relato sublinhado por uma adjetivação binária que se organiza a partir de fragmentos, o amor é um encontro que se apresenta pelo desencontro, por amores finados qualificados pela voz sepulcral de Cubas. Um relato que “parece girar em torno de casais desfeitos: Brás e Marcela; Brás e Eugênia; Brás

e Virgília; Brás e Nhã-loló. Em várias ocasiões, o olhar continua desempenhando o papel de instaurar, ainda que por breves instantes e sem [...] a miragem da plenitude do – de dois fazer UM” (PERES, 2005, p. 89-90)

Assim, a narrativa ficcional se estabelece através do defunto que se revira no sepulcro a partir do lugar do sujeito que ama e fracassa, que direciona ao leitor o relato dos despojos dos seus amores de antanho. A partir do modo como esse relato é produzido, a escrita machadiana se evidencia como “um testemunho da não-existência da perfeição almejada (ou, usando uma nomenclatura lacaniana, da “não-relação sexual”, da não-complementariedade entre os sexos), da não-completude também com relação ao casamento das palavras” (PERES, 2005).

Brás-vivo reduz o amor à ânsia de ascensão social e interesses econômicos tanto quando mostra Marcela amando-o durante “quinze meses e onze contos de réis, nada menos” (ASSIS, 2022, p. 621), ou quanto narra Virgília desistindo de ser sua noiva para casar com Lobo Neves, que mediante a perspectiva de ter acesso a um cargo ilustre, prometia fazê-la baronesa. “No seu funesto pragmatismo, o defunto autor irá perverter o sentido de flor para suplementar seu projeto de desidealizar, dentre outros valores, o amor e as mulheres. A pobre Eugênia, já coxa de nascença, é a flor da moita; Nhã-Loló, a flor do pântano” (SCARPELLI, 2001, p. 64).

3 EM TORNO DA MORTE

A morte como elemento imperativo da obra machadiana nos conduz a pensá-la a partir da tragédia sofocliana Antígona. Na tragédia grega, a personagem que nomeia a peça aparece como aquela que morre cumprindo sem vacilar o que sabe ser seu dever, com dignidade condizente com sua escolha. No avesso de tão grande dignidade, temos o personagem do romance brasileiro, um filho abastado da família Cubas, que morre em decorrência na

busca pelo prestígio e relevância que nunca desposou durante a vida, ainda que passasse por ela de certo modo apático ao desassossego próprio do sujeito.

A obra de finado que é escrita por Brás Cubas surge em seu lugar de morto — morto, porém vivo além-túmulo — sendo ele aquele que já escrito na linguagem, permanece. Esse atributo destaca a relevância da dedicatória posta na ficção machadiana, como aquilo que coloca em evidência o lugar de defunto no autor.

A escrita memorial feita postumamente se desenha como uma espécie de lápide tumular, um lugar marcado, no qual Brás pode com a tinta da melancolia gravar um valor significativo para aquilo que é da ordem do não sabido, em que a escrita cumpre uma função. Sustentamos isso levando em conta que “o primeiro símbolo em que reconhecemos a humanidade em seus vestígios é a sepultura, e a intermediação da morte se reconhece em qualquer relação em que o homem entra na vida de sua história” (LACAN, 1998, p. 320).

A franqueza e a ironia com a qual retrata o humano são aspectos que nos possibilitam considerar que assim “como Antígona pode ser tomada como exemplo ético, para os praticantes da Psicanálise, Brás Cubas talvez tenha algo a contribuir ao exercício desta função” (CARVALHO, 2002, p. 91). O sarcasmo com o qual se dirige às “almas sensíveis” pode ser convergente à vontade piedosa de querer o bem a que Lacan se refere como erva daninha, como Freud na referência às almas piedosas.

Se Brás Cubas não representa um modelo moral de conduta humana a seguir em sociedade é porque revela a face obscura que se esconde por efeito do recalque e, a qual, em Freud, pode-se nomear por aquele 'ser primitivo' que habita todos os seres de carne e osso. Este homem que demanda ao desejo do analista, dizendo: querer saber de sua verdade (CARVALHO, 2002, p. 90-91).

Na perspectiva lacaniana, "Antígona é a heroína. É aquela que fornece a via dos deuses. É aquela que, traduzem do grego, é feita mais para o amor do

quê para o ódio" (LACAN, 2008, p. 310). Face ao personagem machadiano, podemos assumir a perspectiva de que Brás é o anti-herói. É aquele que deixa o leitor à deriva de respostas, apesar de assumi-lo como interlocutor. É aquele que inebria ao querer que sua verdade seja dita pela boca do leitor, ao passo que na sua enunciação emerge um ser primitivo que odeia a quem ama.

Para alcançarmos essa conclusão, precisamos destacar que no relato do defunto autor é posto um pedido do pai feito a Brás Cubas após a morte de sua mãe: casar com uma moça ilustre da sociedade e assumir a vida política se tornando deputado: "Tu; é um homem notável, faz hoje as vezes de imperador. Demais trago comigo uma ideia, um projeto, ou... sim, digo-te tudo; trago dois projetos, um lugar de deputado e um casamento" (ASSIS, 2022, p. 633).

Contudo, esse pedido que se desdobrou como projetos na vida de Brás Cubas, não se realizam. A escrita machadiana desenvolve um protagonista que de modo não-linear escreve postumamente acerca de sua vida construída de fracassos e perdas, destituída de sentidos, fazendo emergir o discurso do sujeito perdido em busca de sentidos para a existência e de causas para investir. Essa descida aos infernos apesar de uma tentativa de alcançar os céus de uma vida gloriosa, é destacado por Silva Junior (2008) como uma organização que opera uma negativa da razão, do realismo, da cavalaria e do épico.

Diante da abertura incessantemente e provocadora da escrita machadiana, é possível supor que para o próprio Machado de Assis a obra se traduzia como um empreendimento que consiste no que lhe foi possibilitado pelo manejo da linguagem: a criação do autor Brás Cubas, um defunto que é o elemento íntimo e substancial do drama de Memórias Póstumas. Brás Cubas, um defunto que escreve e perambula como quem "perdeu a vida de seu desejo" (LACAN, 1986, p. 53).

Destarte, podemos considerar que "a presença poderosa e difusa da matéria social" aparece na obra através do protagonista que estabelece

“uma forma perversa de autoexposição”, sendo isso feito em um movimento no qual a primeira pessoa do singular é “usada com intenção distanciada e inimiga (comumente reservada à terceira)” (SCHWARZ, 2012, p. 53-54).

O Brás-morto, defunto autor, vaga entre uma posição e outra criando “um sistema de janelas que abrem enquanto outras são fechadas” (BOSI, 2005, p. 294) descortinando a composição e recomposição do homem. O escrito do defunto se evidencia como um resto, que nega qualquer pretensão de se fazer coeso ou alinhado a uma valorização da forma:

De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão (ASSIS, 2014, p. 58).

Através de suas memórias, Brás Cubas tenta deflagrar a natureza humana em seus impasses no decorrer de uma vida contada além-túmulo para um leitor. No percurso de seu relato, o protagonista destaca uma personagem feminina, tão 'discreta' quanto crucial, marcando definitivamente seus passos em direção "(...) à hora de seu encontro marcado mortal com seu destino (...)" (LACAN, .1986, p. 53).

Embora a Brás Cubas não haja algo que o cativa mais que a sua imagem no espelho, as escaras capazes de nela se apresentarem o afetam, nos possibilitando apostar que “o que há de desdenhoso no personagem Brás Cubas se opõe ao que há de regenerador no autor Brás Cubas, trazendo ao leitor um paradoxo” (BOAS, 2007). Assim, podemos sintetizar que o defunto escreve revisitando a vida através de uma instância de observação, estabelecendo de modo chistoso um posicionamento crítico acima de si mesmo, ao passo que reduz a mesma vida a um restolho dedicado ao verme.

Em seu relato sobre o delírio, Brás nos apresenta uma obra que remete ao sujeito descentrado, “nu e desarmado” que “fazia-se orador, mecânico, filósofo” (ASSIS, 2014, p. 55) do decaimento do sujeito racional perante a morte. Um relato tomado por ambivalências e conflitos evidenciados na enunciação de um defunto. “Vinha a corrente de ar, que vence em eficácia o cálculo humano, e lá se ia tudo. Assim corre a sorte dos homens” (ASSIS, 2014, p. 43-55). O defunto autor nos remete ao sujeito descentrado, “nu e desarmado” (ASSIS, 2014, p. 55) que “fazia-se orador, mecânico, filósofo” do decaimento do sujeito racional perante a morte, destinado a tornar-se o “punhado de pó, que a morte ia espalhar na eternidade do nada” (ASSIS, 2022, p. 609).

Perante isso, o escrito desvela uma angústia que concerne à falta estrutural do sujeito, que se percebe perdido em suas referências ligadas a crenças no universal, sem garantias e sem verdades causais que poderiam dar sentido à vida. Perdas essas de ilusões e ideais que provocam no sujeito uma experiência de vazio, de morte e luto. O delírio de Brás Cubas mostra essa cena, quando descreve:

Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das cousas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura — nada menos que a quimera da felicidade — ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão (ASSIS, 2022, p. 608).

Brás Cubas, morto e escritor, assume uma posição indagadora que decorre da galhofa e da melancolia, alicerçadas pela ironia que perpassa toda a obra, em que o olhar sobre ela depende da uma leitura de seus efeitos (SCHOEPS, 2016). No entanto, não se trata de uma ironia clássica, retórica ou romântica.

Tomando as implicações do texto literário machadiano, compartilhamos da perspectiva de que tal ironia na escrita de Machado de Assis possa ser lida também como uma suspensão de sentido, inquietando a visão do amor romântico, quando ao longo do romance *Brás Cubas* incorpora os desencontros de interesses, objetivos, posturas e atravessamentos que incidiram nos casais que formou, e que agora, morto, faz de sua escrita um modo de produzir um encontro possível com quem o lê.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2022.

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

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*. Teresa, (6-7), 2005, 279-317.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BIRMAN, Joel. *O Sujeito na Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 4º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CALDEIRA, Luíza Angélica Fonseca. *Em torno do real: a escrita de Machado de Assis e o trabalho do leitor*, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pós-Graduação em Letras – FALE/UFMG, Belo Horizonte.

COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis. Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguillar, 1992.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 3 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

FERRAZ, Antônio Máximo. *O trágico na modernidade literária brasileira: apontamentos para o diálogo com obras de Machado de Assis, João Guimarães Rosa e Osman Lins*. Opiniões, (14), 2019, 53-66.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GLEDSOON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Um monumento chamado Brás Cubas [Prefácio]. In: ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classis: Companhia das Letras, 2014.

LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre XXII: RSI (1974-1975)*. (Seminário inédito, transcrição em francês disponível em: <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-RSI-1974-1975.288>).

LACAN, Jacques. *Textos psicanalíticos 1 - Hamlet por Lacan*. São Paulo, Escuta, v. 1, 1986

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego. 2017. 213 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

PERES, Ana Maria Clark. Machado de Assis, Dom Casmurro. In: *O estilo na contemporaneidade*. 1aed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, v. 1, p. 81- 96.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da Emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras,

2007.

SANTIAGO, Silvano. “*Toda a Memória do Mundo*”. Teresa – Revista de Literatura Brasileira, SP, n.6-7, USP, 2006.)

SCARPELLI, Marli Fantini. Narrar para não morrer: Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: *Personae*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

SCHOEPS, L. A. *Éthos, corpo, ironia e uma política da escrita do defunto autor de Machado de Assis*. Interdisciplinar, v. 26, p. 167-182, 2016.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: 34, 2012.

Recebido em 16/09/2022.

Aceito em 05/02/2023.

“LAR NO ESTRANHO” OU “ESTRANHO LAR”: UMA LEITURA DE *OS LAÇOS DE FAMÍLIA* E *AMOR* DE CLARICE LISPECTOR

“A HOME IN THE UNCANNY” OR “AN UNCANNY HOME”: A READING OF
CLARICE LISPECTOR’S *FAMILY TIES* AND *LOVE*

Ana Paula Magalhaes da Silva¹

Resumo: Em várias obras de Clarice Lispector, pode-se identificar um padrão narrativo que consiste na presença de uma tensão constante e crescente, que culmina em uma experiência epifânica por parte das protagonistas. A presente análise argumenta que, no caso dos contos *Os laços de família* e *Amor*, ambos de 1960, a revelação epifânica vivenciada por Catarina e Ana, respectivamente, dá-se não apenas pelo olhar fenomenológico das protagonistas sobre elementos cotidianos, como é comum na obra clariciana, mas será acionada por um componente crítico a essas narrativas, a saber, o sentido freudiano do estranho despertado pela (assustadora) possibilidade do retorno ao útero materno, seja esse metafórico ou simbólico. Em outras palavras, a epifania ocorre quando as protagonistas testemunham a transmutação da sensação de estar-se protegido, em casa (*heimish*), no estranho (*unheimlichen*) e o deparar-se no estranho lar (*das unheimliche Heim*). No caso de *Os laços de família*, e com base nos estudos psicanalíticos de Melanie Klein, defendo que o contato físico involuntário entre mãe e filha constitui o gatilho para a experiência do estranho, revelando a relação conflituosa entre a mãe egoísta e a filha invejosa e a tardia compreensão da unidade do "seio bom" e do "seio mau". Em *Amor*, adotando como principal referencial teórico o paradigma edipiano formulado por Freud e sua associação com a lógica paterna, masculina, e com a religião monoteísta hegemônica, defendo que a visão do cego mascarando chiclete - o qual representa o sujeito pré-edipiano que reintroduzirá Ana ao reino que antecede à Cultura e seus tabus - aciona a experiência epifânica por simbolizar um possível retorno às origens e, simultaneamente, à morte, com início e fim se confundindo e apontando para a unidade pré-natal ideal, experimentada no útero materno.

Palavras-chave: Clarice Lispector; epifania; estranho; *unheimlich*, útero materno.

Abstract: In several works by Clarice Lispector, a narrative pattern can be identified that consists of the presence of a constant and growing tension, which culminates in an epiphanic experience on the part of the protagonists. The present analysis argues that, in the case of the short stories *Family ties* and *Love*, both from 1960, the epiphanic revelation experienced by Catarina and Ana, respectively, takes place not only through the phenomenological gaze of the

¹Doutoranda em Cinema e Estudos Culturais na University of Alberta – Canadá. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-3828-164X>. E-mail: amagalha@ualberta.ca.

protagonists on everyday elements, as is common in Lispector's work, but it will be triggered by a critical component to these narratives, namely, the Freudian sense of the uncanny awakened by the (frightening) possibility of returning to the mother's womb, whether metaphorical or symbolic. In other words, the epiphany occurs when the protagonists witness the transmutation of the feeling of being protected, at home (heimish), in the uncanny (*unheimlichen*) and finding themselves in the uncanny home (*das unheimliche Heim*). In the case of *Family ties*, and drawing on Melanie Klein's psychoanalytic studies, I contend that the involuntary physical contact between mother and daughter constitutes the trigger for the experience of the uncanny, revealing the conflictual relationship between the selfish mother and the envious daughter and the tardy realization of the oneness of the "good breast" and the "bad breast". In *Love*, adopting the Freudian Oedipal paradigm and its association with the paternal, masculine logic and the hegemonic monotheistic religion, I argue that the sight of the blind man chewing gum - who represents the pre-Oedipal subject who will reintroduce Ana to the realm that predates Culture and its taboos - unfolds the epiphanic experience by symbolizing a possible return to the origins and, simultaneously, to death, with beginning and end being merged together and pointing to the ideal prenatal unit, experienced in the mother's womb.

Keywords: Clarice Lispector, epiphany, uncanny, *Das Unheimlich*, maternal womb.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao ler os contos que compõem a coletânea *Laços de família* (1960) de Clarice Lispector, percebe-se que, em sua maioria, esses seguem um padrão de estrutura narrativa bem definido, a saber, a presença de uma tensão constante e crescente que culminará em uma experiência epifânica. Além disso, essa epifania será sempre desencadeada por um elemento trivial, familiar, o qual, sob o olhar contemplativo da protagonista, revelar-se-á em seu aspecto mais oculto e sinistro. Muitos estudiosos já abordaram o tema da revelação epifânica dentro da narrativa clariciana, sua estrutura e função. Em seu artigo *Family bonds and bondage within the family* (1988), Magda Velloso Fernandes de Tolentino diz que as personagens claricianas passam por uma “epifania ou iluminação sob cuja aura tornam-se conscientes de sentimentos ocultos e de elementos circundantes, sejam eles lugares, coisas ou rostos” (TOLENTINO, 1988, p. 77, tradução nossa). Benedito Nunes, através do mapeamento da forma dos contos de Clarice executado no livro *O Drama da Linguagem* (1989), logra identificar, no capítulo *A Forma do Conto*, o que ele chama de “tensão conflitiva” como núcleo ou “centro de continuidade épica” (NUNES, 1989, p. 84) desses

textos. Nunes afirma que tal crise interior que caracteriza a tensão conflitiva pode dar-se de diferentes maneiras, seja declarando-se subitamente e assim estabelecendo uma ruptura da personagem com o mundo, seja mantendo-se do princípio ao fim, “como aspiração ou devaneio, (...) como mal-entendido ou incompatibilidade entre pessoas, tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa” (NUNES, 1989, p. 84), caracterizando-se como um verdadeiro êxtase, um estado de alienação, paralisia e vazio. No ensaio *An epiphany inside an epiphany? Clarice Lispector’s “A procura de uma dignidade”* (1987), María Cristina de Aquino Gariglio avança a discussão ao propor que o conto que dá título ao artigo contém traços metalinguísticos que rompem com critérios convencionais pertinentes ao que convencionalmente entende-se como epifania literária, nos moldes joycianos, oferecendo assim ao leitor uma experiência de “epifania dentro de uma epifania”, pelo fato da realização do fechamento cognitivo da história constituir o momento de preparação para a epifania da personagem (GARIGLIO, 1987, p. 164). A presente análise busca enriquecer essa discussão argumentando que, no caso dos contos *Os laços de família* (1960) e *Amor* (1960), a revelação vivenciada pelas protagonistas, Catarina e Ana, respectivamente, dá-se não apenas pelo olhar fenomenológico sobre os elementos cotidianos, mas é desencadeada, sobretudo, pelo sentido freudiano do estranho despertado pela (assustadora) possibilidade de retornando ao útero materno, seja esse metafórico ou simbólico.

A aplicação da psicanálise como referencial teórico para este estudo justifica-se não apenas pelas pistas encontradas no texto literário em questão, mas também porque a obra de Lispector trata explicitamente da crise da subjetividade, tema intrínseco às postulações de Freud. Nas duas histórias aqui analisadas, o leitor tem contato com a realidade tal como essa é apreendida pela consciência individual das protagonistas. A partir dos achados da psicanálise, especialmente com a introdução da noção de inconsciente, surge o conceito de

um novo sujeito, distinto do ser biológico e do sujeito cartesiano centrado na consciência e no eu uno. O indivíduo torna-se, com Freud, o sujeito dividido, “separado precariamente em consciente e inconsciente; e o inconsciente pode[ndo] ressurgir a qualquer momento, para persegui-lo” (EAGLETON, 2003, p. 235). Esse ser humano falho, incapaz de apreender a totalidade de sua própria existência, terá apenas uma perspectiva fragmentária e ambivalente a oferecer.

Antes de avançar para a análise propriamente dita, gostaria de elucidar alguns aspectos da experiência epifânica, que, como já vimos, é central na construção narrativa clariciana. Como apontado por Tolentino, as personagens de Lispector experimentam a chamada epifania joyceana. O romancista irlandês deslocou a experiência epifânica de sua origem bíblica, de manifestação divina, em uma técnica literária. E

enquanto a epifania religiosa sempre traz salvação para aqueles sobre quem ela se manifesta, a epifania Joyceana é um momento de revelação, de êxtase que se gostaria de agarrar, mas que escapa pelos dedos; ela permanece, no entanto, como um valor adquirido, a experiência tornando-se um fim em si mesma. O mesmo se aplica às epifanias de Clarice. Suas personagens, mesmo passando por esse processo epifânico, permanecem acorrentadas ao seu cotidiano. Às vezes, suas epifanias servem apenas como transmissores da consciência da monotonia da existência cotidiana. Pode-se passar por uma iluminação e, no entanto, permanecer preso aos laços familiares. (77)

Além disso, as epifanias em Lispector ocorrem em um contexto até então familiar. Para essa análise, este é um aspecto significativo a ser explorado, pois defendo que nos contos aqui tratados a epifania ocorre quando as protagonistas de *Os laços de família* e *Amor* testemunham a transmutação do *heimlich* em *unheimlich*, ou, especificamente, a mudança entre a sensação de estar protegido, em casa (*heimish*) no estranho (*unheimlichen*) e o súbito reconhecimento de encontrar-se num estranho lar (*das unheimliche Heim*).

No já consagrado ensaio *O Inquietante*, publicado em 1919, Sigmund Freud assume a tarefa de investigar o sentido estético do estranho – ou inquietante, sinistro, perturbador. Apesar de pertencer ao campo do que é assustador, o estranho se distingue por ser, segundo Freud, “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010a, p. 331). Ao realizar uma análise etimológica do termo, Freud inicia a tarefa pelo estudo de seu antônimo, a saber, *heimlich*, esse último significando “pertencente à casa, não estranho, familiar, caro e íntimo, aconchegado etc” (FREUD, 2010a, p. 333). Freud observa que em alguns contextos o termo em questão pode ter um significado divergente e até antagônico, quando lista entre suas definições características como “oculto, mantido às escondidas, de modo que outros nada saibam a respeito, dissimulado” (FREUD, 2010a, p. 335). Assim, o psicanalista chama a atenção para o fato de uma das nuances do termo *heimlich* apontar para seu exato antônimo, *unheimlich*, ambiguidade essa que seria o aspecto mais intrigante desse lexema: “[s]omos lembrados de que o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto” (FREUD, 2010a, p. 338). Freud conclui a análise epistemológica citando uma observação considerada por ele como inteiramente nova e inesperada do filósofo alemão Friedrich Schelling de que “[u]nheimlich seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010a, p. 338).

Freud observa que a experiência do *unheimlich* dá-se pelo encontro com algo que, longe de ser estranho desde o início, ao contrário, era um elemento familiar que termina por tornar-se estranho. Essa transmutação está inteiramente de acordo com o efeito causado pelo “olhar inaugural” (JAFFE, 2021, on-line) operado pelas protagonistas de *Lispector*, que, fitando as coisas familiares como se pela primeira vez, descobrem nelas a reversibilidade e a permeabilidade entre polos histórico e culturalmente antagônicos, tais como

“prazer/dor, amor/ódio, felicidade/tormento” (ROSENBAUM, 2002, p. 84). As personagens claricianas, armadas com essa nova perspectiva permitida pelo olhar fenomenológico “recusa[m] o consolo racionalizador e tenta[m] atingir a essência perturbadora e fascinante do mundo” (ROSENBAUM, 2002, p. 88), de si e do outro.

No conto *Os laços de família*, a experiência do *unheimlich* e a revelação epifânica que dele decorre será acionada pelo contato corporal involuntário entre Catarina e Severina após a brecada repentina do táxi que as leva à estação de trem. A colisão entre os corpos de mãe e filha força violentamente um contato físico que não acontecia entre elas há muito tempo. Em *Amor*, a experiência do inquietante é causada pelo encontro com um homem cego mascando chiclete. O cego será, simbolicamente, o guia que conduzirá Ana numa viagem entre dois espaços, entre a reclusão de uma rotina alienante mantida pela Cultura, pelo domínio do masculino e pela religião, e o mundo primordial da Natureza, do feminino e do profano que se abre a ser redescoberto (ROSENBAUM, 2002, p 69). Esse encontro, no entanto, produzirá mais do que a transfiguração do *heimlich* em *unheimlich*, uma vez que abrirá as portas para um possível retorno ao (assustador) corpo da mãe, ao útero materno, à unidade pré-natal e ao mundo pré-edipiano.

2 OS LAÇOS DE FAMÍLIA: O CORPO DA MÃE EGOÍSTA COMO ESTRANHO LAR

A certa altura do ensaio *O Inquietante*, Freud faz o seguinte comentário sobre o homem neurótico e seu desconforto manifesto e recorrente diante da visão da vulva:

Com frequência, homens neuróticos declaram que o genital feminino é algo inquietante para eles. Mas esse *unheimlich* é apenas a entrada do antigo lar [*Heimat*] da criatura humana, do local que cada um de nós habitou uma vez, em primeiro lugar. (...) [E] quando, num sonho, pensamos de um local ou uma paisagem: “Conheço isto, já estive aqui”, a interpretação pode substituí-lo pelo genital ou o ventre da

mãe. O inquietante [*unheimlich*] é, também nesse caso, o que foi outrora familiar [*heimisch*], velho conhecido. O sufixo *un*, nessa palavra, é a marca da repressão. (*O Inquietante* 365).

Aqui é importante mencionar que uma das definições de *heimlich* está ligada à ideia de sentir-se confortável e protegido em casa: “confiável, que lembra intimamente o lar; o bem-estar de uma tranquila satisfação etc., de confortável sossego e segura proteção, como o que se tem no interior da própria casa” (FREUD, 2010a, p. 334).

Se o corpo da mãe é a primeira casa do sujeito, onde esse não apenas viveu, mas foi gerado e nutrido, então esse lugar poderia ser entendido como o mais acolhedor possível e a conexão entre mãe e filho a mais próxima que se poderia vislumbrar. Por isso, é revelador que o contato súbito entre corpos supostamente íntimos, ou seja, de mãe e filha, contato esse que reaviva a “primeira relação de objeto do bebê – a relação com o seio materno e com a mãe” (KLEIN, 1991, p. 209), seja o fator a despertar o sentido do *unheimlich* em Catarina, a protagonista de *Os laços de família*, estranhamento esse compartilhado por sua mãe, Severina:

– Não esqueci de nada..., recomeçou a mãe, quando uma freada súbita do carro lançou-as uma contra a outra e fez despencarem as malas. – Ah! ah! – exclamou a mãe como a um desastre irremediável, ah! dizia balançando a cabeça em surpresa, de repente envelhecida e pobre. E Catarina?

Catarina olhava a mãe, e a mãe olhava a filha, e também a Catarina acontecera um desastre? seus olhos piscaram surpreendidos, ela ajeitava depressa as malas, a bolsa, procurando o mais rapidamente possível remediar a catástrofe. Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe. (LISPECTOR, 2009, p. 50).

No ensaio *Inveja e gratidão* (1957), Melanie Klein discute o universal anseio humano pela “perda unidade pré-natal com a mãe e o sentimento de segurança que a acompanha” (KLEIN, 1991, p. 210). Nesse estudo, a psicanalista

austro-britânica defende que, se o bebê constrói uma boa relação com o seio da mãe, o qual, nesta fase, trata-se do objeto primordial que equivale à própria figura materna, então uma restauração da unidade pré-natal e da sensação de segurança vivenciada pela criança no espaço uterino é provável de ocorrer, lançando assim as bases para um desenvolvimento satisfatório. Nesse contexto, o seio da mãe será então visto como o “seio bom”, uma “fonte de nutrição e, portanto, num sentido mais profundo, da própria vida” (KLEIN, 1991, p. 210). Klein também afirma que “o seio em seu aspecto bom é o protótipo da ‘bondade’ materna, de paciência e generosidade inexauríveis, bem como de criatividade” (KLEIN, 1991, p. 211) e que a introjeção do “seio bom” tornará o bebê capaz de gratidão e felicidade.

No entanto, Klein chama a atenção para a ambiguidade inerente à imagem da mãe, pois, para o bebê, ela sempre será, simultaneamente, o “seio bom” e o “seio mau”. Como o nascimento é, em si mesmo, uma experiência traumática que provoca fortes ansiedades persecutórias, um componente negativo sempre estará presente na relação mãe-filho desde o início. Além disso, diversos fatores tais quais dificuldades no parto, o estado psicológico da mãe, certas condições que fazem com que a amamentação e cuidado do bebê sejam deficientes, podem dificultar a adaptação do bebê ao mundo exterior, fazendo com que seu relacionamento com o seio materno já parta de uma posição de desvantagem. Nessas circunstâncias, compromete-se a capacidade do bebê de experimentar novas fontes de gratificação que lhe permitiriam evoluir do estágio pré-natal idealizado e realizar a internalização do “seio bom” (KLEIN, 1991, p. 179). A insatisfação do bebê com o seio da mãe, situação que o impede de desenvolver com esse um sentimento de gratidão e felicidade, leva ao nascimento da inveja. A criança começa a acreditar que foi privada do “seio bom”, o qual a mãe egoísta reserva apenas para si. Klein diz que “o primeiro objeto a ser invejado é o seio nutridor, pois o bebê sente que o seio possui tudo o que ele deseja e que tem um fluxo ilimitado de leite e amor que guarda para

sua própria gratificação” (KLEIN, 1991, p. 214). O seio torna-se então um “seio mau” aos olhos do bebê, que, a partir de então, deseja destruí-lo por meio de uma projeção negativa e pela expressão “sádico-oral e sádico-anal de impulsos destrutivos” (KLEIN, 1991, p. 207), comportando-se como o típico invejoso.

Ainda sobre o tema inveja, culturalmente associamos esse sentimento com o olho humano e com o sentido da visão. Em uma nota de rodapé de “Inveja e Gratidão”, Melanie Klein esclarece essa correlação: “Dr. Elliott Jaques chamou minha atenção para a raiz etimológica de ‘inveja’ no latim ‘*invidia*’, que provém do verbo ‘*invideo*’ – olhar atravessado, olhar maldosamente ou com despeito, lançar mau-olhado, invejar ou relutar mesquinhamente em dar ou reconhecer o que é do outro” (KLEIN, 1991, p. 212). Com esta observação, quero destacar a semelhança entre o olhar enviesado do invejoso e o desvio do olhar característico do estrábico. Na cultura popular, as expressões “olhar torto” ou “olhar atravessado”, mais do que uma referência a uma condição física que afeta o sentido ou o órgão da visão, refere-se a um olhar de través, indireto, seja por desconfiança ou inveja.

Nas primeiras linhas de *Os laços de família*, o leitor descobre que Catarina é estrábica, característica física mencionada inúmeras vezes ao longo da narrativa: “A filha, com seus olhos escuros, a que um ligeiro estrabismo dava um contínuo brilho de zombaria e frieza” (LISPECTOR, 2009, p. 49), “desde sempre fora estrábica” (LISPECTOR, 2009, p. 49). Se o estrabismo de Catarina funciona como uma pista simbólica de sua inveja em relação à mãe, nesse caso, essa leitura é corroborada por uma narrativa que retrata a relação mãe/filha como uma na qual prevalece a falta, seja de diálogo, seja de contato físico, seja de afeto: “(...) nunca se haviam realmente abraçado ou beijado. Do pai, sim. Catarina sempre fora mais amiga” (LISPECTOR, 2009, p. 50). Tanto é assim que durante todo o caminho até a estação de trem, ambas se perguntam continuamente se não se esqueceram de nada, se algo não ficara para trás, já

que o sentimento de falta é reinante: “– ... não esqueci de nada? perguntou a mãe. Também a Catarina parecia que haviam esquecido de alguma coisa, e ambas se olhavam atônitas – porque se realmente haviam esquecido, agora era tarde demais” (LISPECTOR, 2009, p. 50).

Uma vez que “é inerente às descobertas de Freud que a investigação do passado do paciente, de sua infância, e de seu inconsciente é uma precondição para compreensão de sua personalidade adulta” (KLEIN, 1991, p. 208), defendendo que Catarina é uma representação literária do invejoso típico que experimentou a inveja em seu período emocional mais arcaico, não tendo sido satisfeita em suas primeiras necessidades e desejos pela mãe egoísta e severa, como a etimologia do nome escolhido no conto, Severina, evidencia. À Catarina não é exatamente o “seio bom” que falta, mas sim o que ele simboliza, ou seja, a intimidade entre mãe e filha. Essa carência de amor materno, trauma confinado no passado e reprimido no campo do inconsciente, é trazido à tona por meio de um acidente que restabelece momentaneamente a proximidade física, ainda que involuntária, entre essas duas mulheres. O contato de seus corpos, que evoca a unidade pré-natal, agora retorna como desconforto, desgraça, catástrofe, assim como quando *heimlich* adquire o mesmo sentido de *unheimlich* pois: “*unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela” (FREUD, 2010a, p. 360). A colisão faz com que Catarina volte a vivenciar o corpo de Severina como um lar, porém, como um lar perturbador. O corpo da mãe representa o espaço onde a unidade pré-natal ideal pode ser realizada, onde a criança encontraria conforto e proteção contra os riscos do mundo e da mortalidade, ou seja, onde ela poderia sentir-se em casa no estranho, “*fühlt sich heimlich im Unheimlichen*” (JONTE-PACE, 1996, p. 80). No entanto, e comprovando a poderosa circularidade típica do *unheimlich*, o retorno ao corpo materno também está associado à ideia de morte e da travessia ao “além”, sendo, portanto, fonte de medo, ressentimento e ansiedade, ou seja,

configurando-se também como um estranho lar (*das unheimlich Heim*) (JONTE-PACE, 1996, p. 79).

Atônita com o choque e munida de uma nova perspectiva proporcionada pela experiência do *unheimlich*, Catarina então consegue contemplar sua mãe por um prisma inédito, visão possibilitada pela apreensão do “instante exemplar, aquela ínfima parcela de duração capaz de iluminar com o seu sentido revelador toda uma sequência de ator” (SOUZA, 1980, p. 80). Catarina então vê Severina para além de sua máscara de severidade, agora apenas uma velha decadente, um pouco assustada. Nesse instante, Catarina é arrastada para o centro de uma corrente caótica de emoções, fluxo que mistura ressentimento, compaixão, amor e o peso da obrigação de amar: “Ninguém mais pode te amar senão eu, pensou a mulher rindo pelos olhos; e o peso da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto de sangue” (LISPECTOR, 2009, p. 50). Catarina é arrebatada pela revelação de que o “seio bom” e o “seio mau, devorador” são apenas facetas distintas de um mesmo objeto, reconhecendo assim o “conflito inato entre o amor e o ódio” (KLEIN, 1991, p. 222), “[c]omo se ‘mãe e filha’ fossem vida e repugnância” (LISPECTOR, 1989, p. 50): “Não, não se podia dizer que amava sua mãe. Sua mãe lhe doía, era isso” (LISPECTOR, 2009, p. 50).

Após a cena da colisão, Catarina e Severina voltam a se perguntar se algo havia sido esquecido. Catarina então dá-se conta de que o que ficara para trás, esquecido, fora o cumprimento dos papéis de mãe e filha por parte de ambas as mulheres. Ela então busca elaborar o trauma através da estrutura lógica da linguagem, formulando uma declaração libertadora, ainda que silenciosa e tardia: “Parecia-lhe que deveriam um dia ter dito assim: sou tua mãe, Catarina. E ela deveria ter respondido: e eu sou tua filha” (LISPECTOR, 2009, p. 50).

Nesse estado de torpor, Catarina volta para sua casa e encontra seu filho, descrito como uma criança magra e nervosa, um menino distante, fechado em seu próprio universo. Catarina pega o filho pela mão e o leva para fora de casa,

sem a presença do pai. Para uma mulher, na sociedade patriarcal e conservadora que caracteriza o Rio de Janeiro na década de 1950, um passeio pelo bairro pode indicar a invasão do espaço público, espaço culturalmente masculino, simbolizando assim uma espécie de aventura, aqui compartilhada com a criança como numa comunhão, um rito iniciático performado pela mãe. Ao tirar o filho de casa, espaço rígido onde as pessoas cumprem papéis sociais e familiares pré-estabelecidos e que representa a organização em meio à estranheza do mundo e suas possibilidades, Catarina está convidando o filho a um ato de desobediência à ordem cultural e patriarcal, um passeio ao estranho lar. O final do conto sugere que Catarina, iluminada pela experiência do *unheimlich*, decide romper com a tradição de uma educação hierárquica e rígida, que perpetuaria a inveja e a ingratidão em seu filho. Pelo contrário, ela opta por compartilhar um novo legado: “Quem saberia jamais em que momento a mãe transferia ao filho a herança. E com que sombrio prazer. Agora mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado. (...) Tinham porém desaparecido pela praia. O mistério partilhado” (LISPECTOR, 2009, p. 52).

3 AMOR: UMA VISTA AO ESTRANHO LAR

Em *Amor*, o elemento que desencadeia a experiência do *unheimlich* é o encontro fugaz entre a protagonista Ana e um homem cego mascando chiclete em um ponto de ônibus. Em seguida desse evento, Ana é tomada por um sentimento de compaixão insuportável, ou, nas palavras da personagem, uma “misericórdia violenta”, uma “piedade de leão”, ou ainda: “já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver” (LISPECTOR, 2009, p. 14). Assim como Tirésias, na tragédia grega *Édipo Rei* (429 aC), revela ao rei de Tebas que ele próprio é o assassino do pai, em *Amor*, o cego também faz uma revelação perturbadora a Ana: “[u]m cego me levou ao pior de mim mesma” (LISPECTOR, 2009, p. 15).

Com relação à referência a Édipo, e, implicitamente, à sua auto infligida cegueira, é relevante lembrarmos que o pavor de ferir os olhos ou ficar cego é um medo primitivo do ser humano e, por isso, tema recorrente nos sonhos, fantasias e mitos de nossa cultura. Freud considera essa fobia “um substituto para o medo da castração” (FREUD, 2010a, p. 346). Sabemos que, na teoria freudiana, é a ameaça da castração o que compele o menino a renunciar ao seu desejo de possuir a mãe e destruir o pai. Assim, o menino

(...) reprime seu desejo incestuoso em uma preocupada resignação, ajusta-se ao "princípio da realidade", sujeita-se ao pai, separa-se da mãe e conforta-se com o consolo inconsciente de que embora não possa ter esperanças, agora, de expulsar o pai e possuir a mãe, o pai simboliza um lugar, uma possibilidade, que ele próprio será capaz de assumir e realizar no futuro. Se não é o patriarca agora, irá sê-lo mais tarde. O menino faz as pazes com o pai, identifica-se com ele, sendo assim introduzido no papel simbólico da masculinidade (EAGLETON, 2003, p. 232).

Dessa maneira, por associação, o cego representaria, simbolicamente, àquele sujeito que foi punido por desafiar o paradigma edipiano, complexo que impõe a adaptação da criança “anárquica, agressiva, sádica, envolvida consigo mesma e empenhada totalmente na busca do prazer” (EAGLETON, 2003, p. 232) à ordem cultural operante, além de caracterizar-se como “o início da moral, da consciência, do direito e de todas as formas da autoridade social e religiosa” (EAGLETON, 2003, p. 235).

A centralidade do paradigma edipiano no pensamento freudiano deve-se, justamente, ao fato desse não ser apenas mais um complexo como os demais mas uma estrutura de relações através da qual nos constituímos como sujeitos uma vez que “indica a transição do princípio do prazer para o princípio da realidade; do âmbito fechado da família para a sociedade em geral, já que passamos do incesto para as relações extrafamiliares; e da Natureza para a Cultura” (EAGLETON, 2003, p. 235). Em *Amor*, a descoberta que Ana faz do cego configura-se como o elemento que ativa a experiência do *unheimlich*, uma vez

que ele, embora sendo um homem ordinário em meio à rotina corriqueira da cidade, sua cegueira, lida aqui simbolicamente, implica a desobediência à lei mais sagrada de nossa cultura, a saber, a transgressão da edipização.

E não será por acaso que, após a experiência do *unheimlich* acionada pela imagem do cego mascando chiclete, Ana acaba encontrando-se, involuntariamente, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Metaforicamente, o homem cego será o guia que apresenta a Ana o domínio pré-edipiano da Natureza, território onde é possível aproximar-se do núcleo da realidade (ROSENBAUM, 2002, p. 15): “Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas.” (LISPECTOR, 2009, p. 14). O jardim pode ser entendido como o reino do cego, um universo anterior à Cultura, à consciência e à ordem simbólica: “[a] moral do jardim era outra” (LISPECTOR, 2009, p. 23). No livro *Clarice Lispector*, Yudith Rosenbaum compara esse território tanto ao País das Maravilhas de Alice, “mundo mágico e cambiante das formas, cores e volumes” (ROSENBAUM, 2002, p. 68), quanto ao Jardim do Éden, onde os seres e elementos da Natureza são percebidos em sua crueza e sensualidade, prestada ao puro gozo dos sentidos (ROSENBAUM, 2002, p. 68). O jardim é a “confluência dos paradoxos” (ROSENBAUM, 2002, p. 68), simultaneamente, inferno e paraíso.

A condição paradoxal do Jardim Botânico aponta para outras relações antagônicas cruciais para esta análise, a saber, a oposição entre Natureza/feminino/profano e Cultura/masculino/religião. Dissemos acima que o jardim pode ser interpretado também como uma representação do Éden; no entanto, em nome do rigor da associação, ele deve ser entendido em oposição à imagem predominante do paraíso na cultura judaico-cristã, o qual é governado por Deus Pai e território da porção culturalmente considerada como superior na dualidade corpo/alma. O Jardim Botânico, ao contrário, é domínio

daquilo que é secular, da pura matéria, e também do feminino, já que na cultura ocidental, a mulher pertence ao âmbito das coisas misteriosas e inapreensíveis (JONTE-PACE, 1996, p. 70). Na psicanálise, e particularmente para Freud, a mulher permaneceu como um “‘continente negro’, associada a enigmáticos e perigosos poderes – um terreno inexplorado, teoricamente insatisfatório, sombrio e incompleto” (RAPHAEL-LEFF, 2007, p. 41). Assim, o Jardim Botânico simbolizaria o paraíso profano fora da lei do Pai, pré-edípico, útero materno; um reino do corpo e dos sentidos, regido pela Mãe Natureza.

Faz-se necessário expandir a oposição discutida até agora entre Natureza/feminino/profano *versus* Cultura/masculino/religião, acrescentando a essa equação o sentido freudiano de *unheimlich*. No ensaio *O Futuro de uma Ilusão* (1927), Freud afirma que a religião e a crença na existência de Deus fazem com que o indivíduo se sinta “em casa no sobrenatural”, expressão também empregada no ensaio *O Inquietante* quando o psicanalista traça um paralelo entre o paraíso e os genitais da mãe. Para Freud, em um mundo onde a ansiedade é inerente à nossa existência, dado o abandono do sujeito à sua mortalidade e desamparo, a religião e a crença em Deus, na imortalidade e no além, “ameniza essas ansiedades, oferecendo promessas de segurança, previsibilidade e familiaridade” (JONTE-PACE, 1996, p. 80). Além disso, a religião vem organizar e racionalizar a Natureza, cuja incompreensão aterroriza o sujeito e ameaça sua existência. Não coincidentemente o primeiro passo dado pelas manifestações cultural-religiosas mais antigas foi o de humanizar a Natureza:

De forças e destinos impessoais ninguém pode aproximar-se; permanecem eternamente distantes. Contudo, se nos elementos se enfiarem paixões da mesma forma que em nossas próprias almas, se a própria morte não for algo espontâneo, mas o ato violento de uma Vontade maligna, se tudo na natureza forem Seres à nossa volta, do mesmo tipo que conhecemos em nossa própria sociedade, então poderemos respirar livremente, sentir-nos *em casa no sobrenatural* e lidar com nossa insensata ansiedade através de meios psíquicos. (FREUD, 2010b, l. 6).

A crença em Deus e na vida após a morte nos conforta como um lar no estranho (*Heim in das Unheimliche*), enquanto a Natureza em sua forma primitiva de puro instinto e prazer intenso é, ao contrário, comparável ao estranho lar (*das unheimliche Heim*) (Jonte-Pace 80): “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno” (LISPECTOR, 2009, p. 14). Assim, em *Amor*, o Jardim Botânico representa o lar inquietante, o templo da Natureza, onde Ana é capaz de se reconectar com seus instintos mais primitivos: “A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar” (LISPECTOR, 2009, p. 15). O jardim, aqui denotando a Natureza em oposição à Cultura, não oferece as bases necessárias para resguardar a humanidade das incertezas da vida e confortá-la contra sua impotência e mortalidade como faz a religião e a crença em Deus; em lugar disso, o jardim é esse espaço sem lei, pré-edipiano, semelhante ao útero materno e que, por sua própria existência, põe em xeque os valores sociais e culturais que sustentam a realidade, a vida, a família e o casamento de Ana. Essa falta de ordem e de uma base confiável e protetora tanto fascina quanto enoja a protagonista: “[c]omo a repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante” (LISPECTOR, 2009, p. 14).

E o caos, inerente ao jardim, contamina Ana, convidando-a a participar da sua lógica. O contato com esse universo sinistro desperta na protagonista a mesma urgência de viver tão constante em sua juventude, agora apaziguada pelo casamento e pela maternidade:

Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. (LISPECTOR, 2009, p. 11).

Em última análise, como afirma Benedito Nunes, o cego apenas medeia uma “incompatibilidade latente com o mundo” que está na base e é formativo do caráter de Ana (NUNES, 1989, p. 85).

Não por acaso será a lembrança de seus filhos que despertará Ana de seu transe e a trará de volta para casa. Sobre este último ponto, é preciso considerar a função controladora da Cultura, do masculino e da religião. O cristianismo, diferentemente de antigas cosmologias pagãs que concediam espaço para a apreciação do corpo, representa a vitória final da alma sobre a carne, essa última condenada como fonte de pecado e causa do afastamento do divino. Se a negação do corpo e seus prazeres sensuais vale para todos os sujeitos, o será ainda mais para as mulheres, a quem a metafísica cristã impôs Virgem Maria como seu modelo último. Maria, concebida sem pecado, é venerada por sua obediência, virtude e por renunciar aos prazeres mundanos. Nesse contexto, o corpo da mulher só é admitido no exercício da função sagrada da maternidade, justamente a responsabilidade que faz Ana abandonar o jardim.

Ao entrar em seu apartamento, ainda em estado de choque, Ana leva um tempo para se reajustar e aceitar a chamada normalidade, que agora, após seu encontro com o sujeito pré-edipiano em seu reinado anterior à Cultura, uterino, parece uma realidade absurda: “Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver.” (LISPECTOR, 1989, p. 14). *Amor* termina deixando sem solução o conflito que se eclodiu na rotina de Ana, insinuando que sua crise interna, trazida à tona pelo cego e pela visita ao Jardim Botânico, só foi apaziguada uma vez mais, voltando à latência de onde emergiu.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta análise, busquei colaborar com o estudo da epifania clariciana, experiência recorrente na narrativa da escritora brasileira. Embora a coleção *Laços de Família* e seus contos já tenham sido amplamente analisados, este ensaio é a primeira tentativa de colocar em diálogo os contos *Os laços de família* e *Amor*, uma abordagem comparativa inédita considerando tanto produções acadêmicas escritas em português quanto em inglês. Esse ensaio inicia apontando que as experiências epifânicas vividas pelas protagonistas Catarina e Ana são desencadeadas pelo sentido freudiano do *unheimlich*, ou seja, quando o familiar mostra seu lado mais sinistro. Sabe-se que o estranho pode revelar-se pelas mais diversas formas, e, no decorrer desse texto, defende-se que, no caso dos textos aqui analisados, o *unheimlich* é acionado pelo espanto da possibilidade do retorno ao ventre materno, seja um retorno metafórico ou simbólico. Em *Os laços de família*, o contato físico com o corpo da mãe ilumina Catarina sobre a ambiguidade inerente à relação de mãe e filha, pois Severina é para ela, simultaneamente, o “seio bom” e o “seio mau”, tanto vida quanto morte, tanto lar no estranho, ou seja, proteção no desconhecido, bem como um estranho lar, o mais puro arquétipo de *unheimlich*. Em *Amor*, o Jardim Botânico revela-se como domínio do feminino, num tempo pré-cultural e pré-edipiano, simbolizando assim tanto um possível retorno às origens, ao espaço uterino, quanto uma passagem para o mais além, o rumo para a morte, ou seja, início e fim mesclando-se e apontando para a unidade pré-natal ideal.

REFERÊNCIAS

GARIGLIO, María Cristina de Aquino. An Epiphany Inside an Epiphany? Clarice Lispector's *Procura de uma Dignidade*. *Romance Notes*, vol. 28, no. 2, 1987.

EAGLETON, Terry. A Psicanálise. In: *Teoria da literatura: uma introdução*. 5ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: *Obras Completas Volume 14*. Trad. Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. L&PM Editores, 2010b.

JAFFE, Noemi. A Legião Estrangeira de Clarice Lispector e o Efeito do Estranhamento. Instituto CPFL. 23 Apr. 2015. Web. 10 Jan. 2021. Disponível: <https://institutocpfl.org.br/a-legiao-estrangeira-de-clarice-lispector-e-o-efeito-do-estranhamento-com-noemi-jaffe/>

JONTE-PACE, D. At Home in the Uncanny: Freudian Representations of Death, Mothers, and the Afterlife. *Journal of the American Academy of Religion*, [s. l.], v. 64, n. 1, p. 61–88, 1996. Disponível: <https://search-ebSCOhost-com.login.ezproxy.library.ualberta.ca/login.aspx?direct=true&db=edsjsr&AN=edsjsr.1465246&site=eds-live&scope=site>. Acesso em: 6 nov. 2022.

KLEIN, Melanie. Inveja e gratidão. In: *Inveja e gratidão e outros trabalhos 1946-1963*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família: contos*. Rio De Janeiro: Rocco, 2009.

NUNES, Benedito. A Forma do Conto. In: *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1989.

RAPHAEL-LEFF, Joan. Freud's 'Dark Continent.' *Parallax*, vol. 13, no. 2, Apr. 2007, pp. 41–55.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. Sao Paulo: Publifolha, 2002.

SOPHOCLES, and R. D Dawe. *Oedipus Rex*. Rev. ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. Col. O baile das quatro artes. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. Family Bonds and Bondage within the Family: A Study of Family Ties in Clarice Lispector and James Joyce. *Modern Language Studies*, vol. 18, no. 2, 1988.

Recebido em 15/02/2023.

Aceito em 04/04/2023.

LETRAMENTO LITERÁRIO E DIVERSIDADE COM BASE NAS OBRAS EM NOME DO DESEJO E A IDADE DE OURO DO BRASIL

LITERARY LITERACY AND DIVERSITY BASED ON THE WORKS IN THE NAME OF DESIRE AND THE GOLDEN AGE OF BRAZIL

Margareth Torres de Alencar Costa¹

Roberto Muniz Dias²

Resumo: O presente artigo pauta a importância de um letramento queer, usando o esteio dos Letramentos sociais de Street (2014). Um letramento mais inclusivo, alcançando as subjetividades não hegemônicas dentro do processo educacional tradicional que as exclui e ignora. Usamos aqui as ideias de Cosson (2006), Kleiman (2005), Lopes (2002) com os atravessamentos da teoria queer em (2019), Miskolci (2021) e Louro (2001, 2013, 2022), bem como Foucault (1999, 2013). Por meio das abordagens das obras mencionadas, foram investigadas por meio das intertextualidades e interdisciplinaridades, na potência crítica dos textos literários de Trevisan (Em nome do desejo, 2001 e A era de ouro do Brasil, 2019) os assuntos relacionados às sexualidades e de gênero. O objetivo, então, é encontrar pistas e respostas para um letramento queer mais comprometido com essas questões tão espinhosas quanto urgentes na sala de aula. Em época de “escola sem partido” e vigilância da liberdade de cátedra docente, e considerando as reflexões obtidas a partir desta análise, afirma-se que ainda há muito a ser feito para uma mudança dentro da sala de aula. Por fim, pretende-se lançar questões e apontamentos sobre a viabilidade de um letramento queer para diminuir os preconceitos nas aprendizagens de práticas libertadoras.

Palavras-Chave: letramento social; letramento queer; João Silvério Trevisan; queer.

Abstract: This article guides the importance of a queer literacy, using the mainstay of the social literacies of Street (2014). A more inclusive literacy, reaching non-hegemonic subjectivities within the traditional educational process that excludes and ignores them. We use here the

¹Doutora Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura na Universidad de Buenos Aires – Argentina. Professora da Universidade Estadual do Piauí – Brasil. Membro do GT Relações Literárias Interamericanas – ANPOLL – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3524-9503>. E-mail: margarethtorres@cchl.uespi.br.

² Doutor em Letras pela Universidade Federal do Piauí – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-0552-0235>. E-mail: robertomunizdias@gmail.com.

ideas of Cosson (2006), Kleiman (2005), Lopes (2002) with the crossings of queer theory in Miskolci (2021) and Louro (2001, 2013, 2022), as well as Foucault (1999, 2013). Through the approaches of the mentioned works, subjects related to sexualities and gender were investigated through intertextuality and interdisciplinarity, in the critical power of literary texts by Trevisan (In te name of desire ,2001 and The Golden age od Brazil, 20219). The objective, then, is to find clues and answers for a queer literacy that is more committed to these issues that are as thorny as they are urgent in the classroom. In times of “school without a political party” and surveillance of the freedom of teaching,, and considering the reflections obtained from this analysis, it is stated that there is still much to be done for a change within the classroom. Finally, it is intended to raise questions and notes about the viability of a queer literacy to reduce prejudices in the learning of liberating practices.

Keywords: social literacy; queer literacy; João Silvério Trevisan; queer.

1 INTRODUÇÃO

Por detrás de um texto (de um gesto, de uma postura, de um sinal, de uma imagem), há sempre uma mensagem, uma ideologia, um discurso embutido. Que ideias estão, então, por detrás, nas escolhas dos textos dentro de sala de aula de aula? Existem literatura inclusivas? E se usarmos uma perspectiva de textos infantis já conhecidos, como elaborar melhor questões sobre sexualidade e discussões sobre conscientização sobre diversidade e representatividade?

Ao escolher os textos a serem discutidos em sala de aula, é importante ter em mente que o objetivo é o de promover uma atmosfera de inclusão e aceitação. A seleção deve evitar qualquer forma de discriminação ou estereótipo, e procurar representar diversos grupos sociais, como raça, gênero, orientação sexual, religião e outras características. Para Lopes:

Os participantes discursivos constroem o significado ao se envolverem e ao envolverem os outros no discurso em circunstâncias culturais, históricas e institucionais particulares. Isso quer dizer que a alteridade e contexto são categorias básicas para compreender como o significado é elaborado na sociedade. (LOPES, 2002, p. 30).

Estes participantes, dentro da escola, estão em permanente transformação dos seus discursos, sejam eles produzidos na relação professor-

aluno, aluno-aluno ou do aluno-além muros. Por esta razão, estes discursos são construídos de forma dialética e dialógica. A produção, então, não está em suspensão, mas em constante trânsito entre ideias alteridades, experiências e visões de mundo. Através deste processo, os participantes são capazes de refletir sobre si mesmos e sobre o seu ambiente, desenvolvendo a habilidade de se autoavaliar, analisar e desenvolver ações e avaliações críticas. É através da interação com outros que eles são capazes de compreender as relações entre os contextos e as pessoas, desenvolvendo sua empatia e sensibilidade. A escola é o local ideal para o desenvolvimento deste processo, pois oferece oportunidades para o diálogo e o debate, bem como a possibilidade de ampliar o conhecimento e a compreensão de diversos assuntos. O ambiente escolar estimula os alunos a expressarem suas opiniões, a formularem questões e a buscarem soluções para problemas.

O letramento é visto como um processo de interação entre pessoas de diferentes níveis de sociabilidade. A partir desta interação, as pessoas podem partilhar conhecimentos e experiências, adquirir habilidades, desenvolver um senso de consciência social e desenvolver novas formas de comunicação. É por esse motivo que o letramento é tão importante, pois ele nos permite criar um elo entre as pessoas e contribuir para a construção de relações de respeito e de cooperação. O letramento envolve a aquisição de habilidades para utilizar os instrumentos de comunicação existentes, como leitura, escrita, oralidade, expressão corporal, entre outros.

Segundo Kleiman, o letramento:

É complexo, envolvendo muito mais do que uma habilidade ou uma competência do sujeito que lê. Envolve múltiplas capacidades e conhecimentos para mobilizar essas capacidades, muitos dos quais não têm necessariamente relação com a leitura. (KLEIMAN, 2005, p. 18).

As habilidades envolvidas estão para além da capacidade de ler o texto. Assim, as habilidades envolvidas no processo de intelexção do texto lido incluem a capacidade de compreensão do significado do texto, a capacidade de interação com o significado do texto e com as ideias que estão contidas nele, a capacidade de inferir o significado subjacente, a capacidade de relacionar o texto a experiências pessoais, a capacidade de identificar as emoções transmitidas pelo texto e a capacidade de reagir ao texto. De fato, muitas outras capacidades estão envolvidas no processo de intelexção do texto lido. Tem a ver com a vida do leitor: como leitor, como membro de uma família, comunidade, localidade, imbricados com as categorias de classe, sexualidade, identidade, raça, pertencimento entre outras. Além disso, também inclui a capacidade de refletir e de contextualizar toda essa gama de interações.

Essa é a ideia da qual Street também vai advogar por um Letramentos sociais, articulando uma noção mais ampla, que atinge não apenas atividades práticas de um letramento único e neutro, mas práticas de letramentos no plural. Street afirma: “o conceito de ‘práticas de letramento’ se coloca num nível mais alto de abstração e se refere igualmente ao comportamento e às contextualizações sociais e culturais que conferem sentido aos usos da escrita e/ou da leitura”. (STREET, 2014, p. 18). Portanto, nossas formas de dizer e escrever o mundo estão imbricadas nos mundos cultural e social em que vivemos, desta maneira, as pessoas se tornam mais conscientes e críticas de suas identidades, seu papel social e de ação no mundo. Neste conjunto interacional entre alteridade e contexto, a dinâmica deste processo de letramento deve ser dialética, segundo Bakhtin:

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade 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 do locutor e do ouvinte. (BAKHTHIN, 2004, p. 113).

Por esta razão, é importante o contexto social do ouvinte envolvido neste processo e igualmente importante que o interlocutor (professor) esteja cômico deste contexto social de seu aluno. Contexto este, atualmente, que desliza em diversas categorias (social, cultural, gênero, racial, econômica, de classe), numa percepção heterogênea, inclusive em relação à identidade sexual. Neste sentido, por que estas práticas de letramento (em contraponto ao modelo autônomo³) não são levadas a sério, vez que podem ser veículo de conscientização social e cultural de aluno(a)s, promovendo criticidade do mundo ao redor e das relações de poder? Por exemplo, poderíamos citar a contextualização de situações locais ao invés de generalizações de conteúdos de histórias e narrativas com base em situações estranhas e extemporâneas. Segundo Carvalho:

Com efeito, a escola, instituição que hipoteticamente deveria trabalhar com a relação entre vida educacional e vida social, ao colocar toda sua energia e disposição nos processos de aquisição de competências individuais para aprendizagem de códigos, acaba ignorando tanto a trama social e histórica que constitui a língua que os/as alunos/as estão aprendendo, quanto sua utilização enquanto modo de socialização do/a estudante com/no mundo. (CARVALHO, 2013, p. 66).

Então, na prática o letramento efetuado em sala de aula, geralmente se estabelece em moldes prontos, engessados, com códigos de apreciação imediatos, com objetivos específicos, implicando em simplesmente mobilizar habilidades técnicas e habilidades superficiais. Muitas das vezes, a execução de textos e leituras dentro da sala de aula não remetem à realidade ou prática social do aluno, fazendo com que o aluno seja deslocado desse processo de identificação e pertencimento. Segundo Street, por outro lado, a abordagem das práticas de letramentos, segundo o modelo ideológico que defende:

³ Nesse sentido, ao pensar nas questões escolares, Street (1984) denominará modelo autônomo de letramento para aquele praticado nas escolas, o qual acaba se revelando um padrão reducionista, concebendo a escrita um produto completo em si mesmo, desvinculada de um contexto. (STREET, 1984, *apud* MONTERANI, 2013, p. 136).

Representa uma visão particular de 'língua real' – isto é, a leitura e a escrita são inseridas aqui em práticas sociais e linguísticas que lhe conferem significados, em vez de, como já se tornou convencional na sociolinguística, ilustradas por meio de exemplos hipotéticos ou, como em boa parte do discurso educacional, representadas como termos idealizados e prescritivos. (STREET, 2014, p. 19).

As práticas de letramento devem então se debruçar sobre aspectos reais, em contextos sociais reais nos quais a realidade do aluno seja retratada, sem privilégios de visões hierarquizadas, socialmente historicizadas, descontextualizadas em detrimento da realidade cultural, econômica e social na quais estão inseridos. É preciso realizar uma aprendizagem que aprofunda questões sociais práticas e urgentes daquela realidade diversa do alunado.

Diante deste panorama, os aprendizes – agora denominados corpos desobedientes – começam a exigir mudanças no quesito de representatividade, “os sujeitos, em uma sociedade democrática, se sentem mais seguros para expressar ideias e desejos questionando conteúdos e métodos educativos”. (MISKOLCI, 2021, p. 38). Mas não se trata de uma consciência que apenas demanda uma representatividade, porém que o represente de forma positiva. É preciso dismantlar este processo contínuo de formação do que Bento (2011) vai denominar de ‘engenharia de produção de corpos normais’. Não apenas o dismantelo, mas a estruturação de novos parâmetros. No entanto, não é um projeto simples e de fácil articulação, vez que lidamos com questões ideológicas e estruturais/estruturantes dentro de nossa sociedade ainda resistente e reacionária às mudanças que afetam a comunidade LGBT e as minorias em geral. Tal dificuldade nos engaja em projetos novos e desafiadores, mas nos colocam em urgente debate: como incorporar o queer na educação? Para isso, recorremos a Miskolci:

A primeira coisa seria ter um diálogo crítico e não assimilacionista dentro do espaço escolar, porque isso não apenas tende a tornar a escola melhor, quer dizer, não esta retórica de falar: vamos fazer escola agradável, respeitar a diversidade. A proposta queer é muito mais fazer um diálogo com aqueles e aquelas que normalmente são

desqualificados do processo educacional e também do resto da experiência de vida na sociedade, e é esse diálogo que pode ser tornar a própria educação mudando o papel da escola. (MISKOLCI, 2021, p. 14).

Portanto, de acordo com este excerto, seria importante incluir conteúdos e temas relacionados às questões queer nos currículos escolares. Estes conteúdos e temas podem incluir a história e a cultura LGBTQ+ e outras discussões relacionadas, como a discriminação na sociedade, a aceitação de identidades sexuais e de gênero, a luta por direitos humanos, e assim por diante. Então significa promover ações para que os professores e a equipe escolar consigam conhecer e compreender melhor o que a educação queer significa. Isso inclui desenvolver programas sobre o tema, criar espaços de diálogos que garantam a partilha de experiências e que permitam que todos os envolvidos no processo educativo possam desenvolver respostas e ações que sejam pertinentes à realidade.

Por último, é importante ter profissionais com conhecimento e consciência de questões queer na escola. Isso significa também que o(a)s aluno(a) também sejam protagonistas neste processo de inclusão de pautas e temáticas relacionais. Desta forma, o corpo discente deve ser ouvido mais do que objeto de estudo; deve ser simplesmente visibilizado os corpos queers, as crianças viadas etc. Isso também significa que o corpo docente deve ser diversificado para incluir professores que representam a diversidade dos estudantes.

A imposição de um ato de letramento, como parte de um grupo dominante é sempre mais impactante do que as técnicas envolvidas neste processo. A cultura, os modos de viver, o padrão, a conduta são a priori sentidos pelo aprendiz. Depreende-se que são as reiteradas manifestações discursivas sobre temas e assuntos escolhidos e reafirmados historicamente, com o intuito de se preservar certa ordem moral e conduta nos leitores (aprendizes). Estas

admoestações por meio das narrativas da literatura infantil, dos contos de fadas e dos mitos (que alicerçam um letramento autônomo) se relacionam com a perspectiva de manutenção de uma premissa centrada no homem fálico, forte, provedor e, conseqüentemente, heterossexual. Por isso, é importante considerar o que Louro (2013) reflete sobre a prática docente em relação à questão desta centralidade da identidade masculina, branca e heterossexual. De acordo com Louro:

Em coerência com esta lógica em nossas escolas as ciências e os mapas, as questões matemáticas, as narrativas históricas ou textos literários relevantes sempre em assumem tal identidade como referência. A contínua afirmação e reafirmação deste lugar privilegiado nos faz acreditar em sua universalidade e permanência; nos ajuda a esquecer-se o caráter construído e nos leva a lhe conceder a aparência de natural. Todas as produções de cultura construídas fora deste lugar central assumem o caráter de diferentes e, quando não são simplesmente excluídas dos currículos, ocupam ali a posição do exótico alternativo do acessório. (LOURO, 2013, p. 46).

Torna-se compreensível que o letramento dentro da sala de aula seja naturalmente centrado em escolhas pré-estabelecidas (uma identidade específica, um pensamento específico etc.) num discurso uniformizante e centralizador. Embora tenhamos exemplos de contos, narrativas que orientem para o sucesso, a vitória, o lado do bem e da razão, ainda há o reforço de ideais androcentrados, rechaçando o sensível, o fraco o desviante da norma. As histórias também podem refletir as aspirações e desejos compartilhados entre aqueles que ainda acreditam na estabilidade da família tradicional, onde o homem é o responsável, a mulher é a dona de casa, e o casal é unido pelo amor. Estas narrativas podem, portanto, ser usadas como uma ferramenta para manter a hegemonia das relações heteronormativas. Segundo Fernandes, “os aspectos ideológicos e políticos, no discurso, apresentam-se semanticamente relevantes, pois refletem na interação entre os sujeitos, o lugar histórico-social onde o discurso é produzido” (FERNANDES, 2008, p. 58).

Por meio de personagens e situações diversas, a literatura infantil torna-se uma forma de abordagem para assuntos difíceis, como os relacionados à construção da sexualidade. Por exemplo, a narrativa de um menino que tem que aprender a se desvencilhar do peito da mãe para que possa seguir em frente com sua vida, tem interpretação metafórica sobre o processo de desapego e de maturidade no qual todo ser humano tem que passar. Uma abordagem mais ampla sobre o tema das sexualidades em narrativas contemporâneas pode ser encontrada principalmente em obras de autores contemporâneos que abordam temas como homossexualidade, transgeneridade e intersexualidade, de forma aclamada, como, por exemplo, o livro "Tango and Tango Makes three", de Justin Richardson e Peter Parnell, "King and King" de Linda de Haan e Stern Nijland; séries como "Com amor, Simon" e filmes da Disney como Lucca etc. Essas obras representam um marco na atualidade, pois abordam essas temáticas de forma inovadora e com um olhar que não é mais opressor, mas sim, mais abrangente, abordando assuntos delicados e que ainda são tabus na sociedade. Além disso, essas obras tratam de questões relacionadas à identidade de gênero, ao corpo e à sexualidade de forma mais realista e menos estereotipada. No entanto, para que possamos estabelecer um processo de letramento diferenciado dentro da sala de aula, deve-se:

Romper com as barreiras da prática de letramento tradicional, pautada na concepção autônoma, é, segundo Christopher Walsh (2007), propiciar ao/à aluno/a a possibilidade de engajamento em eventos de letramentos em que narrativas estáveis acerca dos gêneros, sexualidades, raças etc. possam ser contestadas e a reprodução de discursos totalizantes e normalizadores sobre tais performances cerceadas. (CARVALHO, 2013, p. 75 apud WALSH, 2007, p. 10).

Por esta razão, depreende-se que mesmo diante das mudanças sentidas na sociedade, vista na mídia, na escola o letramento ainda persiste nas bases de histórias canônicas ou em ideias com base em história recorrentes. Na literatura infantil sobejam contos que ainda ratificam uma norma heterossexual. Neste

contos, por exemplo, podemos observar a ratificação das estabilidades dos gêneros binários ao apresentar a figura do herói como um menino, que é destemido, corajoso e que busca a realização de seus sonhos. A narrativa também reforça a ideia de que as mulheres devem permanecer na órbita doméstica e que os homens são os principais responsáveis pela realização de tarefas e pela conquista de objetivos. Esta visão dos gêneros reforça a heteronormatividade, pois mostra que os papéis de homem e mulher são estabelecidos de acordo com normas e padrões impostos pela sociedade.

2 POR QUE UM LETRAMENTO QUEER?



Figura 1 - Capa da Revista Veja. ed. 2652, de 18/09/2019.

Em 2013, encerrei meus estudos do mestrado com a minha dissertação falando sobre editoras LGBTTTT⁴. Além do enfoque acadêmico, contribuindo para a pesquisa científica que se norteia nos princípios da socialização de conhecimentos e experiências, não se deixava de lado a preocupação de tornar a pesquisa um libelo contra o preconceito. Naquele momento, dediquei um capítulo intitulado *Por que uma Literatura gay?* Neste capítulo, tentei encetar uma discussão sobre o que seria uma Literatura gay, os percalços da publicação, o mercado editorial entre outros obstáculos para a criação, produção e circulação dos livros com temática LGBT. Depois de anos, a questão ainda se torna necessária, porque enfrentávamos (época da publicação da revista acima) em 2019, e ainda enfrentamos hoje em dia, problemas envolvendo a população LGBT. O foco então era a capa desta revista de circulação, em que, entre outros assuntos figurava o pedido à Justiça do prefeito à época, Marcelo Clivella, para recolher da Bienal do Livro no Rio de Janeiro de 2019, a novela gráfica Vingadores: a cruzada das crianças que tinha um beijo trocado entre dois super-heróis. Embora tivesse perdido, a manchete da capa trazia em sua discussão a falta de conhecimento e à ignorância neste momento obscuro pelo qual nosso país passava. A medida claramente se tratava de uma censura prévia ao que os nossos estudantes deveriam ler.

Observamos que a intervenção do Estado pode promover violências nos corpos LGBTs por conta de toda a normatização heterossexista que se vivencia na dentro e fora da escola, nos seus currículos, nas normativas de condutas, no controle dos comportamentos, enfim numa série de instrumentos e ações. Estas fazem parte claramente de um projeto conservador e moralista que inferiorizam ou até mesmo desautorizam a manifestação da diversidade. Tanto que para Lima:

A partir das práticas normalizadoras da educação e considerando a reflexão sobre a ótica do letramento escolar é possível inferir que a

⁴ <https://repositorio.unb.br/handle/10482/14171>

escola mesmo depois de tantos avanços no campo das políticas de escolarização e letramentos ainda se mantém a distante da construção de diversidade em torno dessa temática silenciando corpos vozes identidades e subjetividades. (LIMA, 2021, p. 100).

Observamos que passado os anos desde a minha defesa de dissertação, eventos futuros nada progressistas trouxeram novamente a pauta da censura sobre a Literatura de teor LGBTQIA+. Por esta razão ainda nos perguntamos por que tanta violência simbólica e física recai sobre esta parte da população. Analisar esta capa da revista acima, ainda requer compreender ainda porque nossa educação restringe a sexualidade e respeito à diferença em seus currículos e práticas.

A sociedade contemporânea, em que pese vários avanços na área do direito na perspectiva da população LGBT, está passando por intensa polarização política. Neste cenário, ideologias se confrontam e se digladiam, porém muitas operam sobre a égide de valores cristãos, morais e religiosos. Senão vejamos este trecho do livro *A idade de ouro do Brasil*, em que políticos participam de uma festa com um grupo de travestis. Conforme Trevisan:

– É uma indignidade, isso sim! Pense na minha posição. Trazer para cá esses... esses **degenerados**.

E Otávio:

– É que está todo mundo cansado. A gente trabalhou para caralho, não é brincadeira cuidar do Brasil, concorda? Precisa relaxar um pouco. Sabe como é... **Eles** são artistas, vão dar um show pra divertir a gente, porra. Ninguém é obrigado...

Hermes, revoltado:

– Artistas uma ova! Esse é o pior dos **pecados**...

Lenílson não se contém:

– O que é isso, Hermes? Dando uma de freirinha pra cima da gente? (TREVISAN, 2019, p. 82-83).

As questões morais e religiosas se mesclam no contexto para definir pejorativamente a performance das travestis. Não raro eles se amalgamam para

destilar toda ignorância, toda o preconceito e ódio às subjetivações e expressões não hegemônicas. É sabido que extrema direita tem papel reacionário e ultraconservador contra as pautas LGBTQIA+. Estas têm sido negligenciadas e o Brasil continua sendo o país que mais mata LGBTQIA+⁵. Deixando este aspecto casuístico, que já é por si só aterrorizante, voltando para as práticas educacionais, a escola, como produto homogeneizador da cultura vigente, molda os papéis sociais de acordo com uma higienização de comportamentos, sustentando os primados deste sistema heteronormativo. Para o sociólogo Durkheim: “a educação atua como um mecanismo de constituição de sistemas sociais os quais mantem e perpetuam o sistema de controle social vigente” (DURKHEIM, 1973, p. 47). Há uma estreita relação entre sociedade, sistema econômico e educação. E para a educação de sua força de trabalho, os papéis a serem desenvolvidos não poderiam ser melhores definidos do que sob os valores patriarcais; senão sob os binarismos. O pai provedor e a mãe doméstica, domesticada. Ainda que a história registre uma alteração dos papéis, durante a substituição da mão de obra do homem pela da mulher no período de guerras, as condições de trabalho eram diferentes e a equiparação de direitos um dever. A questão de gênero sempre inferiorizou a mulher. Por esta razão os levantes feministas da primeira geração exigiam igualdade de direitos. A família monogâmica, a fidelidade da mulher, a paternidade genuína dos filhos, a sucessão, a herança eram o esteio desta sociedade patriarcal.

Com base sócio-econômico-político desenhado, ainda há muito por que lutar contra o preconceito e censura dos corpos LGBTQIA+ em nossa sociedade hodierna. Tal como na capa da revista, a interdição (censura) ainda se observa nos meios sociais em detrimento do direito constitucional, feito em nome de

⁵ Dois relatórios sobre o índice de violência LGBTQIA+. O primeiro é do Governo Federal de 2018, o segundo trata-se do relatório anual feito pelo Grupo Gay da Bahia: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/lgbt/acoes-de-gestoes-antiores/biblioteca/relatorios-de-violencia-lgbtqfobica>; <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2022/03/mortes-violentas-de-lgbt-2021-versao-final.pdf>

preceitos éticos morais excepcionais e entendimentos religiosos dogmáticos. Parafraseando Foucault, Dias reflete:

Diante dos desarrazoados, lunáticos, insensatos, loucos, anormais – é completamente possível fazer extensões não tão longínquas, às mulheres, aos negros e aos homossexuais – todos já foram objetos de controle pela estrutura ou aparato punitivo, administrativo ou canônico. Assim, Foucault fez um retrato deste sistema coercitivo e de punição em sua obra *Vigiar e Punir*, perpassando o suplício do corpo, da violência física até os métodos humanitários com que se almejava construir um ser dócil e útil. (DIAS, 2013, p. 50).

A escola, bem como a sociedade, tem sido um entre controlador e domesticador dos indivíduos para que segundo este filósofo, o indivíduo se tornasse útil. Isto implica em considerar a educação de indivíduos não apenas como domínio de habilidades ou técnicas específicas, mas como um modo de produção cultural diretamente na forma como o poder e o significado são manipulados na construção e na organização do conhecimento. Este controle é vivido pela personagem Tiquinho, em *Em nome do desejo* Trevisan afirma:

As autoridades superiores expressavam-se, por exemplo, no direito de ler todas as cartas recebidas pelos seminaristas e eventualmente efetuar censuras antes de entregá-las a seus destinatários: liam, igualmente, os livros recebidos de fora e davam visto, permitindo sua leitura para Maiores ou Menores; não raro, proibiam certas obras que os próprios parentes enviavam as crianças, por perigosas ou demasiado mundanas [...] O regulamento aludia expressamente a natureza e necessidade dessas proibições para preservar a pureza de espírito dos futuros ministros do Senhor. (TREVISAN, 2001, p. 34).

O controle epistolar e das leituras refletem os constantes interditos aos quais a educação mais comprime do que promove uma criticidade, dos sistemas, da ordem e da própria formação heteronormativa imposta. Desta forma, a pedagogia deve ser compreendida a partir de sua relação com as questões religiosas, históricas, políticas, sociais e culturais, todas elas envolvidas nos meandros do poder, na dimensão que define Foucault (1992). Por esta razão, “as regras de funcionamento de uma escola presentes no projeto

político-pedagógico e no regimento escolar não são neutras [...] estão embasadas numa tradição militar”. (ANDRADE, 2015, p. 158). E ainda, segundo Foucault:

A escola edifício (máquina pedagógica que foi criada na Escola militar) dever ser um operador de adestramento. Adestrar corpos vigorosos, imperativo de saúde, obter oficiais competentes, imperativo de qualificação; formar militares obedientes, imperativo político, prevenir devassidão e a homossexualidade, imperativo da moralidade. (FOUCAULT, 1993, p. 154).

Deste trecho em destaque, podemos inferir que os espaços educacionais (como no seminário), existe para além de uma moral cristã, a formação de seminaristas, estudantes ou qualquer do gênero se baseia nestes componentes de imperativo de obediência e valorização de uma virilidade erigida nos fundamentos de uma misoginia e homofobia intrínsecos. Na escola, por exemplo, estas relações de poder se dão no nível de quem detém o poder de educar e de quem deve ser educado. Isto se reflete também nas escolhas tanto de uma forma mais geral, como em particular dentro da sala de aula. Para Freire:

Quanto mais se problematizam os educandos, como seres no mundo, tanto mais se sentirão desafiados. Tão mais desafiados, quanto mais obrigados a responder o desafio. Desafiados, compreendem o desafio na própria ação de captá-lo. Mais precisamente porque captam o desafio como um problema em suas conexões com outros, num plano de totalidade e não como algo petrificado, a compreensão resultante tende a tornar-se crescentemente crítica, por isto, cada vez mais desalienada. (FREIRE, 2015, p. 98).

Desta forma, revendo os papéis de poder, a escola e o professor podem funcionar como elementos catalisadores de mudanças, tanto em aspectos cognitivos como nas relações interpessoais estabelecidas. As relações de poder e de hierarquia entre os gêneros também se relativizam nesta atuação constante da crítica dos papéis sociais. Embora muitos professores ainda se furtam deste trabalho de ver cada subjetividade como elemento de sua própria

pedagogia. Os reforços de uma heteronormatividade compulsória permeiam os discursos e ações docentes.

Em *Um corpo estranho*, Guacira Louro (2022) faz inúmeros questionamentos de como pensar uma pedagogia queer; como adequar este espaço normalizador e por último como traduzir a teoria queer para uma prática pedagógica na escola. Estas perguntas parecem navegar num navio a cabotagem, sem rumos, ou regras. Embora ela afirme que a teoria queer “também sugere novas forma de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação” (LOURO, 2022, p. 44), esta tarefa de “estranhar” o currículo é deveras delicada, mas não impossível.

E diante desse cenário construído sobre a educação dos indivíduos modernos, o que podemos dizer sobre a atual educação, sob a perspectiva do Letramento, que deve contemplar uma gama de corpos, sexualidades e gêneros numa sociedade pós-moderna? Como é a prática teórico-discursiva dentro da sala de aula diante das performances individuais de crianças e adolescentes LGBT? Para estas respostas, é preciso direcionar o ensino para qualquer tipo de sujeito, sem hierarquias, estereotipagem, valorização e desvalorização de histórias/corpos. Na busca desta resposta, mais uma vez, ela faz um espécie de chamamento para que nos atentemos a um novo, um novo que permita reavaliar nossas condutas e anseios; de certa forma, uma maneira de promover justiça aos corpos invisibilizados e silenciados pelo regime heteronormativo. Segundo Louro (2022) os atributos de um currículo e uma pedagogia Queer promovem além deste desmantelo na ordem de naturalização dos binarismos, uma dimensão de pura criação de estratégias criativas e produtivas.

Os estudos voltados para a educação de indivíduos em estado de formação da sexualidade aumentaram nos últimos anos. No entanto, boa parte se detém à análises de questões de desenvolvimento motor, afetivo e cognitivo da criança e do adolescente, bem como a propostas ligadas à formação de

profissionais, práticas pedagógicas e curriculares e políticas públicas para a crianças do nível fundamental. Estes trabalhos relatam experiências vivenciadas no dia a dia das escolas infantis, no entanto não contemplam as relações de gênero ali desempenhadas. Nota-se, portanto, que a produção acadêmica neste sentido ainda necessita de estudos mais específicos nesta área. Por esta razão, um Letramento Queer se torna uma importante ferramenta para empreender estudos nesta área bem como desmistificá-lo dentro das práticas escolares. Segundo Lima:

Considerar os corpos, as aparências, as identidades e as subjetividades da infância é viabilizar uma reflexão à luz da Teoria queer, em contraposição com as imposições heteronormativas e as práticas de letramentos escolares que inibem vontades, anseios, gostos, diálogos e experiências, vontades, anseios, gostos, diálogos e experiências do sujeito. (LIMA, 2021, p. 100).

As relações são performadas por meio da repetição dos padrões estabelecidos nesta constância de binarização do que é ser homem e do que é ser mulher; quais os estigmas de ser um ou outro; quais a possibilidades e interditos e obviamente, o que é aceitável ou não. Neste sentido o estigma ou o estereótipo dos gêneros são firmados por características próprias que evidenciam virilidade e masculinidade. Em excerto do livro *Em nome do desejo* de Trevisan, percebemos que entre os meninos existiam características definidoras. Conforme Trevisan:

Quais seriam as características de um mariquinha?

- Fundamentalmente duas não jogar futebol e tomar banho diariamente como os dias de futebol se revezavam entre os maiores e menores jogadores só se banhavam a cada dois dias de modo que havia uma relação direta entre o excesso de banhos e escassez da aptidão para o futebol o contrário entre a prática do futebol e o banho exclusivamente com necessidade. [...] A essas características, acresciam-se outras suficientes, mas não indispensáveis, para configurar um mariquinha: jogar vôlei, emitir gritinhos de susto ou surpresa, ter horror ao jogo do garrafão e gesticular de um modo um pouco esvoaçante. (TREVISAN, 2001, p. 61).

Nesta perspectiva, facilmente os alunos vão entendendo que o mundo e as práticas escolares que os cercam é mediada por estas estruturas que estereotipam; na organização espacial; no currículo, nos eixos formativos; nos trejeitos e também nas linguagens utilizadas neste processo de inter-relação pessoal. Mas, por outro lado, não percebem como estas escolhas estão promovendo um Letramento restrito e limitado, que desconsidera suas subjetividades ou que rechaçam qualquer comportamento desviante.

3 CONCLUSÃO

A escola torna-se então este lugar de afirmação das diferenças, não porque elas devam existir, mas devido à qualidade própria da sua existência de acolhimento das diferenças; e como elemento fomentador destas diferenças por meio da perpetuação de valores, preconceitos, ideologias hegemônicas do comportamento, a resistência à diferença deve ser diariamente combatida. A diferença surge como elemento dinamizador destes binarismos, das polarizações comportamentais do que é ser masculino e ser feminino. Alcançamos então, a ligeira compreensão da existência de masculinidades, feminilidades, as expressões de sexualidades e expressões diversas de gêneros. Em meio a esta atmosfera limitadora das práticas escolares, o Letramento Queer surge como uma ferramenta para desenvolver uma escola mais inclusiva e sem a normatização de currículos, indicações de leitura, escolha de textos literários, como sugere Louro:

As classificações são improváveis. Tal pedagogia não pode ser reconhecida como uma pedagogia do oprimido, como libertadora ou libertária. Ela escapa de enquadramentos. Evita operar com os dualismos, que acabam por manter a lógica da subordinação. Contrapõe-se, seguramente, à segregação e ao segredo experimentados pelos sujeitos 'diferentes', mas não propõe atividades para seu fortalecimento nem prescreve ações corretivas para aqueles que os hostilizam. Antes de pretender ter a resposta apaziguadora ou a solução que encerra os conflitos, quer discutir (e desmantelar) a lógica que construiu esse regime, a lógica que

justifica a dissimulação, que mantém e fixa as posições de legitimidade e ilegitimidade. (LOURO, 2001, p. 11).

Guacira Louro faz um chamamento para que os docentes sejam desafiados (e deixar-se desafiar) pela emergência deste novo, que instiga deste profissional sensibilidade para ouvir, ver e sentir as múltiplas formas de arranjo destes sujeitos. O professor deve literalmente se destituir das construções estabelecidas por um currículo já estabelecido sob as normas estruturais e estruturantes de nossa sociedade patriarcal e heterossexista. Segundo ela, “o olhar precisa esquadriñar as paredes, percorrer os corredores e salas, deter-se nas pessoas, nos seus gestos, suas roupas; é preciso perceber os sons, as falas, as sinetas e os silêncios” (LOURO, 1997, p. 59). O trabalho do professor, de fato, não se torna mais fácil neste sentido, mas mais elaborado e sensível às diferenças dentro do microcosmo da sala de aula. Às vezes, é mais difícil lidar com um professor resistente do que com uma escola com um currículo mais inclusivo, pois a dissimulação na prática pedagógica é sutil e inconsciente.

Ainda segundo Louro (2013), embora exista uma noção singular de gênero e sexualidades, a escola permanece neste panóptico lugar de manter uma estrutura centralizadora, legitimando uma masculinidade e uma feminilidade na conformação dos gêneros. Ela ainda prossegue na esteira deste entendimento, e sugere que o papel dos educadores seria de desestabilizar estas “verdades únicas”, revelando os interesses políticos de uma hegemonia comportamental. Neste sentido, é importante identificar pequenos, mas relevantes aspectos desta valorização de estereótipos; e a provável primeira manifestação destas verdades, que parte das armadilhas oriundas de nossa linguagem. Fato constatado nas discussões na sala de aula em que os alunos comprovavam entre si a representação dos estereótipos em suas falas e

atitudes; textos e discursos nos quais o machismo e o sexismo são demonstrados sistematicamente, operado pelo senso comum.

A linguagem funciona como primeiro elemento transformador da capacidade do indivíduo de se relacionar, interpelando, discutindo, dialogando. No entanto, pode ser um instrumento de conquista e supressão de singularidades. Na escola não poderia ser diferente, vez que os currículos, as normas, as formas de avaliar e o material didático reproduzem as ideologias hegemônicas no que diz respeito aos comportamentos padronizados. Invariavelmente, ainda por uma questão de a nossa própria Língua Portuguesa flexionar os adjetivos e substantivos no masculino, refletindo uma verdadeira exclusão dos gêneros e privilegiando o sexismo linguístico. Os resultados obtidos neste momento são latentes, vez que alguns alunos observaram nos seus próprios livros didáticos a escolha da flexão do masculino plural para as sentenças onde os gêneros são tratados; não somente quanto à gramática, mas em todas as outras disciplinas. Para Miskolci:

O grande desafio na educação talvez permaneça o mesmo: o de repensar o que é educar, como educar e para que educar. Em uma perspectiva não normalizadora, educar seria uma atividade dialógica em que as experiências até hoje invisibilizadas, não reconhecidas ou, mais comumente, violentadas, passassem a ser incorporadas no cotidiano escolar modificando A Hierarquia entre quem educa e quem é educado. (MISKOLCI, 2021, p. 47).

Por isso, é importante a relação professor-aluno, no sentido de que o professor deve mais propiciar o contato com o outro de uma forma menos normalizadora, e sim apresentando as diversidades de discursos, subjetividades e formas de aprender. Paulo Freire fala de uma educação que perpetua uma forma monocórdica de se narrar os fatos; a narração escolhe um narrador e um interlocutor, que apenas ouve e não opina. Segundo Freire:

No momento em que o educador “bancário” vivesse a superação da contradição já não seria bancário. Já não faria depósitos. Já não tentaria domesticar. Já não prescreveria. Saber com os educandos,

enquanto estes soubessem com ele, seria sua tarefa. Já não estaria a serviço da desumanização. A serviço da opressão, mas a serviço da libertação. (FREIRE, 2015, p. 87).

Uma prática inclusiva, apostando nas diferenças é justamente o objetivo desta prática libertadora freiriana. À medida que um professor se distancia deste ideal de liberdade, ele começa a impossibilitar que os corpos subjetivos manifestem suas possibilidades ontológicas e criativas. Segundo Louro (1997), não basta apenas denunciar a exclusão dos homossexuais em currículos e ações na sala de aula, mas desconstruir a fábrica que produz a heteronorma. O professor que centraliza suas idiosincrasias é elemento repressor destas possibilidades; é engrenagem na máquina que atropela e comprime as experiências escolares ao engessamento de práticas libertadoras.

Portanto, a realização de um Letramento Queer é mais do que desmistificar os opostos binários, é apostar numa mudança comportamental das posturas arraigadas e interiorizadas de uma heteronormatividade. O Letramento Queer envolve a aquisição, o uso e o desenvolvimento de competências que sejam inclusivas e que tenham em conta a diversidade de identidades sexuais e de gênero. Assim, o Letramento Queer promove a consciência de que as pessoas LGBTQIA+ também têm direito a serem incluídas em textos, exemplos e na leitura literária cotidiana nas escolas e para além-muros. E quando temos em mãos livros como *Em nome do desejo* e *A era de ouro* de João Silvério Trevisan, questões como representatividade e diversidade se avultam. Dessa forma, com o protagonismo de pessoas queer que observamos em suas obras, o debate sobre as diversas subjetividades são trazidos para dentro da sala de aula. Ele também incentiva a aceitação de que não existe uma única forma de ser ou de viver, de devir e não dever. Ao invés disso, é importante que todos estejam abertos às múltiplas realidades existentes. Além disso, o Letramento Queer visa ajudar as pessoas LGBTQ+ a desenvolverem sua autoconfiança e a resistirem à discriminação.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Luma Nogueira de. *Travestis na escola, assujeitamento e resistência à ordem normativa*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud. Yara Frateschi Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BENTO, Berenice. *Na escola se aprende que a diferença faz a diferença*. Estudos Feministas, Florianópolis, 19(2): 336. p, 549-559. Maio-agosto/201.

CARVALHO, Álvaro Monteiro. *Práticas de letramento queer na sala de i/la: discursos e performances identitárias em fricção*. Orientadora: Professora Doutora Branca Falabella Fabrício. 2013. 255 folhas. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

DIAS, Roberto Muniz. *Editoras LGTTTT brasileiras contemporâneas como registro de uma literatura homoafetiva*. 2013. 130 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) —Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

DURKHEIM, Emile. *Educación y Sociología*. Buenos Aires, Editorial Shapire, 1973.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1993.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 59ª ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2015.

KLEIMAN, Ângela B. *Preciso ensinar o letramento? Não basta ensinar a ler e a escrever?* Campinas, UNICAMP/MEC, 2005.

LIMA, Alisson Pinto. *Letramento e infância queer*. Grau zero – revista cultural, Bahia, v. 9, n 2, p. 97-110, dezembro, 2021.

LOPES, Luiz Paulo da. *Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas: Mercado de letras, 2002.

LOURO, Guacira. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 9. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LOURO, Guacira. *O corpo estranho– ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 3. ed. Ver. Amp.;4. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. 3.ed. rev. e ampl.: 3. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica: UFOP –Universidade Federal de Ouro Preto, 2021.

STREET, Brian. *Letramentos Sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação*. Tradução: Marcos Bagno. 1 ed. São Paulo. Parábola Editorial, 2014.

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Rio de Janeiro. Record, 2001.

TREVISAN, João Silvério. *A idade de outro do Brasil*. Rio de Janeiro. Alfaguara, 2019.

Recebido em 13/02/2023.

Aceito em 07/04/2023.

LITERATURA E CRISTIANISMO: DIÁLOGO INTERTEXTUAL NAS CRÔNICAS DE RUBEM ALVES

LITERATURE AND CHRISTIANITY: INTERTEXTUALITY DIALOGUE IN RUBEM ALVES' CHRONICLES

Márcio Antonio de Souza Maciel¹

Daniele Silva Martins²

Resumo: Este estudo propõe estabelecer relações intertextuais entre literatura e religião, de modo específico, com o Cristianismo, de maneira que seja possível observar um diálogo entre esses saberes. A partir das perspectivas diferentes, embasadas em procedimentos e métodos literários, interpretar a narrativa ficcional, especificamente, a crônica, aliada à influência de uma abordagem religiosa, é nosso escopo. Esta abordagem é possível, uma vez que a literatura assume papel importante nas relações ocorridas pelo diálogo entre textos, como já postula o pensador russo Mikhail Bakhtin (1929). As crônicas de Rubem Alves, publicadas na obra *Perguntaram-me se acredito em Deus* (2007), foram os objetos desta análise. A construção imaginativa, em diversos momentos, na forma de textos leves, curtos e com temas pertinentes ao cotidiano humano, revela ser mais que afirmação ou negação diante do questionamento lhe feito: “Você acredita em Deus?”, revela, na verdade, antes, toda uma rede intertextual que envolve religião, Deus, a palavra, a poesia, a beleza, os poetas e a literatura. Por fim, como sói acontecer, foram utilizados, como aportes teóricos, Alter (2007), Barros e Fiorin (1994), Cury, Paulino e Walty (1995), dentre outros, que julgamos pertinentes.

Palavras-chave: Intertextualidade; Literatura; Cristianismo; Rubem Alves; *Perguntaram-me se acredito em Deus* (2007).

Abstract: This study proposes establish intertextual relations between literature and religion, specifically, with Christianity, so that it is possible to observe a dialogue between then. From diferentes perspectives, grounded in procedures and literary methods, to interpret the fictional narrative, specifically, the chronicle, ally to influence of religious approach, is our goal. This approach is possible, once the literature assumes important function in the relations occurred by dialogue between texts, as postulate russian speculator Mikhail Bakhtin (1929). Rubem Alves' chronicles, published in *Perguntaram-me se acredito em Deus* (2007) were target of this

¹ Doutor em Letras (Literatura e Vida Social) pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/Assis – Brasil. Professor Associado da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6498-9717>. E-mail: marcioasmaci@gmail.com.

² Graduada em Letras – Português/Espanhol e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2402-2485>. E-mail: danimartins596.dm@gmail.com.

analyze. The imaginative construction, in different moments, in a kind of light texts, shorts and with themes relevant to the human daily, reveals to be more than affirmation or negation against by your questioning done: “Do you believe in God?”, reveals, really, before, a whole intertextual network that involve religion, God, word, poetry, beauty, the poets and the literature. Finally, as it usually happens, were used, as theoretical contributions, Alter (2007), Barros and Fiorin (1994), Cury, Paulino and Walty (1995), among others, that judge important.

Keywords: Intertextuality; Literature, Christianity; Rubem Alves; *Perguntaram-me se acredito em Deus* (2007).

Deus não é objeto de pensamento. É objeto de degustação. Provai e vede que Deus tem gosto bom.
(Rubem Alves, 2007, p.159).

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Estudos que relacionam cristianismo e literatura, apesar de não serem novidade no meio acadêmico, ainda não alcançaram espaço considerável na pesquisa, devido à crença de que textos de caráter sagrado, compreendidos como a manifestação da vontade divina, são completamente distintos ou até mesmo opostos das categorias literárias, de manifestação ficcional e, portanto, humanas.

O artigo, desta forma, pretende identificar e difundir os estudos sobre relações intertextuais entre esses dois campos do saber, isto é, cristianismo e literatura, que se valem do uso das palavras para denotar múltiplos significados, reflexões e emoções. Visto que “é evidente que essas duas atividades literárias compartilham toda uma gama de estratégias narrativas e que o historiador se aproxima do autor de ficção por empregar uma série de construções imaginativas” (ALTER, 2007, p.45). De igual modo, muitas análises nos permitem contemplar esses diálogos e que, portanto, são perfeitamente admissíveis, na perspectiva de que as relações entre teologia e literatura são intrínsecas, como já postula Antonio Magalhães (cf. 2000, p.05).

Partir-se-á do pressuposto de que as produções literárias “ficcionalis”, chamemo-las assim, e as produções de cunho cristão podem dialogar; expressar-se ou constituir-se com elementos característicos um do outro. Neste sentido, de modo mais específico, também, no pressuposto de existir uma relação intrínseca entre literatura e cristianismo, segundo acreditamos, sendo o cristianismo considerado “uma religião do livro”. Com a premissa de as histórias bíblicas serem, igualmente, fonte de inspiração para obras literárias, aliada ao nosso desejo de incentivar avanços nos estudos comparados entre literatura e cristianismo, pensamos haver conseguido.

As crônicas “II - No princípio o jardim” (p.19), “XIII - O travesti e os religiosos” (p.107), “XV - Os jardins e as pedreiras” (p.119) e “XVII - Pureza de coração é amar uma coisa só” (p.133), publicadas no livro de crônicas *Perguntaram-me se acredito em Deus* (2007), de Rubem Alves, são objetos das relações intertextuais entre literatura e os textos cristãos do Antigo e Novo Testamentos, a que ora nos propomos. A primeira parte deste artigo apresenta uma breve conceituação sobre intertextualidade. Na segunda seção, apontamos as relações entre literatura e cristianismo. A terceira divisão, uma sintetização do conceito de crônica e, a quarta parte, finalmente, analisa como ocorre esse diálogo intertextual entre as crônicas anteriormente citadas e escolhidas por nós.

2 INTERTEXTUALIDADE

Antes de entender o diálogo entre literatura e cristianismo, é importante ater-nos à conceituação de intertextualidade, como mediadora dessa dinâmica capaz de relacionar um texto ao outro. A literatura assume papel importante nas relações ocorridas pelo diálogo entre textos; sendo o texto considerado objeto de significação e comunicação, organizado por estruturas que se entrelaçam, formando um tecido dotado de sentido que, por sua vez, depende de um contexto sócio histórico.

Analisando o romance do século XIX, o pensador russo Mikhail Bakhtin desenvolveu o conceito de dialogia entre textos, entendendo que um texto não pode ser essencialmente compreendido de maneira isolada, senão, em diálogo com outros textos, em sua interação verbal e seu contexto. Segundo Bakhtin (1986, p.162, *apud* KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, p.09):

o texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos [...] por trás desse contato, está um contato de personalidades e não de coisas.

A ideia central do dialogismo, por conseguinte, se dá na incorporação de um elemento discursivo ao outro; no ponto de encontro de diálogos variados, no entrecruzamento de vozes socialmente diversificadas. Sendo possível reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até, por si mesmo, como uma forma de autorreferência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem (cf. BARROS; FIORIN, 1999, *apud* ZANI, 2003, p.121).

Seguindo a linha de Bakhtin, a teórica belga Julia Kristeva introduz, na França, o conceito de intertextualidade, na década de 1960, afirmando que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura – réplica (função e negação) de outros textos” (KRISTEVA, 1969, *apud* PERRONE - MOISÉS, 1990, p.94). O texto não é um objeto puro, desprendido de qualquer influência textual, por conta disso, é um constante retomar dos saberes.

No processo de incorporação de um texto ao outro, há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização. O primeiro processo pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado. O segundo, por seu turno, reproduz construções sintáticas, substituindo algumas figuras por outras; mantendo relações de mesmo hiperônimo. O terceiro, por último, é a

reprodução dos procedimentos ou estilo do discurso do outro, que podem manter relações polêmicas ou contratuais (cf. BARROS; FIORIN, 1994, p.30-32).

O diálogo no texto é caracterizado, por conseguinte, por vozes que se entrelaçam, não por uma única voz autoritária ou, como denomina Kristeva, por uma polifonia de vozes. Nessa perspectiva, portanto, o texto se constitui dialógico com textos que já foram escritos; que foram retomados no ato de criação; revelados pela inter-relação das vozes mediadoras mas, também, dialógico com textos que ainda serão escritos. Koch, Bentes e Cavalcante (2012, p.15) contribuem dizendo que

todo texto é, portanto, um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe.

As pesquisadoras Cury, Paulino e Walty (1995, p.12), em sua obra *Intertextualidades: Teoria e Prática*, definem as produções humanas como uma constante inter-relação. O contexto de produção, seja individual ou em grupo, por conta disso, é formado por fios de bens culturais que, ao emaranhar-se, formam uma rede intertextual em constante movimento. Esse movimento de transformação cultural ocorre em toda criação humana, não somente nas grandes invenções, pois, a transformação, independente de qual seja, “só acontece com a apropriação de conhecimentos anteriores. Se assim não fosse, o caminho do homem teria de ser todo novamente construído a cada nova conquista” (CURY, PAULINO e WALTY, 1995, p.12) e, como dizem as escrituras sagradas, “não há nada novo debaixo do sol” (BÍBLIA, Eclesiastes 1:9).

Para as autoras, o texto é um objeto cultural delimitado pelo olhar do leitor. Ocorre, conseqüentemente, no processo de produção e recepção do texto, o que elas denominam, “um jogo dialógico”, pois, ambos realizam cortes, recortes, construções e reconstruções de maneira que melhor atenda às suas necessidades. Koch, Bentes e Cavalcante (2012, p.17), então, concordam com a ideia ao afirmar que a intertextualidade “ocorre quando, em um texto, está

inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores”.

3 LITERATURA E CRISTIANISMO

Antonio Magalhães em *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo* (2000, p.5-6) afirma ser o cristianismo “uma religião do livro”, por sua dinâmica na reinterpretação escrita das tradições orais e pela sua capacidade de difundir valores e ideologias. A palavra religião, por conta disso, é a forma românica da palavra latina *religio* e sua etimologia refere-se ao verbo *legere* que significa, ao seu turno, recolher, trazer de novo à mente, refletir com leve toque de concentração, e, às vezes, de inquietação (cf. HUBY, 1941, p.01).

Considerar, à vista disso, o cristianismo como uma religião do livro implica, também, constatar sua força e poder ao alcançar mudanças significativas na vida de pessoas das mais diferentes culturas, sendo que o cristianismo bebeu na fonte da religião judaica, que lhe favoreceu elementos fundamentais para a construção de seus dogmas. Considerar, como religião do livro, não significa que sua leitura é amplamente disseminada, mas constatar que “o impacto que a Bíblia teve e tem na vida das pessoas sempre transpôs a leitura massificada” (MAGALHÃES, 2000, p. 06). Por conseguinte, sua mensagem foi traduzida rapidamente e, logo, difundida em forma de livros, cartas, contos, poesias, entre outros, sendo que alguns livros receberam o *status* de canônicos.

A canonicidade dos escritos bíblicos foi responsável por guiar a teologia cristã por meio de seus próprios escritos, porém, não é possível estabelecer limites para uma única interpretação, afinal, o cristianismo, também, se relaciona com a cultura. As diversas reinterpretações apresentadas ao longo da história revelam que a história da salvação foi contada em diferentes formas e

estilos e a leitura bíblica precisa estar aberta a novas leituras que podem emergir da criticidade interpretativa. O livro do Êxodo, por exemplo, quando lido criticamente, apresenta não somente a libertação de um povo, porém, igualmente, dialeticamente, o domínio de outros.

Segundo Magalhães (2000, p.08), a significativa produção no campo das interpretações, traduções e disseminação dos textos religiosos deu ao cristianismo um importante papel na formação da cultura ocidental. Alguns textos bíblicos despertaram, no ocidente, uma série de temas que estabeleceram valores nesta sociedade. Os textos da criação, por exemplo, apresentam o ser humano como dominador e manipulador da natureza; os textos de Êxodo, por sua vez, apresentam seu alcance político e religioso; os Salmos, ao seu turno, como um consolo ao coração; enquanto as pregações proféticas, por fim, apresentam uma esperança de futuro melhor. A bíblia se tornou, portanto, um dos pilares para construção e interpretação da própria história da humanidade.

Robert Alter, por conta disso, em *Arte da Narrativa Bíblica* (2007, p.10-15) aborda o propósito de lançar nova luz sobre a Bíblia mediante uma abordagem, também, literária. O texto sagrado para os cristãos, segundo o estudioso, é repleto de literatura, ou seja, em seu interior existem, para além da crença e do significado religiosos, narração, tempo, espaço e personagens representados, no que lhe dizem respeito, em vários gêneros literários: em poesias, cartas, contos, entre outros. Para ele, a arte literária tem papel crucial na conformação bíblica; determinando a escolha exata de palavras e detalhes, o ritmo da narração, os pequenos movimentos do diálogo e, finalmente, as relações que se ramificam pelo texto. O texto bíblico, dessa maneira, apresenta riqueza literária em sua produção e as relações intertextuais entre os textos religiosos e literários se aproximam por compartilharem “toda uma gama de estratégias narrativas e [...] por empregar uma série de construções imaginativas” (ALTER, 2007, p.45).

O autor, ainda, assegura que é perceptível que alguns pesquisadores interessados no tema tenham a tendência de ater-se aos aspectos literários da Bíblia como uma pesquisa histórica e/ou quantitativa. A título de exemplo, para saberem quantas palavras de um versículo são emprestadas do idioma acadiano e se isso ocorreu, conjecturam os investigadores, por parentesco ou por erro do copista, em detrimento de outras questões de pesquisas –mais abstratas e ilustrativas- como a construção dos personagens, as motivações, a estrutura narrativa, a maneira que, enfim, a sintaxe é trabalhada para provocar uma leitura imaginativa (cf. ALTER, 2007, p.35).

Quando falo em análise literária, refiro-me às numerosas modalidades de exame do uso engenhoso da linguagem, das variações no jogo de ideias, das convenções, dicções e sonoridades, do repertório de imagens, da sintaxe, dos pontos de vista narrativos, das unidades de composição e de muito mais; em suma, refiro-me ao exercício daquela mesma atenção disciplinada que, por diversas abordagens críticas, tem iluminado, por exemplo, a poesia de Dante, as peças de Shakespeare, os romances de Tolstói (ALTER, 2007, p.28-29).

No que tange ao diálogo entre literatura e texto religioso, o pesquisador (2007, p.78) contribui com o pensamento de que é possível reconhecer relações estreitas entre narrativa ficcional e narrativa bíblica e que a estratégia de construção de ambas, pode ser vista como um jogo, onde existe uma gama de significados. A bíblia traz, em seu bojo, uma temática educativa, informativa, moralizante, reguladora e simbólica, porém, suas propriedades linguísticas, suas construções imaginativas de personagens e circunstâncias, ao fim e ao cabo, são contadas a partir da experiência humana que podem ser ficcionais ou não. Desse modo, abre-se espaço para diversas interpretações.

Alguns textos literários e textos religiosos se valem da narração para transmitir determinada mensagem e a maneira em que a linguagem é empregada, em cada contexto, faz toda a diferença. Há, em ambas, por conseguinte, traços de estilo, o que permite o caráter enigmático, revelador e

mimético de cada uma. O papel humanizador da literatura e da religião contempla uma relação intrínseca, afinal, elas refletem, igualmente, o que há de mais profundo na existência humana, tornando possível que as durezas da vida sejam suportadas ou, ao menos, vistas com poeticidade (cf. MAGALHÃES, 2000, p.56). A recepção de cada uma delas se dá, evidentemente, na experiência pessoal do leitor.

4 SOBRE A CRÔNICA

É importante destacar que o conceito etimológico da crônica procede do grego *chronos* implicando, por sua vez, a noção de tempo. Definida, também, por Massaud Moisés, no Dicionário de Termos Literários, como “uma lista ou relação de acontecimentos ordenados, segundo a marcha do tempo, isto é, em sequência cronológica. Situada entre os anais e a história, limitava-se a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretá-los” (MOISÉS, 2003, p. 101).

Na concepção histórica, a crônica está diretamente ligada à questão da memória. Davi Arrigucci Júnior (1987) afirma que a crônica é um meio de representação temporal dos eventos passados; um registro permanente que envolve lembrar e escrever, almejando resgatar ou salvar as histórias, fatos e observações da vida que podem se perder no esquecimento com a passagem do tempo. O cronista é, portanto, mestre na arte de contar histórias. (cf. ARRIGUCCI JR., 1987, p. 51-52).

Praticada no Brasil, inicialmente, como folhetim e, posteriormente, como publicação efêmera no rodapé do jornal, ao longo do século XIX e XX, com a expansão da imprensa, a crônica fortaleceu-se na literatura brasileira e nomes como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, entre outros, contribuíram por marcar a crônica brasileira como um espaço de liberdade. Nesse sentido,

José Castelo (cf. 2007, p. 01) assegura que a crônica, embora presente na maioria das vezes no campo de publicação jornalística, outras em livros, já não tem compromisso fiel com a verdade, nem puramente com a imaginação que define a literatura mas ela transita tranquilamente entre esses dois mundos. Isto significa dizer que a crônica pode ser rápida, formal ou informal; relatar fatos; mentir; desabafar; confessar; distorcer ou manipular a verdade com a imaginação. Em sua essência, ela perpassa por dois caminhos: leva da literatura ao real e conduz do real à literatura.

Antonio Candido, no prefácio de *A vida ao Rés-do-Chão* (2003, p. 89-99), corrobora essa ideia ao dizer que a crônica tem a capacidade de mostrar beleza e grandeza nas coisas mais sutis e muitas vezes até consideradas insignificantes. A crônica, para ele, é um texto sensível aos acontecimentos diários, um gênero menor, marcado pela simplicidade da linguagem, sem a intenção de durar na lembrança para a posteridade, ainda que, muitas vezes aconteça. Em suma, é um gênero íntimo do leitor que se aproxima ao seu modo de ser e de falar, sendo carinhosamente chamado como “um gênero do simples rés-do-chão”.

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto do nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (CANDIDO, 2003 p.89-90).

Esclarece, portanto, que o grande prestígio da crônica é a busca da oralidade na escrita que traz um tom de coisa familiar; observa, por conseguinte, que enquanto mantém o ar despreocupado de quem está divertindo ou falando coisas sem maior consequência, a crônica pode evocar importante crítica social que amadurece a visão do leitor acerca das coisas da vida e das coisas que disserta. Conclui, por fim, que pela leveza e acessibilidade,

talvez, a crônica comunique mais do que um estudo intencional da visão humana sobre a vida de todo dia.

5 DIÁLOGO INTERTEXTUAL NA OBRA PERGUNTARAM-ME SE ACREDITO EM DEUS

A obra *Perguntaram-se se acredito em Deus*, segundo anotado preliminarmente, é o objeto das relações intertextuais entre literatura e religião que ora nos propomos. No âmbito do gênero narrativo, Rubem Alves desenvolve sua obra composta por textos leves e curtos, abordando temas que provocam reflexões profundas acerca da vida. As crônicas podem dizer respeito ao dia a dia das pessoas, a um modo de viver mais agradável, com mais respeito e gratidão pela vida. No entanto, também, por outro lado, podem dizer respeito à capacidade de, ainda que haja conflitos, enxergar-se a beleza, isto é, para os que creem, a sombra de Deus no mundo. Nesse contexto, as crônicas podem dizer respeito, também, ao amor próprio e pelos semelhantes, remetendo-nos, dessa forma, a antigas inquietações despertadas por histórias bíblicas, todavia, que ainda são questões atuais e pertinentes à vida humana.

Durante entrevista ao programa de debates e lançamentos literários, *Sempre um Papo* (2007), programa que acontece em várias capitais brasileiras desde 1986, disponível no *Youtube*, plataforma de compartilhamento de vídeos, sobre a indagação de seu livro, o escritor esclarece que está cada vez mais difícil acreditar em Deus e relata a história de uma senhora que o interpelou sobre se ele acreditava em Deus. Antigamente, nas histórias da Bíblia, aconteciam manifestações visíveis, como milagres. Porém, hoje, como afirma Dostoievski, ‘é o milagre que a humanidade procura e não a Deus’.

Por essa razão, ele, também, pergunta à senhora: “Qual Deus?”. Cada pessoa tem criado um Deus à sua semelhança. Segundo o autor, pessoas ferozes e vingativas criam um Deus feroz e vingativo; pessoas que têm sensibilidade para o belo conseguem enxergar, com isso, a beleza, como a sombra de Deus no

mundo. Quando se escuta música, não é preciso provar a existência de Deus no mundo. A beleza de Deus está na música. “Deus não é objeto de pensamento. É objeto de degustação. Provai e vede que Deus tem gosto bom (2007, p. 159)”. Rubem Alves complementa, na referida entrevista, que “Aquele que está bem com Deus não percebe sua existência, assim como o ar só é constantemente pensado por quem tem asma”. A maneira de ele pensar em Deus, em conformidade com suas palavras, é construindo altares com música e poesia.

No primeiro capítulo de sua obra, é explicada, por ele, a analogia entre seu livro de crônicas e a Escritura Sagrada, comparando-os a um mosaico. Ele afirma que os mosaicos são uma obra de arte feita por cacos mas que a beleza não está nos cacos, senão, na visão de beleza do artista ao juntá-los; transformando-os em obra de arte. As Escrituras Sagradas, segundo sua argumentação, são um livro de cacos que contêm desde poemas, histórias, sabedorias a eventos conturbados e, ao leitor, cabe o trabalho artístico de selecionar os cacos de seu apreço para melhor construir o mosaico.

Quando a história é lida, escutada, meditada, amada, odiada, entre outros efeitos, o indivíduo é atingido no presente. Embora as histórias bíblicas sejam alegóricas (e, talvez, por isso mesmo), elas estão sempre vivas. Dessa forma, os cacos das escrituras sagradas são mosaicos de diversas formas e refletem, por conta disso, a visão dos artistas que as criaram. Na obra de Rubem Alves, são selecionados, naturalmente, “os cacos” de apreço do escritor que, juntando-os, forma, então, seu próprio livro de histórias, marcado por um discurso poético sobre Deus. No mosaico do autor, as histórias são contadas pelo Mestre Benjamin, uma alusão ao Senhor das Histórias, ou seja, Jesus.

Na crônica *No princípio, o Jardim...*, Mestre Benjamin, durante uma noite escura, observa a ausência da lua e o conseqüente aumento do brilho das estrelas. Enquanto observava as constelações de Órion, Cão Maior, Cão Menor e Touro, se recorda do navegar da escritora Cecília Meireles, no poema “O rei

do Mar”, quando esta vê as Plêiades da constelação de Touro, poema do livro *Mar absoluto*, de 1945. Uma menina que, juntamente observava as estrelas, lhe pergunta: “Mestre Benjamin: foi sempre assim ou as estrelas nasceram? Como foi que o universo começou?” (ALVES, 2007, p.23). Como resposta à pergunta, Mestre Benjamin conta uma história:

No Princípio, antes que qualquer coisa existisse, antes que houvesse o Universo, o que havia era a Poesia. Deus era a Poesia. A Poesia era Deus. Deus e a Poesia eram a mesma coisa. E Deus criou as estrelas para, com elas, escrever seus poemas nos céus (ALVES, 2007, p.23).

O princípio das coisas é explicado por meio da paráfrase (inclusive, em itálico, indicada, ao final da citação, como recurso usado durante a construção do texto) ao Evangelho de João 1:1-4. O evangelista, então, diz: “No princípio era o Verbo e, o Verbo estava com Deus e, o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez” (BÍBLIA, João 1:1-3). O vocábulo “verbo”, em língua portuguesa, se origina do Latim (*verbum*) que, por sua vez, significa “palavra escrita ou falada”. Do ponto de vista semântico, o verbo designa noções de ação, estado, processo ou fenômeno. Dito de outra maneira, Jesus é a Palavra de Deus, encarnada, participante ativa da criação de todas as coisas. Deus é a beleza, resultante do poder de sua palavra. Continua, então, o narrador, a explicar a criação, por meio de releitura de Gênesis 1. Segundo o Mestre Benjamin:

Tudo era sem forma e vazio. Não havia música e nem estórias. [...] E do fundo das águas lamacentas brotou o Lótus, a flor sagrada branca. E o caos, vendo a beleza do Lótus, ficou manso [...] Do Lótus surgiu uma luz que espalhou pelo espaço as sete cores do arco-íris. E surgiram as galáxias, as estrelas, o Sol, a Lua. (RUBEM, 2007, p. 24-25).

O poder da palavra de Deus, por consequência, criou tudo o que existe, sendo suas histórias contadas na Bíblia, um livro que fala de coisas pertinentes à eternidade e que envolvem histórias que já aconteceram ou que, ainda, acontecerão. Mestre Benjamin afirma que a Bíblia é um livro de poesias, ou

seja, de manifestação poética da palavra do criador. “Os poetas sabem que tudo começa com a Palavra” (RUBEM, 2007, p.23). No livro de Poesias da eternidade, está escrito o poema “Canção Mínima”, de Cecília Meireles, que faz parte do livro *Vaga Música*, de 1942, fazendo intertextualidade explícita, em forma de citação:

No mistério do sem-fim / equilibra-se um planeta. / E, no planeta,
um jardim, / e, no jardim, um canteiro; / no canteiro, uma violeta, /
e, sobre ela, o dia inteiro, / entre o planeta e o sem-fim, / a asa de
uma borboleta (MEIRELES, 1942, *apud* RUBEM, 2007, p. 25).

O jardim, colocado por Deus no mundo, é a poesia mais bela, aprovada pelo criador, conforme ele afirmou: “Tudo era muito bom” (BÍBLIA, Gênesis 1:31). Nesse poema da poetisa carioca, há a ênfase nos cenários naturais de nível macro a micro: planeta, jardim, canteiro, violeta e borboleta; podendo sugerir, com isso, o mistério do sem fim, lugar onde se equilibra o homem, a beleza da natureza e, por fim, os mistérios não conhecidos ou não domináveis.

Na história *O travesti e os religiosos*, por sua vez, Mestre Benjamin recria uma das parábolas do “Senhor das Histórias”, referente aos mandamentos, particularmente, ao primeiro e ao segundo mandamentos da lei Mosaica: *Amar a Deus sobre todas as coisas e amar ao próximo assim como nos amamos* (BÍBLIA, Mateus 22:37-39). O questionamento principal se relaciona quanto a definir quem seria esse próximo. Para responder, o Mestre conta a história de um garçom que, ao retornar do serviço, foi assaltado e deixado quase morto na rua. Após várias pessoas de instituições religiosas passarem, somente uma travesti o ajudou. O narrador encerra a história questionando: “Desses três, qual foi aquele que cumpriu o mandamento do amor?” (ALVES, 2004, p.111).

Essa crônica marca a sensibilidade inovadora do autor ao fazer uma paráfrase da parábola do “Bom Samaritano”, relatada em Lucas 10:30-37. A parábola bíblica, em questão, fala de um homem que foi assaltado enquanto se dirigia da cidade de Jerusalém para Jericó e fora deixado quase morto na

estrada. Por ali, passaram um sacerdote e um levita, portanto, homens com cargos e funções religiosas que, não obstante, não se importaram em ajudá-lo. Entretanto, um samaritano, pertencente a um povo desprezado pelos judeus e vice-versa, comoveu-se do homem; cuidou dele e deixou dinheiro para que o dono de uma estalagem continuasse os cuidados até sua melhora total. No relato do evangelista Lucas, Jesus conclui questionando: “Qual, pois, destes três te parece que foi o próximo daquele que caiu nas mãos dos salteadores?” (BÍBLIA, Lucas 10:36).

Notamos, pois, que a primeira associação intertextual entre ambos os textos se refere à construção da crônica, respeitando a mesma da parábola matriz. São realizadas algumas mudanças como, adaptação aos dias atuais e nas trocas de personagens e espaço, sem que haja, contudo, alteração do sentido original do texto que se refere à prática do amor e o cuidado ao próximo.

Quando a recuperação de um texto por outro se faz de maneira dócil, isto é, retomando seu processo de construção em seus efeitos de sentido, dá-se a paráfrase. [...] A paráfrase, evidentemente, não se confunde com o plágio, porque ela deixa clara a fonte, a intenção de dialogar com o texto retomado, e não de tomar seu lugar (CURY, PAULINO e WALTY, 1995, p.30-31).

Na parábola do bom samaritano, como podemos perceber, Cristo ilustra a natureza da verdadeira religião que consiste, pois, não em credos, mas no cumprimento de atos de amor e aponta, também, em sentido contrário, a hipocrisia daqueles que ocupavam postos sagrados e que, como representantes de Deus perante o povo, deveriam compadecer-se dos necessitados, porém que não o fazem. A paráfrase feita pelo Mestre Benjamin, igualmente, aponta tais elementos. O pastor e o padre tomam o lugar do sacerdote e do levita, enquanto a travesti, que enfrenta preconceito e afastamento social, assim como o samaritano, é que assume a posição de quem ajuda o garçom.

A crônica contada pelo Mestre Benjamin apresenta cinco elementos que são fundamentais em todas as narrativas, de acordo com Cândida Vilares Gancho, em sua obra *Como analisar narrativas* (2000, p.7-22), são elas: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador. O enredo fora esmiuçado anteriormente e quanto ao papel desempenhado pelos personagens, temos: a travesti como a heroína; o padre e o pastor, como antagonistas e o garçom, por sua vez, como personagem secundário, além dos ladrões, isto é, apenas existem para que ocorram as ações dos personagens principais.

O texto afirma que as ações começam a acontecer às quatro horas da manhã, quando o garçom retornava do trabalho e se finda, pois, ao amanhecer o dia, quando a travesti encontra o jovem e o leva para cuidados médicos, no hospital, deixando-lhe dinheiro para eventuais gastos. Nesse ínterim, temos o elemento tempo, importante em uma narrativa, no caso, o tempo é cronológico, uma vez que segue uma linearidade. O espaço é delimitado, primeiramente, pela rua escura onde acontecem os atentados e, posteriormente, ao final, no hospital, quando o garçom recebe os devidos cuidados. Por fim, o narrador é observador ou em terceira pessoa, pois, sabe tudo da história, sem participar ativamente dela.

Rubem Alves, nessa crônica, deixa transparecer, mesmo que nas entrelinhas, que seu amor por Deus não se relaciona com religião, como muitos pensam, apesar de sua formação teológica. Se assim o fosse, ser religioso seria condição *sine qua non* suficiente para que o garçom tivesse sido amado pelo pastor e pelo padre, representantes legítimos e líderes religiosos. Essa reflexão é um bom exemplo de como a crônica pode dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas, por meio de uma aparente conversa ou de um relato caprichoso dos fatos, assim como já postulado por Antonio Candido, em seu prefácio de *A Vida ao Rés-do-Chão* (2003), já abordado no tópico anterior a esta análise.

Os jardins e as pedreiras, por sua vez, narram a história de um senhor rico, apaixonado por jardins e que, por essa razão, possuía diversos tipos. Um dia, decide contratar três jardineiros para ajudar-lhe, enquanto viajava para adquirir outras terras. A cada um, deixou a tarefa de montar um jardim ao seu gosto pessoal. O primeiro jardineiro plantou um jardim japonês; o segundo, um jardim inglês; o terceiro, por não gostar de jardins tampouco de sujar as mãos, apenas cimentou e colocou várias pedras em seu terreno. Quando o patrão retornou da viagem e visitou o trabalho de cada jardineiro, ficou triste apenas com o terceiro. E, por fim, declara: “Respeito o desejo do seu coração. Você ama pedras. Muitas pedras você terá. Assim, de hoje em diante você irá trabalhar na minha pedreira” (ALVES, 2007, p.124).

Mestre Benjamin reconta a conhecida parábola dos talentos, narrada pelo apóstolo Mateus, sobre as máximas de Jesus Cristo (Mateus 25:14-30), que diz que um homem rico, antes de viajar, entregou seus bens aos cuidados de três de seus servos. Ao primeiro, ele deu cinco talentos de ouro. Ao segundo servo, dois talentos e ao terceiro, por fim, um talento, pois, conhecia as capacidades de cada um. Os dois primeiros servos investiram o dinheiro e conseguiram duplicar o que tinham recebido. Mas o terceiro cavou um buraco no chão e enterrou o ouro.

Depois de passar muito tempo, o homem retornou e, chamando seus servos para a prestação de contas, recompensou os dois primeiros por terem duplicado seus bens. Porém, após ouvir as desculpas do terceiro, tomado pela ira, deu o único talento do terceiro servo ao primeiro, dizendo: “Porque a qualquer que tiver será dado, e terá em abundância; mas ao que não tiver até o que tem ser-lhe-á tirado” (BÍBLIA, Mateus 25:29).

A crônica acontece com quatro personagens planos e protagonistas: o patrão e os três empregados, em um tempo psicológico determinado pelo desejo dos personagens, não mensurável em dias, apenas em “era uma vez” e

“depois de muito tempo”. O espaço em que ocorrem as ações são os terrenos que deverão ser transformados em jardins; seu narrador, para terminar, também, é observador.

Pureza de coração é amar uma só coisa discorre a história de um homem fascinado por joias, mas que mesmo possuindo muitas delas, não se sentia feliz. Até que certa vez, se deparou com uma pérola que lhe recordava sua infância, na praia, como filho de pescador. A pérola era demasiado cara e para adquiri-la foi necessário que ele vendesse todas as joias que possuía e, desse modo, finalmente, encontrou paz. Mestre Benjamin explica que, na vida, “quem busca incessantemente muitos objetos de amor é porque ainda não encontrou o amor” (ALVES, 2007, p.136).

A pequena parábola, da Pérola de grande valor, diz que: “O reino dos céus é, também, semelhante a um negociante que buscava boas pérolas; e tendo achado uma de grande valor, foi vender tudo o que possuía e a comprou” (BÍBLIA, Mateus 13: 45-46). A parábola se baseia na capacidade de reconhecer a pérola de grande valor e dar a ela exclusividade. Podemos notar que Mestre Benjamin cria uma parábola, a partir de outra, criando, também, sua explicação, no modelo das parábolas de Jesus. Em seu fechamento narrativo, Benjamin compara a pérola com a mulher, em um contexto de relacionamento amoroso entre casais heterossexuais, afirmando que:

Você deve conhecer homens que dizem amar muitas, muitas mulheres. Eles saem pela vida à procura de namoradas e amantes e encontram muitas sem nunca encontrar alegria. O que eles encontram é prazer. Mas, de repente, por razões inexplicáveis, um deles encontra uma mulher que o faz esquecer de todas as suas namoradas e amantes. Nela o seu coração encontra a alegria. Sua busca chegou ao fim. Assim é a vida. Quem está em busca incessante de muitos objetos de amor é porque ainda não encontrou o amor (ALVES, 2007, p.136).

O título da crônica de Rubem Alves, da mesma forma, se constitui como elemento intertextual, ao apropriar-se das palavras do filósofo dinamarquês

Soren Kierkegaard (1813-1855) que proferiu, certa feita: “Pureza de coração é desejar uma coisa só”. Jonas Rezende interpreta essa afirmação dizendo que é preciso acompanhar com infinita paixão, cada um de nossos desejos e opções (KIERKEGAAR, *apud* REZENDE, 1999, p.127). Essa crônica acontece com apenas um personagem plano, em um tempo psicológico. O espaço em que ocorrem as ações, igualmente, é psicológico, pois, está condicionado ao local onde são encontradas as pérolas. Assim como nas anteriores, o narrador é em terceira pessoa.

As crônicas de Rubem Alves, analisadas à luz das contribuições de Koch, Bentes, Cavalcante, Barros e Fiorin e os demais, são intertextuais tanto no que se referem à temática, ao estilo, uma vez que parafraseiam o estilo de parábolas bíblicas como, igualmente, quando se referem a outros textos literários (poesias, textos filosóficos etc.), de modo implícito e explícito. Dito de outra maneira, ora fazem menção à fonte do texto ora esperam que o leitor –o colecionador de cacos- reconheça o intertexto, ativando sua memória do (s) texto (s) fonte (s).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo apresentado teve como tema o diálogo intertextual entre literatura e religião, de modo específico, o cristianismo, como já apontado antes, na obra *Perguntaram-me se acredito em Deus* (2007), de Rubem Alves. O objetivo geral de analisar esses diálogos, pela mirada intertextual, nos levou, primeiramente, a buscar entender o fenômeno da intertextualidade bem como as possíveis relações literárias com os textos religiosos. De modo sincrônico, aliando os dois campos de estudos, vimos desde seus primeiros estudos que perpassam por Mikhail Bakhtin, Júlia Kristeva até outros estudiosos interessados na área, mais contemporâneos, como Graça Paulino, Ivete Walty,

Maria Zilda Cury, Ingedore Koch, Anna Christina Bentes, Mônica Magalhães Cavalcante e Robert Alter.

Compreendemos, junto com os aportes teóricos, que toda produção seja escrita ou verbal é um diálogo intertextual. Nesse sentido, a literatura assume papel importante nas relações ocorridas pelo diálogo entre textos, uma vez que um texto não pode ser essencialmente compreendido de maneira isolada, senão, em diálogo com outros, portanto, o dialogismo se dá na incorporação de um elemento discursivo a outro. O diálogo do texto, por conta disso, é caracterizado por vozes que se entrelaçam, ou seja, uma polifonia de vozes, não por uma única voz autoritária. Por derradeiro, o processo de produção e recepção do texto acontece por intermédio de um jogo dialógico em que são realizados cortes, recortes, construções e reconstruções, de maneira que melhor atendam às necessidades do “novo” texto.

Levamos em consideração um diálogo existente entre literatura e cristianismo, almejando não excluir o aspecto sagrado da Bíblia, manifestada como Palavra de Deus, porém evidenciar que, para além desse, existe uma – outra- forma literária de ler-se a Bíblia, isto é, o livro sagrado como fonte de inspiração para criações literárias, como o objeto analisado nesta pesquisa. As crônicas “No princípio, o Jardim...”, “Os jardins e as pedreiras”, “O travesti e os religiosos” e, por fim, “Pureza de coração é amar uma só coisa” são paráfrases, na ordem subsequente, da história da criação do mundo, de acordo com o livro de Gênesis; parábolas dos Talentos; Bom Samaritano e da Joia de Grande Preço. O contador de histórias Mestre Benjamin, narrador personagem, no texto de Rubem Alves, de mesmo modo, faz alusão ao grande Contador de Histórias, Jesus Cristo.

A intertextualidade, desse modo, é articulada, nas crônicas, em harmonia com outros intertextos poéticos, como trechos de poemas de Cecília Meireles ou da canção de Chico Buarque, entre outros, que formam a beleza do mosaico de

recortes da vida e leituras de apreço para o autor. É interessante notar que o postulado de Julia Kristeva sobre a polifonia de vozes se manifesta abertamente, pois, ainda que seja possível identificar o texto parafraseado, assim como as citações implícitas e explícitas de outros autores e até de pensamentos já conhecidos do autor, não há uma competição de vozes, tampouco a tentativa de eleger uma voz mais importante. Com isso, por fim, percebemos que elas apenas conversam e se complementam em favor do texto maior, no nosso caso, as crônicas estudadas do escritor, como teorizado pela pensadora búlgara.

REFERÊNCIAS

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ALVES, Rubem. *Perguntaram-me se acredito em Deus*. São Paulo: Planeta do Brasil Ltda, 2007.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada no Brasil, 2ª edição. São Paulo: Sociedade Bíblia do Brasil, 1993.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Para Gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003, p.89-99.

CASTELO, José. Crônica, um gênero brasileiro. In: *Suplemento Literário Rascunho*. Curitiba, setembro de 2007.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.

HUBY, José. *Christvs: história das religiões*. Volume I. Coimbra: Saraiva, 1941.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Cristina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: Diálogos Possíveis*. 3. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012.

LURKER, Manfred. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1993.

MAGALHÃES, Antonio. *Deus no espelho das palavras: Teologia e literatura em diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12ª edição revisada e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004. Disponível em https://books.google.com.br/books?redir_esc=y&hl=pt-PT&id=0Pn4qAZ-QyoC&q=cr%C3%B4nica#v=snippet&q=cr%C3%B4nica&f=false>. Acesso em: 02/09/2020.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidade: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

REZENDE, Jonas. *E Lysâneas disse basta!* Rio de Janeiro: Mauad, 1999. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=rAVKvDTw9M4C&pg=PA127&lpg=PA127&dq=Pureza+de+cora%C3%A7%C3%A3o+%C3%A9+desejar+uma+s%C3%B3+coisa+frase+de+fil%C3%B3sofo+dinamarqu%C3%AAs+Soren+Kierkegaard&source=bl&ots=JaAYquSqAx&sig=ACfU3U26VFIHk5ZfzaHgnrERaH1z8AbKuA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiJ2LrVwtHpAhWoH7kGHRB2DnkQ6AEwAXoECA4QAQ#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 03/05/2020.

ZANI, Ricardo. *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo*. Em *Questão*: Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.

Recebido em 10/02/2023.

Aceito em 07/04/2023.

MARCAS DE RESISTÊNCIA NA CRÔNICA “LUTO DA FAMÍLIA SILVA”, DE RUBEM BRAGA

RESISTANCE MARKS IN THE CHRONICLE “LUTO DA FAMÍLIA SILVA”, BY
RUBEM BRAGA

Francisca Patrícia Pompeu Brasil¹

Resumo: Alfredo Bosi (2002) afirma, em seu texto “Narrativa e Resistência”, que a ideia de resistência se conjuga à narrativa a partir de duas formas de realização: como tema e como processo inerente à escrita. Cronista por excelência, Rubem Braga pode ser citado como um exemplo de escritor que realiza, em suas crônicas, essas duas formas de resistência: na forma, através do lirismo e da voz do narrador de tradição; nos temas abordados, os quais levantam questionamentos e reflexões sobre sociedade e política. Com o intuito de mostrar como a resistência se faz presente na obra de Braga, optamos por trabalhar a crônica “Luto da família Silva”, produzida em 1935 a partir de uma notícia de jornal. Nessa crônica, Braga questiona, através da ironia e do humor, a luta de classes, a condição do excluído e a invisibilidade social dos inúmeros “Joões da Silva”. Em nosso trabalho, consideramos as marcas de resistência como tema e como forma imanente ao texto. Para isso, fundamentamos nossa pesquisa na obra *Literatura e Resistência* de Alfredo Bosi. Também compartilhamos das ideias apresentadas por Walter Benjamin (1994), em seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Além dos textos citados, foram consultados, como fontes de pesquisa, “La Forma Inicial”, de Ricardo Piglia (2015); e os ensaios sobre as crônicas de Rubem Braga, “Braga de novo por aqui” e “Fragmentos sobre a crônica”, de Davi Arrigucci (1987).

Palavras-chave: Narração; Informação; Resistência.

Abstract: Alfredo Bosi (2002) states, in his text “Narrative and Resistance”, that the idea of resistance is conjugated to the narrative from two forms of realization: as a theme and as an inherent process of writing. A chronicler par excellence, Rubem Braga can be cited as an example of a writer who carries out, in his chronicles, these two forms of resistance: in form, through lyricism and the voice of the traditional narrator; in the topics addressed, which raise questions and reflections on society and politics. In order to show how resistance is present in Braga’s work, we chose to work with the chronicle “Luto da Família Silva”, produced in 1935 from a newspaper article. In this chronicle, Braga questions, through irony and humor, the class struggle, the condition of the excluded and the social invisibility of the countless “Joões da Silva”. In our work, we consider the resistance marks as a theme and as an immanent form to the text. For this, we based our research on the work *Narrativa e Resistência*, by Alfredo Bosi. We also share the ideas presented by Walter Benjamin (1994), in his text “O narrador: considerações

¹Mestra em Letras pela Universidade Federal do Ceará – Brasil. Doutoranda em Letras na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0070-8845>. E-mail: pbrasilpompeu@gmail.com.

sobre a obra de Nikolai Leskov”. In addition to the cited texts, were consulted “La Forma Inicial”, by Ricardo Piglia (2015); and the essays on the chronicles of Rubem Braga, “Braga de novo por aqui” and “Fragmentos sobre a crônica”, by Davi Arrigucci (1987).

Keywords: Narration; Information; Resistance.

1 INTRODUÇÃO

Em seu texto “La forma inicial”, Ricardo Piglia afirma que a narração está sempre ameaçada pela informação e que essa tensão se estabelece a partir das características contraditórias que apresentam, uma vez que, diferente da informação, “la narración alude y desplaza, nunca dice de manera directa cual es el sentido, y ahí se define su forma” (PIGLIA, 2015, p.47). Ainda segundo o autor, é a partir da narração que a história vai sendo incorporada à vida do leitor, tornando-o partícipe dos acontecimentos apresentados e possibilitando-lhe que tenha experiências significativas para sua vida pessoal. Walter Benjamin também aborda as oposições entre narrativa e informação ao falar sobre o narrador. Para ele, diferente da informação, a narração evita explicações, uma vez que não se impõe ao leitor, deixando-o livre para interpretar. Uma outra diferença destacada está na fugacidade característica da informação, que tem o seu valor condicionado à novidade. Aqui podemos apontar uma marca de resistência da narrativa, pois, segundo Benjamin: “A narrativa não se entrega. Conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1994, p.9). A partir dessas considerações, buscaremos apresentar algumas tensões existentes entre a crônica e a informação. Destacando a convivência de ambas no mesmo veículo: o jornal.

Alfredo Bosi (2002) afirma, em seu texto “Narrativa e Resistência”, que a ideia de resistência se conjuga à narrativa a partir de duas formas de realização: como tema e como processo inerente à escrita. Cronista por excelência, Rubem Braga pode ser citado como um exemplo de escritor que realiza, em suas crônicas, essas duas formas de resistência: na forma, através do

lirismo e da voz do narrador de tradição; nos temas abordados, os quais levantam questionamentos e reflexões sobre sociedade e política.

Com o intuito de mostrar como a resistência se faz presente na obra de Braga, optamos por trabalhar a crônica “Luto da família Silva”, produzida em 1935 a partir de uma notícia de jornal. Sobre essa crônica, Antonio Candido afirma que: “Este é um bom exemplo de como a crônica pode dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do zigue-zague de uma aparente conversa fiada” (CANDIDO, 1993, p.28).

2 TENSÕES ENTRE NARRATIVA E INFORMAÇÃO

Walter Benjamin (1994) afirma, em seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, que o surgimento do romance foi o primeiro indício da morte da narrativa, e complementa que isso se deve à vinculação do romance ao livro. Enquanto o narrador compartilha experiências com seus ouvintes, o romancista isola-se, pois está impossibilitado de receber ou de dar conselhos. No entanto, mais ameaçadora do que o romance é a informação, pois ela, por sua crescente influência, ameaça o próprio romance. O autor aponta algumas tensões existentes entre a informação e a narrativa, as quais podem ser resumidas da seguinte forma (BENJAMIN, 1994, p.9):

- Enquanto a narração é validada pela autoridade, a informação aspira a uma verificação imediata.

- A narração recorre frequentemente ao miraculoso, já a informação precisa ser plausível.

- As notícias surgem em excesso, e são mais lidas do que as narrativas, mas são pobres em histórias surpreendentes, uma vez que chegam acompanhadas de explicações - o autor destaca que a arte da narrativa está em evitar explicações.

- A informação só tem valor no momento em que é nova, enquanto a narrativa: “Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1994, p.9).

Observando as tensões apontadas por Benjamin, podemos inferir que informação e narrativa são incompatíveis. Sendo assim, causa estranhamento o fato de, às vezes, elas compartilharem o mesmo espaço. Tal estranhamento se dá, por exemplo, em relação à crônica e ao seu vínculo com o jornal - um veículo de caráter transitório e que reserva boa parte de seu espaço à informação. No entanto, diferente da notícia, a crônica não adere à efemeridade própria dos textos jornalísticos, daí podermos afirmar que ela resiste e que, despretensiosamente, consegue permanecer. Como observa Candido:

Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam “em ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava (CANDIDO, 1993, p.24).

Compartilhando das ideias de Candido, Ricardo Piglia afirma que a narrativa permanece por ser um importante modo de trocar experiências e que, diferente da informação, ela é capaz de tornar seu leitor/ouvinte parte da experiência narrada, fazendo com que este incorpore essa experiência à sua própria vida. O autor observa que isso se deve não apenas aos conteúdos narrados, mas à forma singular como são feitas essas narrativas: “(...) Y eso non sería solamente una cuestión de contenidos de esas historias, no se trataría solamente de lo que se está contando, sino de la forma con la que se lo está contando, el modo específico y preciso de usar la tradición del relato” (PIGLIA, 2015, p.46). Daí termos uma recepção mais significativa das narrativas, quando comparadas às informações.

Ao falar sobre a relação entre crônica e jornal, Davi Arrigucci também aborda a tensão existente entre narrativa e informação. O ensaísta observa que,

por ter o jornal como veículo, a crônica parece se destinar à contingência, tendo que se submeter ao transitório, à novidade e às inquietações próprias da modernidade. No entanto, destaca Arrigucci, a crônica resiste, pois trava um duelo com a transitoriedade própria da informação, saindo muitas vezes vitoriosa e permanecendo, devido ao seu “mérito literário intrínseco”:

Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado (ARRIGUCCI, 1987, p.53).

Em relação ao caráter de resistência que a crônica apresenta frente à volatilidade das coisas no mundo moderno, Rubem Braga é um dos escritores brasileiros que merecem destaque, tanto pela consciência que demonstra ter dessa efemeridade, quanto pela constante busca da permanência:

Unido ao que passa pela condição e pela sensibilidade, ser tão precário quanto as coisas precárias que observa, ele parece, no entanto, situado à margem da corrente e se mostra infenso à mudança contínua de tudo. Ao deter sua atenção sobre coisas antigas, procura destacar as mais resistentes à transformação ao longo do tempo – o guarda-chuva, a cadeira de balanço -, como se compartilhasse com elas a solidão marginal de quem, à beira do redemoinho central das mudanças (nem por isso deixasse de mudar) olha, com paciência humilde, os rumos inevitáveis do mundo num desconcerto cada vez maior (ARRIGUCCI, 1987, p.44).

Arrigucci reitera que o diferencial de Braga resulta, em parte, da voz narrativa apresentada em suas crônicas, que se apresenta como um narrador de tradição oral, ou um narrador da experiência: “Uma experiência que se transmitia por histórias, pela arte do narrador, que parecia vir de outros tempos, e retomar o fio da tradição oral, nunca interrompido no Brasil, enlaçando-se ao mesmo novelo dos contadores de causos imemoriais” (ARRIGUCCI, 1987, p.30).

3 LITERATURA E MARCAS DE RESISTÊNCIA

O objetivo de nossa pesquisa é identificar as marcas de resistência presentes na crônica “Luto da Família Silva”, de Rubem Braga, reconhecendo essas marcas tanto no tema como na organização textual. Para isso, utilizaremos, como fundamentação teórica, o subcapítulo, intitulado “Narrativa e Resistência”, da obra *Literatura e Resistência*, de Alfredo Bosi (2002).

Bosi inicia seu texto fazendo o seguinte esclarecimento: resistência é, originalmente, um conceito ético. Tal conceito se relaciona diretamente à força de vontade, ou seja: a oposição que se faz a uma força externa, sendo essa força o que leva o indivíduo a não sucumbir diante das pressões. Em seguida, o autor esclarece que resistência, por ser um conceito ético, não deve, a priori, relacionar-se à estética, uma vez que esta se origina de potências de conhecimento, que seriam: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória. A partir dessas considerações, pode-se concluir que resistência e estética não deveriam interagir, já que apresentam naturezas distintas. Mas é nesse ponto que Bosi faz uma interessante revelação: na prática, esses conceitos apresentam, sim, estreitas relações, pois:

(...) Como sempre acontece, no fazer-se concreto e multiplamente determinado da existência pessoal, fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos. Mais do que um acaso de combinações, essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica (BOSI, 2002, p.119).

Após esclarecer a existência dessa relação, o autor afirma que a ideia de resistência se conjuga à narrativa a partir de duas formas de realização: como tema e como um processo inerente à escrita. A conjugação de resistência e estética, ou ainda, a translação da resistência para a ética à resistência para a estética ocorre quando o artista aborda em sua obra valores cultivados pela sociedade.

Bosi destaca que o homem de ação, político ou educador, busca interferir culturalmente no meio em que está inserido, só conseguindo agir a partir dos

valores cultivados em seu entorno social. Para se entender o que são esses valores, é necessário identificar os seus opostos, ou seja, os antivalores. Entender essa relação binária leva a uma melhor compreensão da ação cultural do homem sobre a sociedade. Alguns exemplos: o antivalor da coragem é a covardia; da sinceridade, a hipocrisia; da fidelidade, a traição; da liberdade, a opressão; etc.

O artista, diferente do político ou do educador, capta tais valores e consegue apresentá-los em suas obras de forma singular: “Os poetas os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro” (BOSI, 2002, p.120). Interessante destacar que as potencialidades da linguagem expressiva da literatura é o que torna essa forma de expressão artística diferenciada em relação aos textos de caráter informativo. Resumindo: enquanto o homem de ação limita-se ao trabalho com a realidade, o escritor tem seu campo de atuação bem mais estendido, pois “a escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável” (BOSI, 2002, p.121).

Os valores defendidos por escritores e militantes, muitas vezes, são os mesmos. A distinção irá ocorrer na forma como irão expressar tais valores. Daí a importância de se respeitar os limites que separam essas duas vozes de resistência. Bosi esclarece que o narrador, não estando comprometido com leis de verificação da realidade, como ocorre com o militante, pode fazer uso da imaginação e expressar-se mais livremente.

Ao tratarmos da singularidade que o artista apresenta em sua forma de narrar, apontada como o diferencial entre o escritor e o homem de ação, é importante apresentar algumas considerações que Davi Arrigucci (1987) faz acerca da escrita singular de Rubem Braga.

Segundo o ensaísta, Braga trazia para suas crônicas experiências vividas e conseguia transmiti-las através da voz do narrador de tradição oral. Arrigucci

atribui o talento de Braga para contação de histórias ao fato de este ter nascido e passado a infância na pequena cidade capixaba de Cachoeiro do Itapemirim - sendo a relação entre o interior e a cidade algo determinante para suas criações: “Assim, o cronista moderno, ao mesmo tempo dá voz ao narrador de tradição oral, contador de causos emigrado para a cidade que, ao narrar por escrito, parece estar acompanhando ainda o curso natural das coisas dos tempos de outrora” (ARRIGUCCI, 1987, p.36).

Outro recurso que caracteriza as crônicas de Braga é a “arte da desconversa”. Conforme afirma Arrigucci, Braga conseguia dar às suas histórias o tom de uma conversa leve e descontraída: “Disfarçavam a arte da escrita numa prosa divagadora de quem conversa sem rumo certo, distraído com o balanço da rede, passando o tempo, mais para se livrar do ócio ou do tédio, sem se preocupar com o jeito de falar” (ARRIGUCCI, 1987, p.30). O lirismo e o despojamento formal adotados por Rubem Braga também são responsáveis pelo caráter peculiar de suas produções:

Na perspectiva do cronista, o cotidiano - “o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil” - se mostra como o espaço propício a uma busca poética que deseja fazer “alguma coisa simples, honrada e bela”. Ali se pode compreender como o mais humilde, o muito pequeno constitui, na verdade, a vida; como o pequeno nada faz parte da vida diária, sem se afastar do infinitamente grande (ARRIGUCCI, 1987, p.39).

Como dito anteriormente, a resistência pode se manifestar na obra como tema ou como forma imanente da escrita. Sobre a primeira forma de manifestação, pensemos nos escritores politicamente engajados, que buscam participar, através de suas obras, das mudanças sociais necessárias a uma vida mais harmoniosa e justa. Aqui vale destacar o que Alfredo Bosi diz em seu texto “A Escrita e os Excluídos” sobre as formas de se considerar a relação entre a escrita e os excluídos. Segundo o autor, a primeira dessas formas consiste “em ver o excluído social ou o marginalizado como objeto da escrita. Objeto compreende temas, personagens, situações narrativas” (BOSI, p.257).

Pensar a escrita engajada de escritores é considerar o despertar de novas perspectivas frente aos problemas sociais. Bosi cita, como exemplos dessa escrita, as obras: *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, *Os Sertões* de Euclides da Cunha, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, entre outras. Em nosso trabalho, reconhecemos também, como um exemplo dessa forma de narrativa, a crônica de Rubem Braga “Luto da Família Silva”, por tratar de questões relacionadas às desigualdades sociais e por abordar o tema da opressão sofrida pelas classes populares.

Sobre a resistência imanente à forma, Bosi explica que ela se dá a partir das tensões internas da obra, independentemente das militâncias apresentadas. A forma diferenciada de narrar os dramas vivenciados pelos personagens faz com que o leitor repense seus conceitos, desautomatizando seu modo de ver questões relacionadas à opressão - já tão naturalizadas pela sociedade. Esse movimento de fazer o leitor repensar valores a partir das tensões apresentadas, educando-o para participar do mundo e para agir criticamente em seu entorno tem grande potencial de transformação, pois possibilita o surgimento de novas perspectivas. Sendo assim, não só “o que é dito” importa no momento de se tentar promover mudanças sociais, mas o “como se diz algo”. Daí os textos literários serem capazes de remodelar comportamentos a partir dos efeitos surpreendentes que provocam em seus leitores. Resumindo: a escrita literária tem a capacidade de desautomatizar a vida, possibilitando novos olhares para a realidade e criando nos leitores uma perspectiva mais crítica, resultado da tensão eu x mundo:

Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras “realismo” e “realidade” são usadas nos discursos que fazem a apologia conformista da “vida como ela é”... A escrita da resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida (BOSI, 2002, p.130).

Pensar a escrita como instrumento de conscientização e de humanização é uma forma de resistência às estratégias de silenciamento das classes opressoras. Em sua obra *Pedagogia do Oprimido*, o educador Paulo Freire (2005) destaca a vocação do homem de “Ser Mais”, ou seja, sua capacidade de reconhecer e de potencializar suas habilidades para viver em contínuo processo de transformação e evolução. Tal conceito nos leva a refletir sobre as estratégias de opressão que cerceiam o oprimido, impedindo-o de desenvolver suas aptidões:

Os oprimidos, contudo, acomodados e adaptados, “imersos” na própria engrenagem da estrutura dominadora, temem a liberdade, enquanto não se sentem capazes de correr o risco de assumi-la. E a temem, também, na medida em que lutar por ela significa uma ameaça, não só aos que a usam para oprimir, como seus “proprietários” exclusivos, mas aos companheiros oprimidos, que se assustam com maiores repressões (FREIRE, 2005, p. 38).

Em outras palavras, “ser mais” é ter capacidade de se libertar da opressão, através da reflexão e da ação. Segundo a Educação Libertadora freiriana, essa vocação é negada às classes oprimidas, as quais têm seu comportamento proscrito pelos opressores e são impedidas de desenvolverem um olhar reflexivo sobre a realidade.

4 MARCAS DE RESISTÊNCIA EM “LUTO DA FAMÍLIA SILVA”, DE RUBEM BRAGA

Publicada em junho de 1935, no jornal pernambucano “A Manhã”, a crônica “Luto da Família Silva” foi produzida a partir de uma notícia veiculada no jornal “Diário de Pernambuco”, como esclarece o próprio autor:

A assistência foi chamada. Veio tinindo. Um homem estava deitado na calçada. Uma poça de sangue. A assistência voltou vazia. O homem estava morto. O cadáver foi removido para o necrotério. Na secção dos “Factos Diversos” do “Diário de Pernambuco”, de 30 de maio, leio o nome do sujeito: João da Silva. Morava na rua da Alegria. Morreu de Hemoptise (BRAGA, 1935, p.3).

Em relação ao tema, é importante destacar que Rubem Braga apresentou, em suas crônicas, grande interesse pelas classes desprivilegiadas,

pelos indivíduos invisíveis para a sociedade e pelas opressões impostas a essas pessoas pelas classes dominantes. Diversos acontecimentos do cotidiano do autor marcaram direta ou indiretamente a produção de seus textos, pois escreveu sobretudo crônicas, gênero que trata do tempo vivido e busca compreender o espírito de sua época. Autor engajado social e politicamente, trabalhou em diversos jornais, estando a informação sempre muito presente em sua vida, mas foi o seu lirismo e o seu olhar diferenciado para a realidade que o tornaram um dos maiores cronistas da literatura brasileira:

Sua disposição intrínseca para a percepção do poético no cotidiano popular, além da tendência modernista, via Bandeira, só pode ter sido facilitada e estimulada pela sua formação interiorana, com seus elementos de uma experiência mais socializada, no espaço rústico, à beira-rio ou à beira-mar, pela proximidade das pessoas humildes, que tanto aparecem nas crônicas, ao lado de formas de trabalho manual, pelas quais sempre demonstrou o maior interesse e atenção. De tudo isso, decerto, o cronista aprendeu um pouco sobre a vida e seu ofício de escritor. Só assim se explicam histórias como aquela do padeiro, que, sem mágoa e sorridente, avisava gritando, depois de deixar o pão à porta do escritor todo santo dia: “- Não é ninguém, é o padeiro!” (ARRIGUCCI, 1987, p. 41).

Sobre o tema abordado na crônica “Luto da família Silva”, podemos identificar o trabalho que o cronista faz com os valores e os antivalores. Destacam-se o valor “igualdade” e seu respectivo antivalor “desigualdade”; e o valor “liberdade”, com seu respectivo antivalor “opressão”. Tais valores e antivalores apresentam-se na crônica relacionados a questões de diferenças sociais, uma vez que o tema gira em torno da exploração vivenciada pelas classes oprimidas, e do fato de estas sustentarem, através de seu trabalho, as classes opressoras.

Em relação à forma, podemos destacar, de início, o uso do nome próprio “João da Silva”, que assume na crônica uma dupla função: a de nomear e a de caracterizar os trabalhadores das classes mais populares. O nome “João” é o segundo mais popular do Brasil, enquanto “Silva” é o sobrenome mais popular. Daí o uso de expressões como “João Ninguém”, “mortinho da Silva”, entre outras. Esse sobrenome foi trazido pelos portugueses ainda no período da

colonização e era atribuído àqueles que não possuíam um nome de família ou aos que não tinham procedência conhecida. Rubem Braga faz uso do nome “João da Silva” para construir sua crônica e afirmar que os Silva “somos todos nós”, ou ainda, são os representantes das classes dos trabalhadores explorados que, segundo Antonio Candido, “são os homens que suam e penam para fazer funcionar a máquina da sociedade em benefício de uns poucos” (CANDIDO, 1993, p.27). O uso do nome no plural e a forma como esse nome é atribuído aos trabalhadores que se encontram na base da pirâmide social brasileira comprovam a intenção do cronista de dar visibilidade às classes mais populares:

Nós somos os Joões da Silva. Nós somos os populares Joões da Silva. Moramos em várias casas e em várias cidades. Moramos principalmente na rua. Nós pertencemos, como você, à família Silva. Não é uma família ilustre; nós não temos avós na história. (...) Nós auxiliamos várias famílias importantes na América do Norte, na Inglaterra, na França, no Japão. A gente de nossa família trabalha nas plantações de mate, nos pastos, nas fazendas, nas usinas, nas praias, nas fábricas, nas minas, nos balcões, no mato, nas cozinhas, em todo lugar onde se trabalha. (BRAGA, 1935, p.3)

Os Silva representam os oprimidos e excluídos. Pode-se ainda afirmar que eles simbolizam a alienação do ser humano em relação ao trabalho, pois, mesmo sendo os responsáveis pela produção de riquezas do país, esses “joões” não têm visibilidade social, nem têm direitos sobre o produto dos seus trabalhos. Konder, ao abordar a visão marxista da divisão do trabalho e da propriedade privada, fala sobre o estranhamento causado entre o trabalhador e o trabalho, e explica que isso se deve ao fato de o produto do trabalho que se realiza não pertencer ao trabalhador, mas às classes opressoras: “Por isso, em lugar de realizar-se no seu trabalho, o ser humano se aliena nele; em lugar de reconhecer-se em suas próprias criações, o ser humano se sente ameaçado por elas; em lugar de libertar-se, acaba enrolado em novas opressões” (KONDER, 2008, p.30). Daí identificarmos a voz da resistência na crônica de Braga, que

busca conscientizar seu leitor sobre os problemas gerados pelas injustiças sociais.

Fazendo uso de expressões que indicam uma passagem cronológica do tempo, o cronista situa os Silva em diversos momentos da história do país: “Quando o Brasil foi colonizado, nós éramos os degredados. Depois fomos os índios. Depois fomos os negros. Depois fomos imigrantes, mestiços. Somos os Silva” (BRAGA, 1935, p.3). Degredados, índios, negros e imigrantes são os representantes de mão-de-obra escrava ou barata que, desde a colonização até os nossos dias, foram os grandes responsáveis por movimentar a economia do país. “Os Silva” seria assim uma expressão que englobaria todos os trabalhadores explorados, os quais nunca tiveram direito ao produto dos seus trabalhos, e, por serem invisíveis para a sociedade, também não tiveram seus nomes escritos nos livros de história: “Não é uma família ilustre; nós não temos avós na história” (BRAGA, 1935, p.3).

A abordagem do antivalor “desigualdade” pode ser observada também na construção das oposições apresentadas no texto. Podemos citar, como exemplo, a oposição que se dá a partir das cores vermelha e azul, e do que elas representam: enquanto os Silva têm o sangue “vermelhinho da silva”, as famílias ilustres têm sangue azul. Interessante destacar o uso da expressão “da silva” como um intensificador do substantivo sangue – expressão muito usada entre as classes populares no Brasil. Outra representação da desigualdade social pode ser identificada quando o narrador opõe o sobrenome “Silva” aos sobrenomes das famílias ilustres: Crespi, Matarazzo, Guinle, Rocha Miranda, Pereira Carneiro.

Já o uso da ironia, para gerar o efeito do humor, dá leveza ao texto. Trata-se de um exemplo do que diz Antonio Candido, ao destacar o talento de Braga para falar sobre coisas sérias como se fosse uma “conversa fiada”. É possível identificar esse humor irônico no trecho em que o cronista enumera os vários trabalhos realizados pelos Silva: “Nossa família quebra pedra, faz telhas de

barro, laça os bois, levanta os prédios, conduz os bondes, enrola o tapete do circo, enche os porões dos navios, conta o dinheiro dos Bancos, faz os jornais, serve no Exército e na Marinha” (BRAGA, 1935, p.3). E quando, em seguida, faz a seguinte comparação: “Nossa família é feito Maria Polaca: faz tudo”. Há outras comparações que apresentam o humor irônico de Braga. Um exemplo é a analogia feita entre a família Silva e a família “de tal”, o que nos leva a entender que ambas representam a mesma invisibilidade social:

Às vezes, por modéstia, não usamos nosso nome de família. Usamos o sobrenome ‘de Tal’. A família Silva e a família ‘de Tal’ são a mesma família. E, para falar a verdade, uma família que não pode ser considerada boa família. Até as mulheres que não são de família pertencem à família Silva (BRAGA, 1935, p.3).

Do trecho “Até as mulheres que não são de família pertencem à família Silva”, vale destacar o uso da preposição “até”. Como já se sabe, a expressão “mulheres que não são de família” refere-se às mulheres que vivem da prostituição. Nesse caso, o uso da preposição “até” remete aos excluídos, explicando que todos eles pertencem à família Silva, inclusive os mais esquecidos e marginalizados pela sociedade.

Em relação à voz narrativa, pode-se identificar uma mudança de foco a partir do segundo parágrafo da crônica. De início, o narrador se dirige ao João da Silva de forma impessoal, como se não o conhecesse:

Assistência foi chamada. Veio tinindo. Um homem estava morto. O cadáver foi removido para o necrotério. Na seção dos “Fatos Diversos” do Diário de Pernambuco, leio o nome do sujeito João da Silva. Morava na Rua da Alegria. Morreu de hemoptise (BRAGA, 1935, p.3).

A partir do segundo parágrafo, o narrador se identifica como um dos amigos ou parentes do João da Silva, e passa a fazer uso da primeira pessoa - recurso que transmite uma maior intimidade e identificação entre o narrador e o morto: “Neste momento em que seu corpo vai baixar à vala comum, nós, seus amigos e seus irmãos, vimos lhe prestar esta homenagem. Nós somos os Joões da Silva. Nós somos os populares Joões da Silva” (BRAGA, 1935, p.3).

Para encerrar nossa breve exposição sobre a resistência realizada na forma da narrativa, vale refletir sobre o título da crônica “Luto da Família Silva”, o qual nos leva a pensar em uma aproximação entre as palavras “luto” e “luta”. Aproximação legítima se pensarmos em uma crônica que se apresenta como resistência, uma vez que mostra o luto de uma família que precisa lutar para sobreviver, resistindo à exploração da qual é vítima.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de uma crônica já traz em si marcas de resistência, por ser um gênero que permanece, resistindo à transitoriedade característica do veículo que lhe serve de suporte: o jornal. Como sabemos, Rubem Braga foi um dos cronistas que mais se destacaram no embate entre experiência e informação: “Com ele, a tensão tão característica da crônica, entre o caráter puramente circunstancial e o propriamente literário, tende a se resolver, mais que na maioria dos cronistas rotineiros, em proveito da literatura” (ARRIGUCCI, 1987, p.55).

Na crônica “Luto da família Silva”, percebe-se que as marcas de resistência estão presentes não só no tema da desigualdade social, como na forma em que Braga trata de um assunto tão sério: com leveza, ironia e humor - como se se tratasse de uma “conversa fiada”. Tendo como fonte de suas produções a informação e os fatos do cotidiano, o autor consegue tratar de temas diversos de uma forma singular.

O diferencial das produções de Braga está na sua forma de narrar, a qual possibilita ao leitor uma inserção no texto e um envolvimento capaz de promover olhares mais sensíveis e críticos diante da realidade, isto é, o leitor, a partir do contato com os seus textos, torna-se mais apto para ler o mundo, entender as tensões existentes entre as classes sociais e, conseqüentemente, compreender o seu “estar no mundo”.

Esse movimento de fazer o seu leitor repensar valores é também um movimento de resistência, pois desperta um maior interesse para participar do mundo e para agir criticamente em seu entorno, possibilitando o surgimento de novas perspectivas. Sendo assim, ratificando o que dissemos anteriormente: não só “o que é dito” importa no momento de se tentar promover mudanças sociais, mas o “como se diz algo”. Daí podermos afirmar que as crônicas de Rubem Braga são capazes de remodelar comportamentos a partir do trabalho feito com os temas abordados e com a singularidade presente em seu modo de narrar.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi. “Braga de novo por aqui” e “Fragmentos sobre a crônica”. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e Comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAGA, Rubem. “Luto da família Silva”. In: Jornal “A Manhã”. Rio de Janeiro, 14 de junho de 1935. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20193&pesq=%22fam%C3%ADlia%20Silva%22&pagfis=10682>. Acessado em: 03.01.2022.

CANDIDO, Antonio. Vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 49ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2015.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 10/12/2022.

MITO Y ORISHA: UN ANÁLISIS DEL ITAN AMOROSO DE OSHÚN Y OSHOSI EN EL VIDEO MUSICAL *ONDA*, DE MC THA FT. JALOO Y FELIPE CORDEIRO

MYTH AND ORISHA: AN ANALYSIS OF THE LOVING ITAN OF OSHÚN AND OSHOSI IN THE MUSIC VIDEO *ONDA*, BY MC THA FT. JALOO AND FELIPE CORDEIRO

MITO E ORIXÁ: UMA ANÁLISE DO ITÂN DO AMOR DE OXUM E OXÓSSI NO VIDEOCLÍPE *ONDA*, DE MC THA FT. JALOO E FELIPE CORDEIRO

Renan da Silva Dalago¹

Altamir Botoso²

Resumen: Los itans traen en sí mismos las historias de los orishas a través de narrativas simbólico-imaginarias que portan significados, mensajes y representaciones. La cultura afrobrasileña tiene una gran cantidad de dioses mitológicos, los Orishas, conocidos por cuentos e historias, que contienen enseñanzas sobre sus personalidades, gobernaciones, debilidades y dominios. A partir de esta observación, el presente trabajo analiza la reinterpretación del itan del amor de Oshún y Oshosi, en el video musical *Onda*, del cantante de São Paulo Mc Tha. Al comparar las narraciones mitológicas (itans) de Oshún y Oshosi y el videoclip, se verifica la presencia de símbolos que remiten a las historias de estas deidades y se verifica que, al utilizar la mitología afrobrasileña en la construcción poético-literaria, el audiovisual rinde homenaje a estas deidades. Como apoyo al análisis, se usan las siguientes obras: *O que é mito*, de Everardo Rocha (1996), *O poder do Mito*, de Joseph Campbell (1988), *Mito e Significado*, Claude Levi-Strauss (1978), *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi (2001) y *Orixás Deuses Iorubás na África e no novo mundo*, de Pierre Fatumbi Verger (2018).

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9669-1701>. E-mail: renandalago@gmail.com.

² Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"/Assis - Brasil. Professor Adjunto da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - Brasil. Membro do GT Relações Literárias Interamericanas - ANPOLL - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3231-2351>. E-mail: abotoso@uol.com.br.

Palabras-clave: Itan; Oshún y Oshosi; Onda.

Abstract: The itans bring in themselves the stories of the orishas through symbolic-imaginary narratives that carry meanings, messages and representations. Afro-Brazilian culture has a large number of mythological gods, the Orishas, known from tales and stories, which contain teachings about their personalities, governments, weaknesses and domains. Based on this observation, the present work analyzes the reinterpretation of the love itan of Oshún and Oshosi, in the music video *Onda*, by the São Paulo singer Mc Tha. When comparing the mythological narratives (itans) of Oshún and Oshosi and the video clip, the presence of symbols that refer to the stories of these deities is verified and it is verified that, by using Afro-Brazilian mythology in the poetic-literary construction, the audiovisual renders homage to these deities. As support for the analysis, the following works are used: *O que é mito*, by Everardo Rocha (1996), *O poder do Mito*, by Joseph Campbell (1988), *Myth and Meaning*, Claude Levi-Strauss (1978), *Mitologia dos Orixás*, by Reginaldo Prandi (2001) and *Orixás Deuses Iorubás na Africa e novo mundo*, by Pierre Fatumbi Verger (2018).

Keywords: Itan; Oshun and Oshosi; Vibe.

RESUMO: Os *Itãs* trazem em si as histórias dos Orixás por meio de narrativas simbólico-imagéticas que carregam significados, mensagens e representações. A cultura afro-brasileira possui uma grande quantidade de Deuses mitológicos, os Orixás, conhecidos a partir de contos e histórias, que contêm ensinamentos sobre suas personalidades, regências, fraquezas e domínios. A partir dessa constatação, o presente trabalho analisa a releitura do *itãn* do amor de Oxum e Oxóssi, no videoclipe *Onda*, da cantora paulistana Mc Tha. Ao comparar as narrativas mitológicos (itãs) de Oxum e Oxóssi e do videoclipe, verifica-se a presença de símbolos que remetem às histórias dessas divindades e se constata que, ao se utilizar da mitologia afro-brasileira na construção poético-literária, o audiovisual faz uma homenagem à essas divindades. Como suporte para a análise, utilizam-se as seguintes obras: *O que é mito*, de Everardo Rocha (1996), *O poder do Mito*, de Joseph Campbell (1988), *Mito e Significado*, Claude Levi-Strauss (1978), *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi (2001) e *Orixás Deuses Iorubás na África e no novo mundo*, de Pierre Fatumbi Verger (2018).

Palavras-chaves: Itãn. Oxum e Oxóssi. Onda.

1 INTRODUCCIÓN

El mito es una narración simbólico-imaginaria evolutiva, en función de las condiciones históricas y étnicas de una determinada cultura, que busca explicar y demostrar el origen de lo que no se podía explicar científicamente. Estos mitos son representaciones, están en nuestro inconsciente colectivo y forman parte de la existencia de todo ser humano. Campbell (1988) afirma que las imágenes míticas son reflejos de las potencialidades espirituales de cada uno

de nosotros y que, al contemplarlas, evocamos sus poderes en nuestra propia vida.

Cuando hablamos de mito o mitología, pensamos en animales híbridos, folclore y la famosa mitología griega, sin embargo, existe multitud de narraciones míticas en el mundo, culturas ricas en mitos, narraciones y leyendas, como es el caso de la yoruba, cultura que llegó en Brasil junto con los esclavos, en la época de la esclavitud.

Aquí, estos mitos yoruba tomaron otra forma, ya que salieron de sus raíces africanas y fueron plantados en suelo brasileño, dando origen a la mitología afrobrasileña, “mezclando” África y Brasil, sincretizando la cultura, los orishas y también los mitos y leyendas.

Hasta hace poco, estas narrativas míticas yoruba o afrobrasileñas eran solo orales, sin embargo, a partir de estudios más profundos, comenzaron a ser escritas y también personificadas, presentadas y representadas al mundo en forma de arte, audiovisual, música, baile etc.

Entre las numerosas narrativas mitológicas existentes dentro de las religiones de la cultura afrobrasileña se encuentra la de los Orishas Oshún y Oshosi, respectivamente Orisha del oro, la riqueza, la belleza y la fertilidad y Orisha de la caza, los bosques y la magia a través de las hojas. Ambos, con relatos míticos titulados por las religiones afrobrasileñas de los itans, en los que Oshún y Oshosi viven una relación amorosa.

Este Itan es presentado y representado en el videoclip Onda, de Mc Tha, Jaloo y Felipe Cordeiro, que analizaremos en el siguiente artículo.

2 MITOS, ORIXAS E ITAN

El mito es una narrativa simbólica-imaginaria presente en las culturas y transmitida de generación en generación. Rocha (1996) afirma que el mito es

una narración, es un discurso, un discurso. Es una forma de que las sociedades reflejen sus contradicciones, de expresar sus paradojas, dudas e inquietudes. Siempre según el autor, estos mitos pueden ser vistos como una posibilidad para reflexionar sobre la existencia, el cosmos, las situaciones de "estar en el mundo" o las relaciones sociales.

Es frente al mito que se manifiestan las formas más divergentes de la cultura humana y, a partir de él, encontramos en la sociedad las leyendas, el folklore, los cuentos, las narraciones y tantas otras formas de mitos que se convierten en marcas en la sociedad en forma de arquetipos. en el inconsciente colectivo.

Una de esas manifestaciones míticas son los itans, presentes en la cultura africana y traídos a Brasil en la época de la esclavitud, perdurando hasta la actualidad. Póvoas (2004) destaca que itan es una palabra yoruba que significa historia, cualquier historia, un cuento. Más específicamente, itan son historias del sistema Nago de consultas con las deidades.

En ese sentido, Souza y Souza aclaran que

Itan es el conjunto de mitos y leyendas del panteón africano que narra las historias involucrando cantos, danzas, rituales y enseñanzas. Para los Yorubas es considerada como la verdad absoluta sobre la creación del mundo, teniendo un gran respeto por haber sido transmitida oralmente como enseñanzas a través de los mayores. (SOUZA; SOUZA, 2018, p. 102, énfasis de los autores).

Cada Orisha tiene una historia así como un rol dentro de la religión y, de esta forma, la mitología y los orishas están íntimamente ligados. Prandi (2001) también afirma que los Orishas y los mitos están íntimamente ligados, ya que estos Dioses forman parte de una construcción de imágenes y, por lo tanto, tienen historia, cuentos y leyendas (itans). Estas deidades también son representadas a través de símbolos, pues cada Orisha tiene un arma, color, objeto que lo representa dentro de su relato, su arquetipo, imagen y leyenda.

Con respecto a los mitos de los orishas, Prandi considera que

Los mitos de los orishas forman parte originalmente de los poemas oculares cultivados por los babalawos. Hablan de la creación del mundo y de cómo se dividió entre los orishas. Informan de multitud de situaciones en las que intervienen dioses, hombres, animales y plantas, elementos de la naturaleza y de la vida en sociedad. En la sociedad yoruba tradicional, una sociedad no histórica, es a través del mito que se llega al pasado y se explica el origen de todo, es a través del mito que se interpreta el presente y se predice el futuro, en esta y en la próxima vida. Como los yorubas no sabían escribir, su cuerpo mítico se transmitía oralmente. En la diáspora africana se reprodujeron en América los mitos yorubas, especialmente cultivados por los seguidores de las religiones de los orishas en Brasil y Cuba. Desde el siglo XIX en adelante, principalmente académicos extranjeros, especialmente europeos, y posteriormente los eruditos yoruba comenzaron la compilación de este vasto patrimonio. (PRANDI, 2001, p. 24-25).

Es importante destacar que en la tradición yoruba, así como en la cultura afrobrasileña, estos itans eran solo orales, pasados solo de pais-de-santo a filho-de-santo; hoy, sin embargo, existe una enorme difusión de las leyendas y mitos de los orishas en textos escritos y, en la actualidad, es posible observar estos itans e incluso la representación simbólica de los orishas en el arte, como en el caso del videoclip. seleccionado para el análisis.

En este contexto, Prandi hace las siguientes observaciones:

La reciente expansión del Candomblé en Brasil implicó una fuerte adhesión de segmentos sociales diferentes a aquellos en los que se originó en Brasil y en la religión de los orishas, con la inclusión de adeptos no necesariamente de origen negro y que provienen de estratos sociales con educación superior y acostumbrado a la idea de información por libro. Este nuevo segmento, que en general asocia culturalmente la religión con la palabra escrita, encontró en los mitos explicaciones y significados para las prácticas y concepciones del Candomblé, descubriendo que el mito está impregnado en los objetos rituales, en los cantos, en los colores y diseños. de las ropas y collares, en los rituales secretos de iniciación, en las danzas [...] y, notablemente, en los arquetipos o símbolos y modelos de conducta del filho de santo, que recuerdan en la vida cotidiana las características y peripecias míticas del orisha del que se cree descendiente el hijo humano. Esto reforzó el crecimiento y la diversificación de un mercado de libros sobre los orishas, de modo que la transmisión oral de los saberes religiosos, que caracteriza al

Candomblé, incorporó paulatinamente el uso de textos escritos. (PRANDI, 2001, p. 19).

Aunque la religión afrobrasileña está dejando la oralidad y pasando a la escritura, también está presente la representación simbólica de los orishas en varios audiovisuales, como una forma de propagar la religión e incluso rendir homenaje a la religión y sus deidades.

MC Tha, en su videoclip Onda, lleva al público símbolos de su religión, propagándolos a través del audiovisual, y a través de su música, a través de su primer disco titulado Rito de Passá, presentando la cultura afrobrasileña, la umbanda y los orishas a una gran audiencia.

3 TENEMOS QUE HABLAR DE REPRESENTATIVA: MC THA Y UMBANDA

MC Tha es el nombre artístico de Thais Dayane da Silva, nacida en São Paulo, el 7 de mayo de 1993. Lanzó su primer sencillo titulado Olha Quem Chegou en noviembre de 2014, pero fue en 2019, en su encuentro con Umbanda y con el lanzamiento de su primer álbum, que Mc Tha se dio a conocer en el mundo de la música.

En entrevista y reportaje para la revista Kobá, Mc Tha relata su encuentro con la música, con la Umbanda, con el feminismo y cómo la religión la ayudó a encontrarse en la música y traer a este universo, con el funk, lo que es ser una mujer Umbandista, como lo señala Domingues (2021, p. 36):

A primera vista, la mezcla puede causar cierta extrañeza: alguien que se hace llamar MC y canta sobre espiritualidad. Una segunda mirada, con un oído más atento, ya deja claro por qué, al final, esta mezcla resulta tan natural. Al menos, así le sucedió a Thaís da Silva, o simplemente MC Tha, mientras buscaba encontrarse en una carrera artística. La cantante de funk del barrio Cidade Tiradentes, en São Paulo, todavía estaba tratando de encajar en los moldes de la industria musical cuando se unió a Umbanda. Y fue de este reencuentro que nació su primer disco de estudio, 'Rito de Passá', lanzado en 2019. Este lanzamiento, por cierto, va contra el molde que suelen seguir los cantantes de funk, que suelen lanzar singles y EPs

en lugar de álbumes completos. Sin embargo, la carrera de MC Tha nunca siguió patrones: en un punto,

Es importante contextualizar que la Umbanda, de la que forma parte Mc Tha, es una religión creada en Brasil y sincrética, como señala Omolubá (2014, p. 13, énfasis añadido):

Umbanda fue traída del plano astral al plano físico el 15 de noviembre de 1908. Apareció en el barrio de Neves – (4º Distrito de São Gonçalo) – en la entonces pequeña ciudad de Niterói. El mensajero y fundador fue un espíritu que se hizo llamar Caboclo das Sete Encruzilhadas. Consultado sobre el nombre del culto religioso, dijo: Umbanda. En cuanto al significado de la palabra, aclaró: “Umbanda es la manifestación del espíritu por la caridad”. El médium de esa insólita presencia, un muchacho, de apenas diecisiete años, llamado Zélio de Moraes.

Omolubá (2014, p. 14) también destaca que la Umbanda, además de ser una religión brasileña, también es sincrética, “constituida por el africanismo, el cristianismo y el hinduismo, recibiendo, sin embargo, la influencia del catolicismo y el espiritismo”.

La representación y homenaje a los orishas y las religiones de origen africano, entre ellas, la umbanda, se ven constantemente en canciones y videoclips, como el de Mc Tha, del que hablaremos en breve, además de estar presente en reproducciones artísticas de personalidades como Zeca Pagodinho, Baco Exu do Blues, Maria Bethânia, entre muchos otros artistas.

Es posible observar que la relevancia del estudio va más allá del análisis del videoclip, ya que también está la justificación y la relevancia sociocultural, ya que las religiones de origen africano son, en definitiva, marginadas en Brasil.

Sobre este tema, D'Angelo (2017) hace el siguiente comentario:

En los últimos tres meses, solo en Río de Janeiro, se recibieron 32 denuncias, según la Secretaría de Estado de Derechos Humanos. En 2016, más del 70% de los 1014 casos documentados por la Comisión para Combatir la Intolerancia Religiosa fueron contra creyentes de religiones de origen africano como Umbanda y Candomblé.

Por lo tanto, el estudio de la cultura afrobrasileña, Umbanda, sus mitos e itans se vuelve relevante, difundiendo así información y demostrando la importancia y la riqueza cultural, imaginaria y simbólica de las religiones de origen africano. Centrados en este propósito, nuestra intención es realizar un estudio sobre uno de los itans más famosos de la Umbanda, el amor de Oshún y Oshosi, representado y analizado a partir del videoclip Onda, de Mc Tha, Jaloó y Felipe Cordeiro.

4 OSHÚN, OSHOSI Y OCHALÁ

Antes de analizar el itan de Oshún y Oshosi en el clip de Onda, es importante destacar los elementos que componen cada personaje en la obra audiovisual, así como lo que cada uno representa. En la primera escena del video musical, se puede ver a Mc Tha con un atuendo amarillo, mientras que Jaloó viste una camiseta y pantalones en tonos verdes.

Figura 1 - Oshún y Oshosi



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

Es posible observar una referencia a Mc Tha como representación de Oshún y Jaloo, como Oshosi, y Felipe Ribeiro, que aparece a continuación, como Ochalá. Estas comparaciones son posibles a través del aspecto icónico, presente en la imagen. Santaella & Nöth (2010, p. 151) afirman que

Junto a la estrategia de sugerir, a través de la vanidad referencial, similitudes entre el producto y el objeto de valor cultural, existe también la estrategia de, en lugar de enunciar tales similitudes explícitamente, presentarlas simplemente como una presuposición lógica.

Barbosa Junior (2014) afirma que Oshún es representada a través de su ropa amarilla y su abebé (espejo), con el que se mira en las aguas que posee, es obsequiada por sus hijos con pulseras, aretes, collares de oro, etc.

Figura 2 - Oshún



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

Oshún es vista a través de su aspecto simbólico en las religiones de origen africano y, según Barbosa Junior (2014), como la dama del oro, de las riquezas, del amor. Además, es la Orisha de la fecundidad, la maternidad, el

vientre femenino, y se le asocian los niños. En las leyendas en torno a Oshún, se valora la menstruación, la maternidad, la fertilidad, en fin, todo lo relacionado con el universo femenino.

Jaloo representa a Oshosi, como lo señala Barbosa Junior (2014). En Umbanda, es representado por el color verde, siendo simbolizado por el ofá (arco y flecha), que lleva consigo y que, en el videoclip, está presente en la ropa que usa Jaloo. Oshosi es también Orisha, asociado a bosques y selvas.

Figura 3 - Oshosi



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

Barbosa Junior (2014) argumenta que en la Umbanda, en general, Oshosi se acercó al Orisha del Candomblé Osanyin, porque a través del sincretismo y como ser de la selva, Oshosi también manipula la medicina y la espiritualidad a través de las hojas y las plantas. Como la figura mítica del habitante de la selva indígena es bastante fuerte en Brasil, la representación de Oshosi tiende a estar más cerca del indio que del negro africano. No en vano, Oshosi gobierna la Línea Caboclos en Umbanda, estando conectado con el bosque, los árboles y los ancestros.

Finalmente, el último en aparecer en el video musical es Felipe Cordeiro, en representación de Ochalá. En su aspecto simbólico, Ochalá fue el creador del hombre y es la deidad a la que todos acuden en momentos de debilidad, dolor o necesidad de ayuda. Según Barbosa Junior (2014), Ochalá fue responsable de la creación del mundo y del hombre. Padre de todos los demás Orishas, es el encargado de dar al hombre libre albedrío, para andar por su propio camino; este orisha simboliza sabiduría, serenidad, pureza (del blanco) y respeto.

Figura 4 - Espero



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

Ochalá, como creador del mundo, se caracteriza por ser un hombre de mediana edad y el color que lo representa es el blanco. (Prandi, 2001) señala que Ochalá pertenece a los ojos, que todo lo ven y, como creador de todo, es respetado por todos los Orishas.

Entonces, a partir de la comprensión de la representación de cada Orisha en el videoclip podemos entender y hacer las relaciones necesarias entre el videoclip y los itans.

5 ONDA: LA REPRESENTACIÓN DEL ITAN DEL AMOR DE OSHÚN Y OSHOSI

En Umbanda, hay una infinidad de itans relacionados con los Orishas; un mismo Orisha puede representar varias leyendas y relatos míticos, que los acercan a tantos otros Orishas.

Oshún y Oshosi tienen numerosos itans, sin embargo, siempre está en todos los itans relacionados con estas dos deidades el amor que uno siente por el otro, al punto que Oshún tiene un hijo con Oshosi.

En una de las versiones de los cuentos sobre esto, encontramos la siguiente descripción:

Oshosi iba de cacería
conseguir comida a su gente
cuando vio a Oshún en las aguas dulces.
Inmediatamente quedó encantado por su belleza,
Con su deslumbramiento en las aguas cristalinas.
Oshosi, entró al río para llegar al orisha
y allí se quedó enamorado de Oshún,
olvidando el hambre de su tribu.
(PRANDI, 2001, p. 125).

En Onda podemos observar que se intenta trasladar al medio audiovisual la relación existente entre Itan, en el videoclip, Jaloo que, representado como Oshosi, ve a Oshosi y queda encantado con ella, entrando en sus aguas y ellos bailan y juegan en las aguas.

Figura 5 - Oshosi en las aguas de Oshún



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

Son numerosos los itans sobre Oshún y Oshosi, debido a la cultura oral, las versiones de estos cuentos pueden diferir en algunos aspectos, sin embargo, siempre hay un punto de convergencia en todos ellos, el amor y la relación de Oshún y Oshosi.

En un segundo itan, Oshún es quien se enamora de Oshosi y trata de encantarle, como señala Barbosa Junior (2014, p. 182):

Oshún se enamoró de Oshosi, pero él no estaba interesado en ella. Escuché de un babalawo³ que al Orisha sólo le interesaban las mujeres de la selva, no las de las aguas. Entonces Oshún empapó su cuerpo en miel y rodó por el suelo del bosque. De esta manera, sedujo a Oshosi.

En el videoclip, es posible observar aspectos de esta segunda historia: cuando Oshosi ve el espejo de Oshún tirado en el suelo, se agacha para recogerlo

³ Y entre los yorubas, sacerdote dedicado al culto de Ifá, epifanía de la adivinación. En Brasil, guía espiritual de ciertos candomblés de Jejes-Nagô dedicados a Ifá y que dominaban la adivinación a través de opele-ifá

y luego se para frente a ella; en la secuencia, Oshosi es encantado por la bella Orisha al regalarle a ella su espejo.

Figura 6 – Oshún encanta a Oshosi



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

Aunque el videoclip no muestra claramente a Oshún empapada en miel como lo cuenta itan, es posible observar el momento en que ella “encanta” a Oshosi, por estar enamorada de él, refiriéndose así al segundo itan.

Una parte importante que aparece en el video es Felipe Cordeiro, vestido de blanco, en lo alto de un cerro/rocas, observando Oshún y Oshosi en las aguas. Felipe representa a Ochalá, pues, según los itans, como afirma Barbosa Junior (2014), Oshún era la hija predilecta de Ochalá, al igual que Oshosi, también era hijo de Ochalá, ambos hijos del mismo Orisha.

Figura 7 – Ochalá lo ve todo



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

Además de que Ochalá está encima de las rocas, junto a las cascadas que, según los itans, posee Oshún, vale la pena señalar que Ochalá, creador del mundo, es también el Orisha que todo lo ve, y por eso ve todo el amor de Oshún y Oshosi.

Un punto importante que destacar, aunque no aparezca en el clip, pero es evidente y en la canción esto es explícito, es que, en los Itans de la relación entre Oshún y Oshosi, está el nacimiento de un hijo, el Orisha llamado Logun Ede. Uno de los Itans que hace referencia a este hecho es el siguiente:

Logun Ede era hijo de Oshosi y Oshún.
Era el príncipe del encanto y la magia.
Oshosi y Oshún eran dos orishas muy vanidosos.
Orgullosos, vivían en desacuerdo.
La vida de la pareja era insoportable.
y decidieron que era mejor separarse.
El hijo pasaría medio año en el bosque con Oshosi
y la otra mitad con Oshún en el río.
Con eso, Logun se convirtió en un niño de doble personalidad.

Creció mitad hombre, mitad mujer. [...]
(PRANDI, 2001, p. 137).

Evidentemente, de la relación amorosa entre Oshún y Oshosi, hubo un hijo, pues, además del videoclip, que muestra este amor, también podemos observar la similitud entre el itan de amor de Oshún y Oshosi, así como una probable relación que daría vida a un hijo de la pareja en la letra de la canción, cuando escuchamos el pasaje en el que Mc Tha canta junto a Jaloo:

Amor quiero inmortalizar
estos dos cuerpos conociéndose
en un bar llamar a bailar
no se si puedo, pero te quiero
Voy a ir a tu mar
con mis veleros navegarte
cuando esta ola pase
Me engancharé en ti
Vivir mojada de tanto placer
me voy a enganchar en ti
(Mc Tha ft. Jaloo y Felipe Cordeiro, 2020).

En la canción se pueden observar momentos en los que hablan del amor entre ellos, como en “amor quiero inmortalizar estos dos cuerpos conociéndose” y también en “cuando esta ola pase, me engancharé en ti, vivir mojada de tanto placer, me voy a enganchar en ti.” Y al final de la canción, observamos en el pasaje el momento en el que se explora una posible relación más íntima entre ellos, que generaría un niño:

Amor quiero disfrutar
El momento contigo
Acostarse, girar
Solo darte placer
Pues solo tú tienes
Lo que quiero ganar

Tu cuerpo es mar
Y el mío, río cuando te encuentro
(Mc Tha ft. Jaloo y Felipe Cordeiro, 2020).

Además de la canción en sí, en este momento específico del videoclip, es posible observar una mayor proximidad entre ambos “personajes” en el audiovisual, como se puede apreciar en la imagen que se reproduce a continuación:

Figura 8 – El amor de Oshún y Oshosi



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

De la canción, frente al itan, al ver el videoclip, se puede percibir todo el amor que hubo entre Oshún y Oshosi, y que ese amor y relación también generó un hijo.

Es importante destacar que, en itans, los Orishas están cerca de la realidad humana, ya que, en cierto punto de su construcción mítica, él ya fue un ser vivo, humano, y por eso tiene relaciones, siente amor, ira, odio, rencor, paciencia, ira, etc. como señala Verger (1997, p. 9):

La religión de los orishas está ligada a la noción de familia. La familia numerosa, originaria del mismo antepasado, que incluye a los vivos y a los muertos. El orisha sería, en principio, un antepasado divinizado, que en vida había establecido lazos que le garantizaban el control sobre ciertas fuerzas de la naturaleza, como el trueno, el viento, el agua dulce o salada, o bien, asegurándole la posibilidad de portar ciertas actividades como la caza, el trabajo de los metales o, incluso, el conocimiento de las propiedades de las plantas y su uso, el poder, hasta que el ancestro-orisha tendría, después de su muerte, la facultad de encarnarse momentáneamente en uno de sus descendientes durante un fenómeno de posesión provocado por él.

Por eso, los itans son vivos, plurales, culturales y divergen en algunos puntos de narración en narración. Cuando se trata del final de la relación entre Oshún y Oshosi, en algunos casos Oshosi, al ver que Oshún lo embrujó, termina la relación y se va, dejándola sola, en otros, es Oshosi quien, al ver que Oshosi, cazador, rompía tabúes sagrados, lo dejó atrás.

En el caso del video musical de Mc Tha, su elección fue por el segundo Itan, en el que Oshún se va y deja solo a Oshosi; para ello, la cantante realizó un segundo video de 1min17seg titulado “Mc Tha – Last Message by Jaloo (Farewell)”, en el que, mientras Mc Tha camina desnuda hacia el mar, Jaloo, todavía vestido como la representación de Oshosi, canta solo:

Aquí no hay nadie, deambulé, deambulé, deambulé y sigo deambulando, pero te prometo mi amor que este último mensaje quise ser tu novio, quise, quise llevarte a casa, quise darte un par de alas, quise que caminaras por la vereda, ¡cuídate amor! (Mc Tha – Último mensaje de Jaloo (Despedida), 2020).

En este último vídeo, que aunque no es parte de Onda, está relacionado a él, podemos ver el itan en el que Oshún deja a Oshosi, como transcribe Prandi (2001, p. 115) en su libro, Oshún, su mujer, casada para ver a su marido [Oshosi] romper los tabúes sagrados, abandonó el hogar y el marido.

Así, de manera imaginaria y a través de su arte, su música y el videoclip, McTha presenta y representa la Umbanda, así como el amor entre dos orishas,

finalizando el video con la salida de Oshún, mientras Oshosi, le canta apasionadamente.

6 ENTRE MITOS E ITANS: CONSIDERACIONES FINALES

Mc Tha es abiertamente una mujer del funk que canta sobre su historia y su religión, presentándola y representándola ante el mundo, dejando claro que es umbandista y que se enorgullece de ello.

Con base en estas premisas, creó un clip que tiene aspectos simbólicos que nos remiten a los itans y la mitología de las religiones afrobrasileñas, que cuentan el amor y la relación de dos orishas, Oshún y Oshosi, ambos presentes y venerados en la cultura brasileña.

Es importante recalcar que, siendo la mitología una narración oral y viva, transmitida de generación en generación, puede tener más de una forma de ser contada, en la que Oshún enamora a Oshosi, Oshosi se enamora de Oshún, Oshún hechiza Oshosi, ambos tienen un hijo y Oshún termina con Oshosi o Oshosi se va, dejando a Oshún solo.

En este sentido, vale la pena mencionar que hay muchos otros itans que también presentan a Oshún como la esposa de otros Orishas como Xangô, Ogum y Eshu. Aunque estas otras leyendas, narraciones e itans existen, en Brasil, el más venerado y también el más famoso es el itan que une el Orisha de la belleza, el oro y la fertilidad, junto con el Orisha de la caza y señor de los bosques en uno de los itans de los cuales, de esa relación, surge un nuevo orisha, hijo de ambos, más allá del amor.

La umbanda es una religión brasileña, con una rica historia cultural, y que tiene como raíz la cultura africana que es, sobre todo, milenaria. Hablar de esta mitología, representarla y presentarla al mundo es tan importante como

necesario, para que las religiones de origen africano, en nuestro país, dejen de ser marginadas y mal observadas.

REFERENCIAS

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. 10ª edição. São Paulo : Cultrix/Pensamento, 1997.

BARBOSA JUNIOR, Ademir. *O Livro essencial de umbanda*. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.

D'ANGELO, Helô. As origens da violência contra religiões afro-brasileiras. *Revista Cult*, UOL on-line. 21 de setembro de 2017. Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/violencia-religiosa-candomble-umbanda/> Acesso em: 30 jan. 2021.

DOMINGUES, Naíse. Guerreira que canta, encanta e vence a guerra: entrevista com MC Tha. *Revista Kobá Exu*. On-line. Edição 5 – Mar/Abr, 2021.

MC THA; JALOO, CORDEIRO, Felipe. *Onda*. Youtube. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sjtsxsFsaTg>. Acesso em: 30 jan. 2021.

MC THA. *Último Recado por Jaloo (Despedida)*. Youtube. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sjtsxsFsaTg>. Acesso em: 30 jan. 2021.

OMOLUBÁ. *Doutrina e práticas umbandistas: cadernos de umbanda*. São Paulo: Ícone, 2014.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. *Itan dos mais-velhos: contos*. Ilhéus: Editus, 2004.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROCHA, Everaldo. *O que é mito?* São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos).

SANTAELLA, Lúcia. WINFRIED, Nöth. *Estratégias semióticas na publicidade*. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

SOUZA, Daniela Barreto de; SOUZA, Adílio Júnior de. Itan: entre o mito e a lenda. *Revista Letras Escreve*. Macapá, v. 8, n. 3, 2.º sem., 2018.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás, deuses iorubas na África e novo mundo*. Salvador: Corrupio, 1997.

Recebido em 18/08/2022. Aceito em 07/04/2023.

MODERNITY AND POWER IN A *HORA DOS RUMINANTES*

MODERNIDADE E PODER EM A *HORA DOS RUMINANTES*

MODERNIDAD Y PODER EM A *HORA DOS RUMINANTES*

Wagner Monteiro¹

Ana Karla Canarinos²

Abstract: This essay aims to analyze the narrator in the novel *A hora dos ruminantes* (1966) by José J. Veiga, examining how the themes of modernization and progress are addressed. Despite the allegorical and metaphorical tone of Manarairema's description, the characters' actions and the narrative voice approach the process of modernization, which took place in Brazil from the second half of the 20th century onwards. In this respect, the characters and the narrator intersect and separate in a kind of contrapuntal structure. On the one hand, the townspeople of Manarairema are represented by means of a traditional point of view. On the other hand, there is the presence of intruders, whose objective is to modernize the region. In addition, there is the narrator instance, whose point of view oscillates between one and another, composing a critique of the progress of modernization. Therefore, this article intends to map how the movements of distancing and nearness of the narrator, while functioning as a critique of the logic of modernization, are also an escape from the naturalist model that had been part of Brazilian literature since the 19th century.

Keywords: Modernity; José J. Veiga; Brazilian literature.

Resumo: Este artigo tem como objetivo a análise do narrador no romance *A hora dos ruminantes* (1966) de José J. Veiga, e como a instância narrativa aborda os impasses da modernização e do progresso. Apesar do tom alegórico e metafórico da descrição de Manarairema, as ações dos personagens e da voz narrativa abordam o processo de modernização que ocorreu no Brasil a partir da segunda metade do século XX. Sob este aspecto, os personagens e o narrador se cruzam e se separam numa espécie de estrutura contrapontística. Por um lado, há a representação dos nativos de Manarairema através de um ponto de vista tradicional. Por outro lado, há a presença dos intrusos, cujo objetivo é modernizar a região, além da instância do narrador, cujo ponto de vista oscila entre um ponto de vista e

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná – Brasil, com período sanduíche em Universidad de Salamanca - Espanha. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade de São Paulo – Brasil. Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2884-9167>. E-mail: wagner.hispanista@gmail.com.

² Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – Brasil, com período sanduíche em Université Paris-Sorbonne – França. Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1999-7213>. E-mail: anakarla.canarinos@gmail.com.

outro configurando uma crítica ao progresso da modernização. Portanto, este artigo pretende mapear de que maneira o movimento de afastamento e aproximação do narrador, ao mesmo tempo que funciona como crítica à lógica modernizadora, também se configura como fuga do modelo naturalista latente na literatura brasileira desde o século XIX.

Palavras-chave: Modernidade; José J Veiga; Literatura brasileira.

RESUMEN: Este artículo tiene el objetivo de analizar el narrador en la novela *A hora dos ruminantes* (1966) de José J. Veiga, y como la instancia narrativa aborda los impases de la modernización y del progreso. Aunque hay un tono alegórico y metafórico de la descripción de Manaraima, las acciones de los personajes y de la voz narrativa tratan el proceso de modernización que tuvo lugar en Brasil a partir de la segunda mitad del siglo XX. En virtud de ello, los personajes y el narrador se cruzan y se separan en una estructura contrapuntística. Por un lado, se representan los nativos de Manaraima por medio de un punto de vista tradicional. Por otra parte, se presentan los intrusos, cuyo objetivo es modernizar la región. Asimismo, no se puede ignorar la instancia del narrador, cuyo punto de vista oscila entre las dos esferas, configurando una crítica al progreso y la modernización. Por lo tanto, este artículo pretende mapear de qué manera el movimiento de alejamiento y acercamiento del narrador funciona como crítica a la lógica modernizadora y, a la vez, como fuga del modelo naturalista dominante en la literatura brasileña desde el siglo XIX.

Palabras clave: Modernidad; José J. Veiga; Literatura brasileña

1 INTRODUCTION

The novel *A hora dos ruminantes* (1966), by José J. Veiga, was published in the troubled context of Brazil's Military Dictatorship and of serious deadlocks regarding the modernization of the country. After the 1950s, discourses on underdevelopment and backwardness in the process of nation formation in Brazil gained predominance among some Brazilian intellectuals – such as Caio Prado Júnior, Octávio Ianni, Fernando Henrique Cardoso, Roberto Schwarz, and Florestan Fernandes. In this respect, José J. Veiga's work approaches regionalism no longer in the nineteenth-century molds, or in the memorialist molds of the 1930s novel, but through allegory and magical realism. In this regard, Arnoni Prado, in his preface to the 2015 edition of the book by Companhia das Letras, states:

Veiga veio nos relevar uma singularidade inventiva que desde logo o destacou dos demais escritores do período. E o destacou porque o projetasse como novo representante do relato mágico ou fantástico em si mesmo, como foi então a opinião corrente. Basta lembrar que a grande marca deste livro, em relação ao volume de estreia, está no

traçado das personagens e na ambiguidade dos diálogos, já então em grande parte desligados da subjetividade emotiva.³(PRADO, 2015, p.11).

In spite of all the research that has been conducted on the magical aspect of Veiga's work, Arnoni Prado reports that the author preferred not to be analyzed from the perspective of fantastic narrators. When compared to Murilo Rubião or Gabriel Garcia Marquez, José J. Veiga replied: “A minha literatura é uma literatura realista: nem fantástica, nem mágica”⁴ (VEIGA apud PRADO, 2015, p.11). Arnoni Prado also adds that Veiga was “um autor que nos faz lembrar o realismo mágico ou surrealista, criando uma realidade bem brasileira, usando o nosso coloquial localista, como se estivesse escrevendo literatura regional”⁵ (PRADO, 2015, p.11). As just mentioned, Veiga's regionalism is not like that of nineteenth-century authors, such as Bernardo Guimarães, Franklin Távora, or José de Alencar; nor like that of authors from the 1930s, such as Graciliano Ramos, Jorge Amado, and José Lins do Rego. On the one hand, Veiga's regionalism brings him closer to Brazilian literary tradition. On the other hand, by denying the prevailing naturalist narrative style, the author also distances himself from this same tradition. According to our hypothesis, the narrator is a fundamental element in this divergence from naturalism, especially through his movements of distancing and nearness to the characters.

According to Flora Sussekind, in *Tal Brasil, qual romance?* (1984), the naturalist aesthetic has been a common feature in the Brazilian literary

³ Veiga revealed an inventive singularity that immediately set him apart from other writers of the period. And he singled it out because he projected it as a new representative of the magical or fantastic account, as was then current opinion. It is enough to remember that the mainly mark of this book, concerning the debut volume, is not traced by the characters and in the ambiguity of the dialogues, already largely disconnected from emotional subjectivity.

⁴ My literature is realistic literature: neither fantastic nor magical.

⁵ An author who reminds us of magical or surrealist realism, creating a very Brazilian reality, using our colloquial localists, as if he were writing regional literature.

tradition since the nineteenth-century literature; as she describes, “a primeira vez com estudos de temperamento [ainda no século XIX], a segunda com os ciclos romanescos memorialistas, a terceira como romances-reportagens”⁶ (SUSSEKIND, 1984, p.40). Also, according to Sussekind, the continuity and permanence of naturalism in Brazil operate “no sentido de representar uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e as dúvidas”⁷ (SUSSEKIND, 1984, p. 43). In this sense, authors such as Sousândrade, Qorpo Santo, Pedro Kilkerry, Gregório de Matos, and Murilo Rubião were marginalized by Brazilian literary historiography precisely because their works breached the naturalist pattern that perpetuates the sense of national identity. The narrator of *A hora dos ruminantes* refuses both the fantastic tradition and the naturalist regionalism that permeated the Brazilian literary tradition in the 19th and 20th centuries. Instead, he introduces us to Manarairema as a space whose external description “realismo naturalista já havia delineado, sem no entanto evitar que ficassem em aberto os veios mais fundos de uma configuração social e humana que fatalmente viria à tona quando revisitada pelos narradores do futuro [...] com Veiga marcadamente entre eles”⁸ (PRADO, 2015, p.12). According to Agostinho Potenciano de Souza, Veiga performs a critical reading of progress by means of “sintagma narrativo particular fundado sobre questões nacionais contemporâneas, atuando, portanto, como um escritor que tem uma ‘consciência dilacerada do subdesenvolvimento’ e do advento do desenvolvimento”⁹ (SOUZA, 1987, p.4). In other words, although the narrator

⁶ The first time with studies of temperament [still in the 19th century], the second with the memoirist novel cycles, the third with novels-reports.

⁷ In the sense of representing an identity for the country, of erasing, via fiction, divisions, and doubts.

⁸ Naturalistic realism had already outlined, without, however, preventing the deeper veins of a social and human configuration, that would inevitably surface when revisited by the narrators of the future [...] with Veiga markedly among them remain open.

⁹ A particular narrative phrase founded on contemporary national issues, acting, therefore, as a writer who has a 'torn awareness of underdevelopment' and the advent of development

departs from the naturalist model due to his distancing, he does not lack criticism of modernization.

2 DISTANCING AND CLOSENESS OF THE NARRATOR

The novel begins, somewhat prophetically, with one of the men standing on the road near Manarairema. He declares: “Vai chegar o dia de faltar tudo”. The friend who accompanied him corroborates his prophecy by replying: “É o fim do mundo que vem aí¹⁰” (VEIGA, 2015, p. 21). These characters reflect on the future of humanity as they observe the arrival of what they believe are freighters. After the prophetic declaration, a mystery was already established in the small town in the following day:

(...) um grande acampamento fumegando e pulsando do outro lado do rio, coisa repentina, de se esfregar os olhos. As pessoas acordavam, chegavam à janela para olhar o tempo antes de lavar o rosto e davam com a cena nova. Uns chamavam outros, mostravam, indagavam, ninguém sabia.¹¹ (VEIGA, 2015, p. 24).

This mystery narrative dominates the entire first part of *A hora dos ruminantes*, entitled “The Arrival”. The mystery is reinforced by a heterodiegetic narrator who does not even know the men who come to Manarairema. The whole novel's point of view is situated within the small town. The view that we readers hold of the men is imparted to us by a narrator who knows the inhabitants of Manarairema very well, but who discovers the intentions of these outsiders little by little, alongside the characters. Like the townspeople, we readers observe the outsiders with curiosity, unaware of their

¹⁰ The day will come when everything is missing”. The friend who accompanied him corroborates his prophecy by replying: “It is the end of the world that is coming.

¹¹ A big camp pulsing across the river. People woke up, came to the window to look at the weather before washing their faces, and saw the new scene. Some called others, showed, inquired, no one knew.

real intentions. In the passage below, we can observe how the narrator speaks based on rumors, by use of the expression "it seems that":

Mesmo não prestando atenção aos curiosos, **parece que** os homens se aborreceram com aquele ajuntamento sistemático e deram para estender roupa numa corda esticada diante da cerca, justamente no ponto mais devassado. Algumas pessoas ainda tentaram subir nos fios da cerca, mas os grampos espirravam com o peso, o arame escorregava para baixo antes que elas tivessem tempo de ver qualquer coisa. Não vendo vantagem em ficar plantado diante de um tapume de panos (**parece que** os homens nunca recolhiam aquelas roupas), o povo conformou-se em continuar olhando o acampamento de longe.¹² (VEIGA, 2015, p. 35, grifos nossos).

In this passage, the repetition of the expression "it seems that" points to the distance between the narrator's point of view and the actions of the outsiders; at the same time, it signals a rapprochement to Manarairema. This imprecision in the narrative instance corroborates the mysterious quality that prevails in the novel. Since the narrator highlights in the third part of the novel that "Manarairema já estava no limiar da morte, e só um milagre a salvaria"¹³ (VEIGA, 2015, p. 130), all we can do is follow the story and wait for the next steps the outsiders will take, considering the narrator, as has been mentioned, observes them from the town's point of view. In this respect, the narrator's speech reveals to the reader the subjectivity of several characters, but also incorporates their voices into his own, sometimes reproducing the perspective of one, sometimes of another and, sometimes, even a collective voice – such as the voice of Manarairema.

¹² It does not pay attention to the onlookers, and it seems that the men were annoyed with that systematic gathering and found themselves hanging clothes on a rope stretched out in front of the fence, precisely at the most open point. Some people even tried to climb the fence wires, but the staples squished with the weight, the wire slipping down before they had time to see anything. Seeing no advantage in staying planted in front of a cloth fence (it seems that the men never collected those clothes), the people resigned themselves to continuing to look at the camp from afar.

¹³ Manarairema was already on the verge of death, and only a miracle would save her.

The novel is divided into three parts – “A chegada”, “O dia dos cachorros” and “O dia dos bois”. In the very first pages, the narrator introduces us a collective protagonist - the town of Manarairema - who is not used to dealing with outsiders. At first, it tries not to face the problem: “Manarairema foi dormir pensando nos vizinhos esquivos e fazendo planos para tratar com eles quando chegasse a ocasião¹⁴” (VEIGA, 2015, p. 26).

In this sense, it is essential to highlight the collective protagonism that the narrator attributes to the 'people of Manarairema'. For the German philosopher Hannah Arendt, the concept of people, rooted in the French Revolution, was synonymous with unhappiness (ARENDR, apud AGAMBEM, 2015, p. 35). In the same vein, we see throughout *A hora dos ruminantes* how the people are susceptible to various oppressions and cannot react to a new established order. If there ever was an alternative, such as a collective rebellion or an organized mutiny, this idea is not envisioned at any point in the novel. Some characters are at times more obstinate and display a more rebellious stance; however, they end up incorporating themselves, as we will see later, to the new order that has been established in the town.

Father Prudente, the town’s highest religious authority, is the first to make contact with the unknown men who had just arrived in the town, but is utterly ignored. Thus, the priest realizes that they do not respect him like the inhabitants of Manarairema do. Balduíno, the priest’s assistant, witnesses the scene, and ends up prophesying about Manarairema: “Se aqueles homens eram como Balduíno estava contando, empanturrados e atrevidos, Manarairema ainda ia ter muita dor de cabeça com eles”¹⁵ (VEIGA, 2015, p. 27). By means of free indirect speech that alternates between the voice of the narrator and that

¹⁴ Manarairema went to sleep thinking about her elusive neighbors and making plans to deal with them when the time came.

¹⁵ If those men were, as Balduíno was telling them, stuffed and bold, Manarairema would still have many headaches with them.

of Balduino, the problems that Manarairema will face with the outsiders are foreseen.

The first man to feel Balduino's unoptimistic omen is Geminiano, portrayed in the narrative primarily as a strong-willed, obstinate black man who works with his donkey whenever he pleases and for whomever he wishes. In a dialogue full of ambiguities, a striking feature in the work of José J Veiga, we observe in subsequent pages how Geminiano changes his mind and surrenders to the outsiders, in a regimen that, throughout the narrative, verges on slavery. Geminiano is ultimately turned into a workhorse for the men and cannot find a way out of this situation.

In the course of this essay, we will show how the narrator gives voice to the town of Manarairema, and how this space receives and 'reacts' to a new social-political system, that is, how modernity and progress are inserted into the narrative and the consequences entailed for the characters in the novel. By oscillating between one point of view and another, the slippery narrator dissolves the formal differences in his own discourse precisely by creating a single unit out of different voices – which he does mainly by employing free indirect speech. In other words, as the narrator develops a unity between the voices of characters, of the space, and his own, he both criticizes modernity and breaches the naturalist aesthetic. This unification of voices occurs in the novel with no resort to the memorialist discourse of the 1930s or the naturalist journalistic discourse of the 1960s. Rather, it is achieved through the mystery and the movements of nearness and distancing.

3 THE 'PROGRESS' REACHES MANARAIREMA

Given the difficulty of understanding Veiga's narrator, it is possible to highlight a double criticism of progress in *A hora dos ruminantes*. On the one hand, the narrator points out how the capitalist logic brought by the new

inhabitants changed the characters, especially Geminiano and Amâncio. On the other hand, the progressive logic that advocates work and surplus value as its fundamental principles is found not only in the discourse of these new inhabitants, but also in that of the characters from Manarairema. We can first highlight how Geminiano and Amâncio feel attracted to the modernizing discourse held by these new inhabitants: “Se todo mundo aqui fosse como eles, Manarairema seria um pedaço de céu, ou uma nação estrangeira”¹⁶ (VEGA, 2015, p. 49). While Geminiano is the first to get involved in the work logic set by them, Amâncio is the first to realize how this new logic may benefit Manarairema. His speech points to an essential factor: the provincial town, and the entire country as well, are lagging behind. Therefore, if the old inhabitants adopted the practices of the new residents, the town would improve to the point of becoming comparable to a foreign nation. It is evident in Amâncio’s speech that he wishes the town to progress. Such progress, however, would only be possible with a change in the attitude of the population itself, which is responsible for the town’s backwardness.

Progress has always been regarded as a positive idea in society. As Adorno (1995) points out and Amâncio overlooks, the problem with this line of thinking lies in the logic of exchange that drives bourgeois society. In it, for there to be progress, there must be unequal exchange; if exchange were equal, nothing would happen, and everything would remain just as before. Accordingly, for Manarairema to progress, Geminiano and the other inhabitants would have to submit to this capitalist logic of exploitation and exhaustion.

In the first part of the novel, the narrator portrays the general disapproval of the people of Manarairema, especially in the report of the disrespect Father Prudencio and Geminiano suffered because of the new

¹⁶ If those men were, as Balduino was telling them, stuffed and bold, Manarairema would still have many headaches with them.

progressive order imposed by the new residents. Father Prudencio was the first to contact them, but he “virou-se para eles esperando o cumprimento, e eles nem tocaram o chapéu¹⁷” (VEIGA, 2015, p. 26). Later, Geminiano is presented as someone who “não gostou dos modos, e para mostrar que não tinha gostado continuou viagem, sem parar nem para olhar¹⁸” (VEIGA, 2015, p. 28). However, as the narrative unfolds, the collective signs of outrage gradually fall silent. In the third part of the novel, direct speech is scarce, and the narrator takes the lead to translate the collective suffering. In this aspect, the unveiling of the suffering of the people of Manaraima is presented to us by the narrative instance through grotesque and ironic images. If, in the first part of the text, the narrator seemed to agree with the progressive views of Geminiano and Amâncio, in parts two and three he expresses repulsion towards the matter. According to Juliano Carrupt do Nascimento:

O problema consiste em que o narrador se mantém distanciado, mas não distante; na verdade, ele não se distancia do imaginário característico do espaço e das personagens, sua soberania se dá, simplesmente, em sua fala organizada cuja vigência propõe as reações ou as não reações das personagens e do espaço em face do poder instaurado, no plano da narrativa.¹⁹ (NASCIMENTO, 2008, p. 302).

In other words, considering Nascimento's argument that the narrative instance remains at a distance, but not distant, it is possible to assert that the narrator stands as an observer who condones with little or nothing of what he describes. Nascimento highlights one example of this not distant distancing in

¹⁷ He turned to them, waiting for the greeting, and they didn't even touch his hat.

¹⁸ He didn't like the manners, and to show that he didn't like it, he continued his journey, not even stopping to look.

¹⁹ The problem is that the narrator remains distant but not distant. In fact, he does not distance himself from the characteristic image of space and characters. His sovereignty is simply given in his organized speech whose validity proposes the reactions or non-reactions of the characters and the space in the face of the established power.

the scene in which Amâncio visits the outsiders tent. In this place, he supposedly played shuttlecock with the yet unknown outsiders:

Amâncio jogando peteca com gente desconhecida... Tudo confuso, trançado, sobrando pontas. Se ele estava nesse papel, devia ser por outras pontarias. **E que homens eram aqueles outros que passavam o tempo num brinquedo tão miúdo, quando tinham tanto trabalho a fazer em volta, conforme dizia Geminiano?** A notícia não se encaixava, ficava solta, pedindo explicação.²⁰ (VEIGA, 2015, p.30).

This passage is written in free indirect discourse. The opinions expressed in it are not linked to a specific character; rather, they represent the voice of the people of Manarareima. In this sense, the narrator's voice and the general opinion of the population converge. After seeing Amâncio playing with the new inhabitants, the population turns to Geminiano to question him and resolve "the loose end". Regarding the question raised by the narrator in free indirect discourse in the passage above with Manarareima - "And which men were those others who spent time in such a small toy when they had so much work to do around them, as Geminiano had said" -, it is not just a question, but above all, a reproach from the narrator and the space to these characters. However, the narrator's criticism of the new residents' progressive logic is also directed at Manarareima's characters, who become contaminated with an eagerness for modernization and progress. From this perspective, the narrator incorporates Manarareima's voice to criticize outsiders through free indirect discourse, but at the same time also distances himself from the characters when criticizing them for surrendering to the logic of modernization. In this sense, Geminiano most clearly represents the logic of exhaustive work. The character, formerly talkative and strongly opinionated, gradually becomes apathetic:

²⁰ Amancio playing shuttlecock with unknown people... Everything confused, braided, leaving ends. If he was in this role, it must be for other purposes. And what men were those other men who spent their time in such a small toy, when they had so much work to do around them, as Geminiano said? The news didn't fit, it stayed loose, asking for an explanation.

“Geminiano consertou a carroça e continuou carreteando areia, cada vez mais calado e encolhido²¹”. (VEIGA, 2015, p. 57). The next step after apathy is madness: the grueling work starts to drive Geminiano out of his mind. At this point, he is already a very different person from the one he was at the beginning of the narrative: “Não adiantava mais falar com Geminiano. Aquele trabalho sem fim estava bulindo com o juízo dele. Ele agora preferia falar sozinho a conversar, e qualquer dia sairia por aí gritando e xingando a esmo (...)”²² (VEIGA, 2015, p. 58).

Therefore, this new mode of labor that Geminiano joined, focused entirely on productivity, supports our argument that the men try to introduce the capitalist logic in Manarairema. According to Adriana Röhrig’s analysis of *A hora dos ruminantes*:

Percebe-se aí [no romance de Veiga] uma mudança paradigmática, pois enquanto nas sociedades pré-capitalistas o fim da produção é o atendimento de certas necessidades sociais, na sociedade capitalista o trabalhador é posto para trabalhar para enriquecer o capitalista.²³(RÖHRIG, 2002, p.13).

In this respect, Geminiano represents the exploitation of the workforce and the alienation that results from this model in which the worker knows only one step of the production line, and ultimately points to the consequences of the sudden transition from a system based on artisan work to a capitalist scheme.

Adorno’s critique of the capitalist, progressive logic aligns with Max Weber's thought in “The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism”. In this classic sociological work, published in 1905, the German theorist shows how

²¹ Geminiano repaired the cart and continued hauling sand, increasingly silent and shrunken.

²² It was no use talking to Geminiano anymore. That never-ending job was boiling with his wits. He now preferred talking to himself to talking, and one day he would go around screaming and cursing at random.

²³ A paradigm shift can be seen there [in Veiga's novel], because while in pre-capitalist societies the end of production is to meet certain social needs, in capitalist society the worker is put to work to enrich the capitalist.

modern capitalism followed the path Benjamin Franklin advocated for in his famous sermon: work above everything, since time is money and earning as much as possible must be the goal of any citizen of working age. Weber starts from Nietzsche's ascetic ideal to explain the capitalist ethics, according to which the working population believes that one must have a life of intense work aiming at a later and superior reality. That is, leisure and pleasure should not be considered. Geminiano conforms to this capitalist ethics, whose motto is “ganhar dinheiro e sempre mais dinheiro, no mais rigoroso resguardo de todo gozo imediato do dinheiro ganho.”²⁴ (WEBER, 2015, p. 54). With no immediate enjoyment, the purpose of human beings becomes to make money. Thus, money is no longer regarded as a means to satisfy the personal needs of the people.

According to Weber, the great adversary of the spirit of capitalism is traditionalism, since, a priori, human beings do not necessarily desire to endlessly earn money, as modern capitalism advocates. As the following passage clearly illustrates, the inhabitants of Manarairema, before the arrival of the men and, consequently, of capitalist ethics, worked little – and earned little – but were happy:

Quem havia de dizer que Manarairema ia mudar em tão pouco tempo? Antigamente a gente vivia descasado, sossegado, dormia e acordava e achava tudo no lugar certo, não era preciso pensar nada adiantado. Hoje a gente pensa até para dar bom-dia.²⁵ (VEIGA, 2015, p. 75).

After the men arrived and introduced a progressive, positivist ideal, the town changes and, to a large extent, is deprived of its former character.

²⁴ Earning money and always more money, in the strictest protection of all immediate enjoyment of the money ear.

²⁵ Who was to say that Manarairema would change in such a short time? In the past we lived unmarried, peaceful, slept, and woke up, and found everything in the right place, it was not necessary to think anything ahead. Today we even think to say good morning.

Manuel is the character who tries in every possible way not to be included in this new order brought by the men. Amâncio tries to convince him that he must collaborate (by repairing a wagon used for transporting goods); otherwise, he would have to face the consequences. At first, Manuel is emphatic: “Quanto mais escuto falar em carroça, mais enjoio tomo de tudo quanto é apetrecho de roda. Não tenho nada com carroça, não mandei ninguém carregar areia em carroça, quem mandou que conserte. De mais a mais, não engulo aquela gente.²⁶” (VEIGA, 2015 p. 74). Amâncio, however, points out that they have fallen into a trap, from which they cannot escape. Manuel eventually agrees to repair the wagon and becomes part of the logic in which the entire town has been inserted. However, why are the inhabitants forced to start following this capitalist logic? In the next section, we will discuss this issue.

In *A hora dos ruminantes*, Geminiano and Manuel represent, at first, a rejection to the newly imposed work order, but are then forced to incorporate themselves into it. At the end of the novel, Geminiano reports, appalled, how the money he was supposed to earn from his exhausting work was nothing more than a promise: “- Tratantes. Não cumpriram o combinado, nunca. Se não fosse a mulher se matar no forno e na costura, até fome a gente tinha passado lá em casa.²⁷” (VEIGA, 2015, p. 139)

Reflecting on the period when Veiga's novel was published, 1966, we can appreciate how Brazilian society was undergoing major social and political transformations. For the sociologist Florestan Fernandes, Brazil, like other Latin American countries, experienced a bourgeois revolution of a different order than the so-called first world countries. This process only took place in

²⁶ The more I hear about a cart, the more I get sick of everything that is wheel gear. I don't have anything with a cart. I didn't send anyone to carry sand in a cart, who ordered it to be fixed. Besides, I don't swallow those people.

²⁷ Scammers. Didn't do what was agreed, never. If it wasn't for the woman to kill herself in the oven and sewing, we would have been hungry at home.

the second half of the 20th century and introduced a new market logic in the country:

A fase de irrupção do capitalismo monopolista se caracteriza pela reorganização do mercado e do sistema de produção, através das operações comerciais, financeiras e industriais da “grande corporação” (predominantemente estrangeira, mas também estatal ou mista). Embora as tendências para essa evolução sejam anteriores, ela só se acentua no fim da década de 1950 e só adquire caráter estrutural posteriormente à Revolução de 1964.²⁸ (FERNANDES, 2010, p. 264).

According to Florestan Fernandes, the bourgeois thought of modern capitalism asserted itself through the modernizing élan. Thus, if a country desired to progress, modernize itself, and become a developed nation, it was essential to accept the 'spirit' of the bourgeois revolution. Nevertheless, at no time did “this “bourgeois spirit” demand the ruthless defense of citizen’s rights (FERNANDES, 2010, 351). Florestan Fernandes demonstrates how capitalism in Brazil was built upon class domination, and upon control of a small group over the destiny of the collectivity. When analyzing *A hora dos ruminantes*, we may observe how the logic pushed by the men to the small town resembles the process experienced by Brazil in the sixties. The small town has no choice but to accept and resign, since it sees no way to confront the power and violence brought about by the capitalist order²⁹, as we will see in the next section. Moreover, by communing with the characters “at a distance”, the narrator denounces this progressive logic.

²⁸ The irruption phase of monopoly capitalism is characterized by the reorganization of the market and the production system, through the commercial, financial and industrial operations of the “large corporation” (predominantly foreign, but also state or mixed). Although the trends for this evolution are prior, it was only accentuated at the end of the 1950s and only acquired a structural character after the 1964 Revolution.

²⁹ Along the same lines as Florestan Fernandes, sociologist Fernando Henrique Cardoso, in *Autoritarismo e democratização* (1975), explains the modernizing character of the 1960s in Brazil, primarily characterized by import-substituting industrialization. FHC questions, however, what became known as the “miracle”, relativizing the economic and social transformations both in the town and, mainly, in the rural environment, historically underprivileged throughout Latin America. (CARDOSO, 1975, p. 70)

4 POWER AND VIOLENCE IN MANARAIREMA

If in the first part of the novel the characters Geminiano, Manuel, and Amâncio are given considerable prominence through their speeches, from the second and third part onwards – *O dia dos bois* – the narrator’s speech dominates the narrative. From this moment on, criticism of progress, power and violence becomes more scathing in the narrative instance, no longer hidden within characters’ voices. At the beginning of the second part of the novel, as a demonstration of power, with no regard for the consequences, the outsiders unleash a swarm of dogs on Manarairema. Then, the narrator imparts a judgment that is contrary to Amâncio’s perceptions, who from the beginning of the novel believed in the “good intentions” of the modernization imposed by the new inhabitants. According to the narrator, the men were not joking and did not show any consideration for the rights of others:

O derrame de cachorros foi o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo impingir. Mesmo que fizessem aquilo por simples brincadeira, mostraram completa desconsideração pelos direitos alheios.³⁰ (VEIGA, 2015, p. 58).

From then on, the outsiders show that they can whatever they like, with no risk of retaliation from the population: “- Engraçado. Eles vieram trabalhar, trazer progresso, fazer o bem. Então por que ficam entocados lá longe, cercados, fechados, não se abrem com ninguém, e quando querem se distrair soltam cachorros em cima da gente?³¹” (VEIGA, 2015, p. 67). When addressing the issue of violence by men in his essay “The Critique of Violence – The Critique of

³⁰ The stroke of dogs was the first strong sign that men were not those angels that Amancio was trying to foist. Even if they did it as a joke, they showed complete disregard for the rights of others.

³¹ Funny. They came to work, to make progress, to do good. So why are they holed up out there, fenced-in, locked in, not opening up to anyone, and when they want to be distracted, they release dogs on top of us?

Power”, Walter Benjamin demonstrates how all power, in the making and preserving of law, generates violence. Upon arriving in Manarairema, the men needed to establish and maintain power over a traditional town that was not inserted in the modern capitalist logic. Without resorting to power, it would not have been possible to change the logic of the town and establish a new progressive order. However, this new order is imposed through violence and, consequently, maintained through it as well. Still according to Benjamin, society can always question the ethics of the institution of power, as Manuel Florêncio did in the passage above. That is, one can always reflect on the sense of justice in the practice of power and violence. Therefore, for Benjamin, “a questão central passa a ser a da legitimidade de determinados meios que constituem o poder.³²” (BENJAMIN, 1986, p. 161)

Amâncio, a character who is the holder of knowledge in the small town and, therefore, has a power of a different order – knowledge – works as a persuader in Manarairema. He constantly attempts to regurgitate the rhetoric of capital and to show how, despite the town experiencing the men’s power – through the swarms of dogs and oxen –, it is all worth for the sake of progress: “- Bom – disse Manuel Florêncio –, você diz que eles estão trabalhando e que no fim nós todos vamos lucrar. Então eu acredito e fico esperando”³³ (VEIGA, 2015, p. 67). In other words, since the beginning of the novel, both the narrator and the characters present the outsiders as a vector of modernization; however, the modernization promised by the men and, above all, advocated by Amâncio and Geminiano, does not occur in Manarairema. In this respect, the progress so desired by the characters, and to some extent by the distanced narrator, is not only a failed project but also ruled by authoritarianism. In other words, the modernization outsiders provided was intrinsically built on an authoritarian

³² The central issue becomes that of the legitimacy of certain means that constitute power.

³³ Well - Manuel Florêncio said - you say that they are working and that in the end we will all profit. So I believe and keep waiting.

model belonging to an archaic model. In this regard, Roberto Schwarz, in *O Pai de Família e outros estudos*, emphasizes the incongruence of Brazilian modernization being linked to the logic of world economic progress by means of archaisms:

[...] incorporados ao mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz, estruturalmente, através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir.³⁴ (SCHWARZ, 1978, p. 77).

To wait and resign is actually the only action – or lack thereof – that the inhabitants of Manarairema take: “Suspirava-se muito em toda parte e ninguém se comovia, os suspiros de um não interessavam aos sofrimentos íntimos dos outros, eram meros comentários à desesperança geral.³⁵” (VEIGA, 2015, p. 130). If the ‘good priest’, upon seeing the swarm of oxen, decides to close the window and contemplate his collection of stamps, the attitude of his fellow townspeople does not go against the grain. It is the men who decide to leave at the end of the narrative, undisturbed at all times. Only then can the town return to its usual course, as it was the days before their arrival: “O relógio da igreja rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado. Já estavam erguendo o peso, acertando os ponteiros. As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser.³⁶” (SCHWARZ, p. 140). Therefore, the outcome of the narrative does not point to a promising, optimistic future. On the contrary, the reader is left

³⁴ They are incorporated into the world market – the modern world – as economically and socially backward, as suppliers of raw materials and cheap labor. Its connection to the new is structurally made through its social backwardness, which reproduces itself instead of extinguishing itself.

³⁵ There was a lot of sighs everywhere and no one was moved, the sighs of one did not interest the inner sufferings of others, they were mere comments on the general despair.

³⁶ The church clock creaked its gears, chimed hours, sluggish, out of adjustment. They were already lifting the weight, setting the hands. The hours came back, all of them, the good, the bad, as it should be.

with the impression that, if the men were to return to the town, Manarairema would resignedly endure it just as it did before.

5 CONCLUDING REMARKS

An unoptimistic omen at the beginning of *A hora dos ruminantes* declared that Manarairema would soon greatly suffer. As we have seen in the course of this essay, the arrival of the 'new' completely changed the routine of the inhabitants of this always quiet small town. Previously, its greatest problems were related to the 'strong genius' of some residents, such as the overbearing Amâncio. The narrator's movements of nearness and distancing from the characters' perspective, while corroborating the atmosphere of mystery and fear in relation to outsiders, also breaks with the continuity of the naturalist aesthetics in Brazilian literary tradition, as Flora Sussekind discusses in *Tal Brasil, qual romance?*.

However, the arrival of the men caused the inhabitants of Manarairema to suffer much more than they had ever imagined. Although some townspeople actively take part in the new order put forward by the 'men', they all feel the effects of the actions of this group that 'camps' on the other side of the river, be it by fear instilled by rumors, or by the severe droves of oxen and dogs.

Florestan Fernandes argues that Brazil experienced a new era of modernization in the 1960s. In the same vein, we observe in *A hora dos ruminantes* a truly modernizing thought promoted by outsiders who do not belong to the universe of the town. The town is embedded in a logic quite removed from the capitalist logic, whose motto is the promotion of exhaustive work in favor of a modern society. In this respect, *A hora dos ruminantes* reveals its Brazilian substratum, especially concerning the narrator's characterization of the space, the characters – above all, Geminiano and Amâncio – and the plot. On the one hand, the narrator introduces us to Geminiano and Amâncio as

advocates of modernization, as a way to oppose backwardness. On the other hand, the narrative instance strongly criticizes progress through a movement of distancing itself from the characters and by the search for Manarairema's voice. In this sense, the narrator highlights Brazil's underdevelopment and cultural dependence, in a way bringing the narrative closer to 1930s regionalism. However, the mixture of the narrator's, the characters', and the space's voices drives Veiga's narrative away from the naturalist tradition, as Flora Sussekind points out.

Therefore, José J. Veiga crafts a novel brimming with meanings, whose strength lies in the relationship between a traditional town and the 'thriving' progress that knocks on its door. If there was a belief in Brazil in the 1960s that the country needed to modernize itself, in *A hora dos ruminantes* Veiga deconstructs this idea through a story marked by resignation and suffering, in which the spirit of capitalism makes the night fall earlier in Manarairema and takes its time to leave the town.

REFERENCES

- ADORNO, Theodor. *Palavras e sinais*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- AGAMBEM, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre política*. São Paulo: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. 'Crítica da violência. Crítica do Poder' in *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: EDUSP, 1986.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Autoritarismo e democratização*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. A hora dos ruminantes e o insólito como estrutura narrativa. in GARCÍA, Flavio (ed.). *III painel reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional: o insólito na literatura e no cinema - comunicações*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. 'O que significam ideais ascéticos' in *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

RÖHRIG, Adriana. 'Os dilemas do homem moderno em A hora dos ruminantes de J. J. Veiga' in *Literatura e autoritarismo*. Santa Maria: UFSM, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Campinas: UNICAMP, 1987.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VEIGA, José. J. *A hora dos ruminantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito do capitalismo"*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido em 17/10/2022.

Aceito em 07/4/2023.

O LABIRINTO DO INUMANO: UM ESPAÇO DE CORPOS RASURADOS

THE INHUMAN'S LABYRINTH: A SPACE OF STRIPPED CORPUS

Danielle Ferreira Costa¹

Resumo: Esta breve narrativa crítica estruturou-se de modo a estabelecer uma análise comparada entre o filme *O labirinto do fauno*, de Guilherme Del Toro, e a narrativa *Space Invaders*, de Nona Fernández, a partir de diversos pontos de percepção sobre corpos femininos rasurados por Estados Autoritários. Nesse percurso crítico, deparou-se com uma lógica discursiva que revela serem, tanto a Espanha Franquista quanto o Chile ditatorial de Pinochet, frutos de um mesmo sistema de opressão: a matriz colonial de poder da Modernidade. Além disso, descobriu-se também que tal matriz de poder utiliza em seu projeto de colonização do saber determinados gêneros estéticos, tais como a ficção científica, contra os quais as histórias “locais” resistem.

Palavras-chave: Ditadura; América Latina; Narrativa Contemporânea. Memória.

Abstract: This brief critical narrative was structured to establish a comparative analysis between the film *O labyrinth of the faun*, by Guilherme Del Toro, and the narrative *Space Invaders*, by Nona Fernández, from different points of perception about female bodies crossed out by States. Authoritarian. In this critical path, he came across a discursive logic that reveals that both Francoist Spain and Pinochet's dictatorial Chile are the result of the same system of oppression: the colonial matrix of Modernity's power. In addition, it was also discovered that such a matrix of power uses in its project of colonization of knowledge certain aesthetic genres, such as science fiction, against which “local” stories resist.

Keywords: Dictatorship; Latin America; Contemporary Narrative. Memory.

1 INTRODUÇÃO A UMA CRÍTICA DE FRONTEIRA

Dizem que há muito, muito tempo, uma princesa vivia no Reino Subterrâneo, onde não havia dor nem mentiras, e sonhava com o mundo dos humanos. A princesa Moanna sonhava com um céu azul perfeito e um mar de nuvens infinito; sonhava com o sol, a grama e o gosto da chuva... Um dia, a princesa fugiu dos guardas e chegou ao nosso mundo. O sol logo apagou todas as

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2990-7274>. E-mail: danielle.costa@ifma.edu.br.

suas lembranças, e ela esqueceu sua identidade e seu lugar de origem. Vagou pela terra com frio, com dor, doente. Até que, enfim, morreu...

O prólogo acima, dito em voz *off*, apresenta ao espectador a triste história da princesa Moanna, que ansiava conhecer o mundo dos humanos. Ao mesmo tempo, uma sequência fílmica, construída por uma fusão de planos que acompanham de longe a sua travessia, conduz o espectador para o outro lado da margem narrativa, onde Moanna encontra os tão desejados “humanos”. Dessa maneira, assim como a princesa, cruza as fronteiras de um universo mitológico atemporal de contos de fada, deparando-se com um ambiente quase hiper-realista, com um lugar (Espanha) e um tempo (junho de 1944) bem definidos.

Com esses elementos iniciais, a produção cinematográfica *O labirinto do fauno*, de 2006, dirigido por Guilherme Del Toro, evoca no espectador uma sensação de transitoriedade, permitindo-lhe acessar de forma paralela, e quase simultânea, duas formas de representação da realidade, que normalmente não ocupariam a mesma narrativa. Assim, ora mergulha-se em uma narrativa de tensões de conflitos militares, violência institucional e relações pessoais abusivas, ora permite vivenciar um conto de fada e fantasia, recheado de poderes mágicos e estranhas criaturas.

Ressalta-se que, nesse filme de Guilherme Del Toro, a travessia entre os dois mundos, ou duas composições narrativas tão distintas, é produzida a partir de vários objetos investidos com significados simbólicos e quase fetichistas. Esses objetos podem ser vistos como pertencentes tanto ao universo hiper-realista quanto ao mitológico: um relógio, um pedaço de giz, uma ampulheta, um punhal, o Livro das encruzilhadas, uma chave. Além disso, há o próprio labirinto e sua entrada com um formato sugestivo, que pode ser visto na foto 01, logo abaixo:



Foto 01 - 0:08:03 / Olhar câmera

Nessa sequência, quem assiste ao filme de Guillermo Del Toro é convidado a participar da cena, visto que a câmera coloca “o espectador como testemunha, proporcionando-lhe o ponto de vista imparcial, invisível e privilegiado da testemunha da cena” (JULLIER, 2009, p. 23).

No momento em que a sequência fílmica chega ao plano captado na foto 01, o espectador assume o mesmo ponto de observação da personagem Ofélia, que de seu mundo hiper-realista se depara com o mundo mitológico, isto é, assume, também, “o ponto de vista de um personagem, mais ou menos subjetivamente (ou seja, imitando mais ou menos a ‘filtragem’ pelo seu olhar)” (JULLIER, 2009, p. 23). Destaca-se que nesse plano cinematográfico está demarcado o lugar exato no qual os dois mundos se encontram, ou seja, suas fronteiras.

Assim, ao coincidir o ponto de observação do espectador/personagem com o de Ofélia, a sequência acaba por revelar de que lado está, na narrativa hiper-realista de uma Espanha Franquista. Desse ponto de ancoragem, instigados a atravessar essa fronteira, atendem a um único chamado narrativo, ao argumento que movimenta a trama de *O Labirinto do fauno* e instaura o seu verdadeiro conflito: o regresso da princesa Moanna ao mundo dos inumanos.

Esse conflito, que atravessa gerações e lugares e acaba por ecoar em outras narrativas, também norteia a discussão crítica que aqui se pretende desenvolver. Esta pesquisa parte da consciência de que a memória, ou “espírito”, daqueles que se afogaram no vórtice de violência de um mundo extremamente “humano” torna-se imortal, se a busca por reencontrá-la, ainda que “Em outro corpo, em outro momento. Talvez em outro lugar” (TORO, 2006), nunca cessar.

Diante disso, recorre-se as ideias do filósofo argentino Enrique Dussel para quem só é possível estabelecer uma crítica desse lugar de fronteira, proposto na narrativa cinematográfica de Guilherme Del Toro, por meio da *afirmação da exterioridade desprezada*, posto que “Como se poderá negar o desprezo de si mesmo, senão iniciando pelo caminho para o autodescobrimento do próprio valor?” (DUSSEL, 2015, p. 64). Dessa maneira, o filósofo defende a necessidade de se construir práticas afirmativas sobre uma “identidade” ao mesmo tempo processual e reativa, concentrando uma autoavaliação de uma alteridade totalmente descolonizada da Modernidade. Propõe, assim, substituir a lógica da Modernidade pela da “Transmodernidade”, que indica aspectos situados para “além” das estruturas valorizadas pela cultura euro-norte-americana, produzindo um movimento em direção a uma utopia pluriversal.

Com isso, anuncia-se o fundamento lógico que permite a esta crítica extrapolar os limites narrativos da produção cinematográfica *O labirinto do fauno* para alcançar outra, a literária *Space Invaders*, publicada em 2013, da

autora chilena Nona Fernández. O fio argumentativo que as une é a ideia do corpo feminino rasurado por sucessivas práticas de violência de um Estado Autoritário, que continua a ecoar seus horrores. Seus ecos convertem, nessa nova ressonância narrativa, a Espanha de Franco no Chile de Pinochet.

2 CORPOS RASURADOS PELA MATRIZ COLONIAL DE PODER

Destarte, assim como o argumento da produção de Guilherme Del Toro, a produção *Space Invaders* também se estrutura em torno do conflito entre humanos e inumanos. Seu título faz referência direta a um dos primeiros jogos bidimensionais de tiro, desenvolvido em 1978 pelo japonês Tomohiro Nishikado e inspirado na guerra de Aliens *versus* humanos, difundida no imaginário da sociedade moderna por narrativas como *A guerra dos mundos*, de George Wells. A referência ao videogame de Nishikado, na narrativa de Fernández, cumpre uma dupla função: demarca a lente pela qual adentraremos a narrativa, ou seja, pelo olhar infantil; ao mesmo tempo em que é tomado como símbolo de tudo aquilo que o gênero de ficção científica representa para a sociedade moderna.

Nesse sentido, deve-se destacar que a ficção científica tem seu surgimento extremamente atrelado ao desenvolvimento da ciência propriamente dita, bem como sofre influência do progresso científico na França, do papel de vanguarda da Inglaterra na sociedade industrial do século XIX e, principalmente, das descobertas científicas dos Estados Unidos, onde adquire seus contornos definitivos. Além disso, por mais fantástica, inverossímil e até bizarra que seja a história da ficção científica, trata-se de uma narrativa construída dentro da lógica da Modernidade e que, por isso, não poderia ser produzida fora do seu contexto científico, pois

A Modernidade não apenas propicia as condições de aparecimento da ficção científica quanto ela mesma é uma narrativa: uma metanarrativa. O pensamento esclarecido também sonhou com um

outro ser – o sujeito civilizado e emancipado – e um outro mundo – a sociedade democrática no futuro. O *ailleurs* moderno é um espaço a ser construído num tempo futuro. As mudanças sonhadas pelos modernos - a emancipação do homem pela razão, a construção de organizações sociais democráticas e o controle da natureza pela ciência - eram uma narrativa única e linear. Enquanto pensadores e cientistas buscam as condições de concretização da Utopia Moderna por meio da antecipação do futuro, os escritores de ficção científica narram as outras utopias, distopias e heterotopias possibilitadas pelos deslocamentos de fronteiras nos campos da subjetividade, tecnociência e configurações de espaço e tempo. Surgem histórias sobre viagens no tempo, aventuras em planetas distantes, novas tecnologias de transporte (balões e submarinos) e de comunicação (rádio), máquinas inteligentes, experimentos biológicos com animais e homens, entre outros temas. (OLIVEIRA, 2003. p. 7-8).

Entretanto, como veremos ao longo da narrativa crítica, todas essas características estão atreladas a um projeto de dominação, não apenas da ideologia capitalista, mas também de uma Modernidade que, por meio da sua matriz colonial de poder, produz genocídios e epistemicídios que cindem os indivíduos em humanos e não humanos. Dentro dessa lógica, a imagem do videogame *Space Invaders*, que tem como objetivo a destruição das hordas de invasores espaciais pela espaçonave humana, é utilizada como metáfora do tipo de relações discursivas que marcaram a atmosfera chilena durante o seu período ditatorial, refletindo seus desejos sentimentais e materiais, além do poder de conquistar, dominar e submeter de um Estado Autoritário.

A narrativa chilena *Space Invaders* carrega, assim, uma interessante reflexão: a de que é importante recordar quem são os verdadeiros inimigos, ou seja, quem são os verdadeiros “alienígenas”, distantes no tempo e no espaço. Nesse cenário, marcado por uma batalha ideológica e por uma atmosfera extremamente repressora que assolou o território da América Latina a partir da década de 1960, devemos questionar, assim como faz a pesquisadora e escritora Michelyne Verunschik: “Afiml, quem é o humano e quem é o inumano? Quando se retira o traço humano do inimigo, seu corpo e territorialidade passam a ser

extraterrestres e, portanto, mais facilmente passíveis de destruição?” (VERUNSCHK, 2019, p. 1).

Tais questionamentos encontram ressonância em dois fatos históricos aparentemente distintos, mas que, se investigados em profundidade, se revelam extremamente imbricados. O primeiro diz respeito à relação discursiva Modernidade/Colonialidade, construída desde a tomada de Andalusia, em 1492, a partir da lógica epistemológica humano/não humano, que considera humano apenas os indivíduos pertencentes ao pensamento hierárquico europeu, fundamentado pela estrutura social cristã/capitalista.

Esse pensamento, engendrado pela estrutura da Modernidade, considera tudo o que está fora da sua lógica como não humano, ou seja, Aliens que precisam ser eliminados em prol de uma segurança nacional. O segundo é uma espécie de reafirmação desse pensamento, na própria Espanha Franquista, e depois na América Latina², durante a Guerra Fria. Em tal reafirmação, governos, como da Espanha e do Chile, foram convencidos da necessidade de combater um “inimigo externo comum [...], a estabelecer regimes políticos cuja estabilidade repousava no aniquilamento desse inimigo, infiltrado internamente, o que correspondia à imposição de governos totalitários e à sua sustentação no tempo” (BICUDO, 1984, p. 17).

Assim, se enxergarmos a batalha do Chile pela lógica da Modernidade, os Aliens são todos os oponentes ao governo ditatorial, que se apoderou do país de 1973 a 1990 para impedir qualquer tipo de resistência à lógica do capital³.

² “Transmitia-se aos outros países a ideia de sua incapacidade de se defenderem sozinhos contra o comunismo e da necessidade de se integrarem nos planos de segurança coletiva dos Estados Unidos, pois sua segurança e a segurança dos Estados Unidos eram inseparáveis. Era necessário que aceitassem a concepção de que o mundo estava dividido em dois únicos blocos, o comunista e o das nações livres do ocidente; deviam acreditar que o destino do país estava associado ao destino dos Estados Unidos” (COMBLIN, 1980, p. 117).

³ “[...] todo esse problema da subversão e da contra subversão consistiu em uma guerra, na qual de um lado estavam os subversivos, que queriam destruir o Estado nacional para convertê-lo em um Estado comunista, satélite da órbita vermelha, e, por outro lado, estávamos as forças legais [...] que atuávamos nessa luta” (CLARÍN, 29 de dezembro de 1983, *apud* FRONTALINI, 1984, p. 11).

Entretanto, se ampliarmos o nosso olhar de maneira a realizar uma desobediência à lógica da Modernidade, perceberemos que os verdadeiros invasores, ou seja, os Aliens, pertencem ao pensamento hierárquico europeu, do qual, nesse período, os Estados Unidos eram seu principal herdeiro.

Nesse cenário em que o capitalismo disputa espaço com o comunismo, os Estados Unidos, utilizando-se de epistemologias da relação discursiva Modernidade/Colonialidade, como democracia/comunismo e cidadão/subversivo⁴, atribuíram-se a missão de livrar o mundo da “ditadura comunista”. Da mesma maneira, “como o haviam defendido contra o nazismo; consideravam que existia uma ameaça comunista em qualquer lugar do mundo onde aparecia algum governo que deixasse de ser favorável” (PASCUAL, 1997, p. 34). Para isso, recorreram a um plano de segurança nacional que se estendia a diferentes partes do mundo, mas especialmente à América Latina:

A materialização da doutrina de segurança nacional consistia no fortalecimento político e operativo das Forças Armadas de cada país, preparando-as para combater o inimigo interno, estranho aos interesses nacionais e de orientação marxista leninista; essa política significava o uso das armas contra seus próprios habitantes. A supressão das garantias constitucionais, a ditadura militar e a imposição do terror constituíam diferentes graus de aplicação da Doutrina. (PASCUAL, 1997, p. 35).

Nessa perspectiva, propomos um giro decolonial ao analisarmos a narrativa chilena *Space Invaders*, que concentra seu foco de observação nos desdobramentos dessa invasão que se iniciara em 1973 e, na década de 1980, busca maneiras de consolidar seu projeto de dominação. Nesse giro, os militares e civis que agenciavam as demandas cristã/capitalistas dos Estados Unidos são vistos como os verdadeiros alienígenas, ou seja, os não humanos, contra os

⁴ A partir dessa concepção ideológica, foram elaboradas estratégias militares para as diferentes regiões do mundo, e, em primeiro lugar, para a América Latina, considerada como área de influência exclusiva dos americanos. Tais políticas incluíam a intervenção militar oculta através do uso de mercenários, a intervenção direta, o apoio logístico, o financiamento e a designação de especialistas militares, bem como a formação de quadros militares e policiais, acadêmicos, docentes e sindicalistas, além de diversos mecanismos de propaganda e penetração cultural (PASCUAL, 1997, p. 34).

quais os humanos, denominados por aqueles de subversivos e terroristas, resistem.

A partir dessa percepção, situada na sociedade chilena, acessamos, na narrativa *Space Invaders*, três importantes ataques, ou três jogadas, contra as forças de resistência de uma sociedade que vivia sob o julgo de um Terrorismo de Estado. No embate entre humanos – os militantes de esquerda – e Aliens – militares e civis que formavam ou financiavam o Estado –, os jogadores, ou opositores, têm três vidas, ou seja, três chances de vitória, ou *Game Over*. Assim, na Primeira Vida, os humanos recebem o seguinte ataque: “Santiago do Chile. Ano 1980 [...] na rua, ainda há vestígios de uma comemoração [...]. A nova Constituição⁵ proposta pela Junta Militar foi aprovada por uma ampla maioria” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 8).

No nível midiático, a nova Constituição pretendia conseguir a legitimação social e a redução das pressões internacionais, mas no nível dos agenciamentos maquínicos, ou dispositivos⁶, interessava o controle dos corpos, de modo a institucionalizar seu projeto político intitulado *democracia protegida*. Esse projeto era regido por um texto anexo à Constituição, denominado “Disposições Transitórias [...] que na verdade atuaria como a verdadeira Carta até 1989”. A nova Constituição só entraria em vigência após oito anos da aprovação plebiscitária, passando a vigorar esse texto anexo à

⁵ “[...] após as definições de uma nova base institucional para o regime anunciadas na mensagem presidencial de 1975, das metas e primeiras aproximações em relação aos prazos do governo com o discurso de Chacarrillas em 1977, e da entrega do anteprojeto constitucional pela Comisión Ortúzar ao governo em 1978, caberia ao governo, por meio do Ministério do Interior, consolidar a fase de institucionalização com a aprovação da Constituição em 1980” (2014, p. 30).

⁶ “1) O dispositivo é a rede de relações que se podem estabelecer entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquiteturas, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não-dito. 2) O dispositivo estabelece a natureza do nexos que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Por exemplo, o discurso pode aparecer como programa de uma instituição, como um elemento que pode justificar ou ocultar uma prática, ou funcionar como uma interpretação a posteriori desta prática, oferecer-lhe um campo novo de racionalidade. 3) O dispositivo é uma formação que num momento dado teve como função responder a uma urgência [...] tem assim uma função estratégica, como, por exemplo, a reabsorção de uma massa de população flutuante que era excessiva para uma economia mercantilista” (CASTRO, 2004, p. 102).

Constituição no ano de 1981⁷, com imposição à sociedade chilena de um controle total sobre seus corpos:

Fomos ordenados um atrás do outro numa longa fila no meio do pátio do colégio. Ao nosso lado, outra longa fila, e depois outra, e mais outra. Formamos um quadrado perfeito, uma espécie de tabuleiro. Somos as peças de um jogo, mas não sabemos qual. Tomamos distância, apoiamos o braço direito no ombro do colega da frente para demarcar o espaço justo entre cada um de nós. Nosso uniforme bem alinhado. [...] Cantar o Hino Nacional todas as segundas-feiras na hora da entrada, entoá-lo do jeito de cada um [...], enquanto lá na frente um de nós hasteia a bandeira chilena na frente e outro a sustenta nos braços. A estrelinha de algodão branco subindo e subindo e subindo até alcançar o céu. A bandeira finalmente acima da haste, tremulando sobre nossas cabeças, ao compasso de nossa voz, e todos nós olhando para ela protegidos por sua sombra escura. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 11-12).

Diante disso, a narrativa conduz para um novo questionamento: como resistir a esse projeto político de controle dos corpos orquestrado por um Terrorismo de Estado que se apoderou do Chile de 1973 a 1990? A resposta reside nesses mesmos clones, filhos da ditadura e condenados ao mesmo destino, com fileiras de (aparentes) extraterrestres que deveriam ser combatidos com o canhão de memória. Todavia, a narrativa logo revela suas humanidades e seus modos de resistência, uma vez que, tecidos pela afetividade, escapa dos dispositivos de controle e atravessa o tempo, fraturando o *modus operandi* ditatorial: “Nossos colchões, da mesma maneira que nossas vidas, se espalharam pela cidade até nos desconectar uns dos outros. O que aconteceu com cada um de nós? É uma incógnita [...] À distância, compartilhamos sonhos. Pelo menos um” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 10) - o sonho com Estrella González.

⁷ O texto das disposições transitórias apresentava 29 artigos, dentre os quais “prorrogava o mandato presidencial por oito anos ao general Pinochet; a manutenção da Junta de Governo como Poder Constituinte e Legislativo; uma série de atribuições e obrigações especiais do Presidente da República, como decretar por si mesmo estado de emergência e catástrofe, designar e remover alcaldes, prender pessoas, restringir o direito de reunião e liberdade de informação, proibir a entrada no território nacional, e expulsar aos que acreditassem ou propagassem doutrinas marxistas e de incentivo à violência; e a manutenção do Consejo de Estado” (2014, p. 35).

3 FORMAS DE RESISTÊNCIA À COLONIALIDADE DO SER

Assim, contra os dispositivos engendrados pela Constituição de 1980, que buscavam a reabsorção de parte da população resistente ao projeto imperialista da Modernidade, agora em sua fase neoliberal, desponta o universo onírico, revelando como a afetividade, em torno de Estrella González, tecia um modo de resistência. Da mesma maneira, na Espanha Franquista, o universo mitológico atemporal, acessado por Ofélia, protagonista do filme *O Labirinto do Fauno*, de Guilherme Del Toro, tecia à sua maneira resistência a um Estado de Autoritário que reprimia política e economicamente seus adversários, subjugando suas existências a um projeto fascista.

Portanto, assim como outrora fizera a jovem Ofélia e seu minúsculo exército de fadas, os fiéis amigos de Estrella, jovens soldados da memória, combatem a racionalidade científica da lógica da Modernidade, utilizando como arma o universo imaginário de seu território. Nesse universo, onde narrativas locais resistem à estética, na qual, através das suas instituições, o pensamento europeu estabelece as normas do belo e do sublime, os sonhos são diversos e também a principal arma de que dispõem para resistir aos ataques:

Às vezes sonhamos com ela. De nossos colchões espalhados por PuenteAlto, La Florida, Estación Central ou São Miguel, nos lençóis sujos que delimitam nossa localização atual, refugiados nos catres que sustentam nossos corpos cansados que trabalham sem parar; de noite, e às vezes até de dia, sonhamos com ela. Os sonhos são variados, como variadas são nossas cabeças, e variadas são nossas lembranças, e variados somos e variados crescemos. De nossa onírica variedade, podemos concordar que, a seu próprio modo, cada um a vê como se lembra dela. Acosta diz que no seu sonho ela aparece criança, tal como a conhecemos, de uniforme escolar, com o cabelo penteado em duas tranças compridas. Zúñiga diz que não, que ela nunca usou tranças, que ela aparece, para ele, com uma cabeleira preta e grossa que lhe emoldura o rosto, cabeleira que apenas ele recorda, porque Bustamante tem outra imagem, e Maldonado outra, e Riquelme outra, e Donoso outra, e todas e cada uma delas são diferentes. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 9).

Dessa maneira, ainda que, nessa narrativa, as fronteiras entre os mundos externo e interno, a realidade e fantasia e o funcionamento consciente e inconsciente sejam com frequência pouco definidas, será nessas fronteiras que a verdadeira batalha entre Aliens e humanos acontece na narrativa de Nona Fernández? Destaca-se que essa fronteira narrativa se estrutura como alegoria de um espaço concebido, em países como o Chile, submetido a um processo de colonização, pela diferença colonial: “espaço onde as histórias ‘locais’ inventando e implementando os desígnios globais encontram histórias ‘locais’, o espaço onde os desígnios globais têm que ser adaptados, adotados, rejeitados, integrados ou ignorados” (MIGNOLO, 2003, p. ix).

Nessa narrativa, cada sonho com Estrella González é uma apresentação alegórica de uma história “local”, presente na diversidade que o projeto ditatorial chileno tentara sufocar em prol de uma economia neoliberal. Assim, esse espaço fronteiro resiste com suas memórias e narrativas: “Os penteados e as cores variam, as feições nunca são enfocadas com nitidez, as formas se esfumam, e não há jeito de entrar num acordo porque nos sonhos, do mesmo modo que nas lembranças, não pode nem deve haver consenso possível” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 9). Dessa maneira, percebe-se que a forma de resistir ao ataque “alienígena” reside em um pensamento de fronteira, no qual o saber subalterno emerge na preservação das histórias “locais”, que ao serem confrontadas desafiam as dicotomias e ajudam a montar o mosaico de reminiscências que resiste às mais diversas ações de apagamento.

Associado a esse pensamento de fronteira, destaca-se o papel da estética, que, como afirma Khote, “consegue constituir novas alegorias apenas quando sente e capta tais forças sociais e consegue canalizá-las para a figuração alegórica” (KHOTE, 1986, p. 39). As figurações alegóricas são fundamentais na construção de formas de reafirmação dessas histórias “locais”, pois, enquanto Acosta recorda de Estrella por meio de imagens, Fuenzalida rememora por meio

das vozes, visto que, como ela mesma pontua, “cada um sonha como pode” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 12).

Maldonado sonha com cartas. São cartas antigas escritas com a caligrafia de uma menina de dez anos. Cartas que González e ela enviaram uma à outra pelo correio, como se não tivessem se visto na sala de aula todos os dias, como se estivessem distantes como estão agora. Maldonado diz que a ortografia de González não é boa, mas que ela desenha as letras com capricho, com disciplina. Ela parece outra nas cartas, não a menina calada e tímida da última fileira da classe. Os sonhos de Maldonado são a leitura de uma dessas cartas. Sonhos que se armam de palavras, que se articulam com base em letras e frases. Remetentes escritos com uma caligrafia azul, e endereços e assinaturas e saudações cordiais, e se despede atenciosamente, e a cumprimenta com carinho, e espero sua resposta, e não deixe de me escrever, amigas para sempre, não me esqueça, por favor. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 12).

Dentro desse imaginário de histórias “locais”, que resiste à racionalização do pensamento científico, a fabulação ganha força e “Maldonado tem todo o direito de que seus sonhos sejam construídos de palavras. Cada tijolo é um verbo, um artigo, um adjetivo, e assim a construção cresce, levanta escadas e se transforma num túnel que pode comunicar o céu com o inferno” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 18). Assim, nos sonhos de Maldonado, repletos de palavras que Estrella tecia com tinta azul, ou sangue azul⁸, “A palavra que mais se repete é seu nome. Está escrito no remetente e na assinatura de cada carta. Junto a ele, o desenho de uma estrela pintada com tinta, como uma espécie de marca pessoal, como um emblema caído de alguma bandeira” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 12).

Dessa maneira, a narrativa *Space Invaders* apresenta, de forma alegórica, a história de Estrella González como uma adaptação local da história de Ofélia, protagonista do filme *O Labirinto do Fauno*, de Guilherme Del Toro, ambas estrelas caídas diante de um Estado Autoritário. Configuram-se, assim, como *performers* das vítimas que sucumbiram a distintos Estados Autoritários, visto

⁸ Sangre azul é uma expressão de origem espanhola, que se espalhou para outras línguas (sangue azul, sang bleu), e indica nascimento nobre (berço) ou ascendência nobre.

que, como assinala Graciela Ravetti, um performer apresenta-se narrativamente “quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real — indomável — convocando os agenciamentos coletivos” (RAVETTI, 2002, p. 63).

Esses *performers*, Estrella Gonzáles e Ofélia, conseguem abarcar outros domínios da escrita, que se mesclam à estética literária e cinematográfica, inclusive como forma de rasurá-las, instalando diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais. Dessa maneira, por meio de uma linguagem potencialmente dramática, que deforma e intensifica o real, o sujeito vítima do vórtice da violência apregoados por Estados Autoritários reencena-se poeticamente nessas narrativas. Dentro das marcas de rasuras arquitetadas por seus autores, consegue-se notar a reencenação desse sujeito-fragmento nos dobramentos de subsolos poético: “Ela deixou para trás pequenos traços de sua passagem na Terra, visíveis apenas para aqueles que sabem onde olhar” (TORO, 2006).

Nesse jogo de espelhos, Estrella e Ofélia possuem a mesma construção narrativa: doces, mas tristes meninas, pouco compreendidas por suas mães grávidas e que vivem na iminência de serem cruelmente maltratadas por um pai/padrasto psicopata. Nessa perspectiva, o pai de Estrella é o duplo do general Vidal, padrasto de Ofélia, que tinha como grande inimigo a ser combatido qualquer resistência alinhada a um pensamento de esquerda: “González explicou a Riquelme que seu pai sofrera um acidente terrível e que por isso não tinha mais a mão esquerda” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 16).

Nessa leitura comparativa, percebe-se que Estrella González é a reafirmação de Ofélia, assim como esta é da princesa Moanna, que na narrativa *Space Invaders* reaparece em outro corpo, em outro tempo, em outro lugar. Trata-se de um corpo submetido ao mesmo processo de desumanização orquestrado, em diferentes épocas, pelos autodenominados “humanos”.

Entretanto, cabe destacar que, entre essas sucessivas reafirmações, alguns sinais de resistência produzem pequenas fissuras na lógica da Modernidade, visto que Ofélia, ao adentrar o corredor que a levaria até o cômodo vermelho e dourado onde encontraria o Homem Pálido, por um instante, para, vira-se e encara a câmera (Foto 02), posicionando-se, assim, do lado oposto tanto dos “humanos” quanto do espectador:



Foto 02 - 0:57:07 / O confronto com o espectador

Ofélia, ao posicionar-se de tal forma, obriga o espectador a enxergar-se dentro da lógica da modernidade e do seu contínuo processo de desumanização. Além disso, convoca-o, utilizando uma expressão de medo em, talvez, não poder retornar para a mesma realidade dele por esta lhe ser hostil demais, a um sentimento de cumplicidade. Dessa maneira, esse confronto com o espectador, tal como os sonhos dos amigos de Estrella Gonzáles, produz um desassossego no esquecimento patológico que ainda acomete parte da sociedade, tanto em relação à Espanha Franquista quanto ao Chile ditatorial de Pinochet.

Contra esses Estados Autoritários - personificados, no contexto espanhol, na figura do general Vidal e, no contexto chileno, na figura do chefe dos *Caribineros*, Guillermo González Betancourt -, Ofélia simboliza a resistência àquele, por meio da fantasia, da mesma maneira que Estrella está para o segundo, por meio da recordação. Nesse sentido, ambas as narrativas – *Space Invaders* e *O labirinto do Fauno* – configuram a mesma forma de resistência estética local, o “realismo mágico”, contra um projeto imperialista, o qual, como já destacado anteriormente, está representado esteticamente, na narrativa de Nona Fernández, pelo gênero “ficção científica”, representante incontestado da Modernidade.

Assim, será em oposição a uma estética da matriz colonial de poder da Modernidade que Nona Fernández e Guilherme Del Toro oferecem uma escrita rasurante pautada em um imaginário ancestral e fabuloso. Nessa perspectiva,

O labirinto do Fauno pode ser descrito como um conto de fadas gótico, uma fantasia de horror, o pesadelo de uma menina lutando para sobreviver em um ambiente hostil ou como o equivalente cinematográfico do “realismo mágico” de parte da literatura latino-americana. Ou, ainda, como um filme de guerra. (SABBADINI, 2014, p. 288).

O “realismo mágico” latino-americano é tomado, nesta análise, como alegoria do pensamento de fronteira, no qual os subalternos resistem, rejeitam ou, ainda, produzem uma desobediência estética em relação ao projeto de dominação cultural imperialista. Nesse espaço fronteiriço, a escritura rasurante, que Nona Fernández e Guilherme Del Toro desenvolvem em suas narrativas, dialoga, por sua capacidade de travessia e por sua vontade em estabelecer uma assinatura, com um conceito-chave para Walter Benjamin: a alegoria, que se apresenta como uma linguagem especial da qual o escritor contemporâneo se apodera como principal recurso para se inserir em uma arte atual de resistência.

O teórico alemão defende que o elemento alegórico “é também o outro da História, isto é, a História que poderia ter sido e não foi. Daí o fato de ele representar a Melancolia como a principal figura alegórica” (KOTHE, 1976, p. 36). Com essa figura, Benjamin pretende demonstrar a essência desse elemento pautado pela incompletude e principalmente pela consciência dessa incompletude, em conformidade com certa face da alegoria exposta por Flávio R. Khote, numa escrita alegórica:

Os vários deslocamentos acabam, porém, se encontrando em um determinado elemento, isto é, aqueles fatores de divergência acabam redundando em convergências. Por outro lado, a análise da condensação mostrará a diversidade que a compõe: ela é composta de "outros". Nesse processo de mostrar o "outro" do fator de divergência descobre-se a força da censura e o grito do censurado. (KHOTE, 1976, p. 35).

Para Khote, a escrita alegórica deve ser vista como um composto de “outros” que ora são marcados pela divergência, ora pela convergência, devendo ainda poder transitar de uma esfera individual para uma coletiva universalizante. Esse estudioso defende que “A abordagem da alegoria deve ser universalizante e, ao mesmo tempo, capaz de levar ao entendimento de cada uma das alegorias, desvelando o máximo grau possível de significações” (KHOTE, 1986, p. 38).

No entanto, o que Khote revela de mais significativo em sua definição da escrita alegórica é a contradição que pontua toda essa escrita, aproximando sua tese da melancolia de Walter Benjamin, a qual surge, em parte, dessa contradição. Nessa perspectiva, segundo Khote (1986), “A alegoria é o palco petrificado de uma luta, de uma discórdia que busca não se mostrar nem como discórdia nem como luta” (p. 39), pois “contém a contradição de tender ao ocultamento das contradições de que resulta” (p. 41).

Dessa maneira, a partir da alegoria de um embate social e cultural, verificada na sociedade chilena, na década de 1980, entre um Estado

Autoritário, defensor de um projeto econômico/cultural imperialista e neoliberal, e nos militantes alinhados a um pensamento de valorização das histórias “locais”, deve-se interpretar o seguinte fio narrativo:

As balas verdes fosforescentes dos canhões terrícolas avançaram rápidas pela tela até atingir algum alienígena [...]. Dez pontos por cada marciano na primeira fila, vinte pelos da segunda e quarenta pelos da última fila. E quando o último morria, quando a tela ficava vazia, outro exército de alienígenas aparecia do céu, disposto a continuar batalhando. Entregavam ao combate uma vida, outra e mais outra, numa matança cíclica sem possibilidade de terminar. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 15).

Esse embate social e cultural ocorre, na narrativa *Space Invaders*, no espaço simbólico da diferença colonial, no qual se pode observar tanto os jovens sonhadores que resistem pela rememoração de suas histórias “locais”, esteticamente representadas pelos sonhos com Estrella, alegoria do “realismo mágico”, quanto os ataques que os alienígenas continuam a lhes deferir, produzindo massacres cíclicos.

4 REEFETUÇÕES DA MATRIZ COLONIAL DE PODER

Assim, com a lente do narrador focada nesse espaço de embate, presencia-se o segundo ataque dos militares: “Santiago do Chile. Ano 1982. [...] Há alguns meses, o ex-presidente Eduardo Frei Montalva, líder da oposição ao general Augusto Pinochet, faleceu de um choque séptico inexplicável numa clínica particular” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 24). Esse ataque representa uma importante vitória dos Aliens e a perda de um aliado importante na luta democrática. Antes que os bravos soldados pudessem ao menos se recuperar, ou reagir, recebem outro que lhes tira mais um aliado: “Tempos depois, um grupo de operações da Central Nacional de Inteligência disparou cinco vezes na cabeça do líder sindical Tucapel Jiménez e depois o degolou” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 24).

A partir disso, o sonho de Maldonado, repleto de palavras de Estrella, permite enxergar outro cenário, sem essa faixa de diferença colonial que há muito já havia sobreposto a fronteira entre humanos e Aliens: um muro. Esse cenário partido, no qual a luta por liberdade havia sido abandonada, chega pela carta que Estrella González envia a Maldonado e que ele recorda no sonho. No escrito, a personagem narra sobre sua viagem à Alemanha, um país partido, cuja batalha resultara na perda para ambos os lados, mas que, segundo a lógica do pai, só possui um lado certo: “Eu só conheci uma parte, a parte dos bons, que é a única que dá para conhecer porque do outro lado do muro é muito perigoso” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 25).

Esse muro estava em construção também no seu país e, ainda que não fosse de concreto, como o da Alemanha, afasta cada vez mais Estrella, que agora sempre era acompanhada pelo Tio Claudio, quem desde o acidente do seu pai a levava a todos os lugares onde estavam seus amigos. Esse sonho anuncia o futuro do Chile, caso os Aliens vençam a guerra, e diante dele resistem com um sonho que acreditam ser uma memória que penetra o sonho de todos: “uma cena que foge da memória de alguém e se esconde entre os lençóis sujos de todos. Pode já ter sido vivida, por nós ou por outras pessoas. Pode já ter sido representada e até inventada, mas [...] acreditamos que é só um sonho que foi se transformando em lembrança” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 27).

Tal sonho, portanto, reflete o desejo da existência de uma memória na qual Zúñiga e seus amigos se aventuram para espalhar panfletos convocando para uma marcha contra Pinochet. Evidencia, assim, o desejo de fazer parte da resistência contra o opressor, de entrar para a história como aquele que assume um papel de destaque na luta por liberdade. Essa vontade inunda os sonhos de todos e as letras azuis tomam conta das ruas: “Marcha da fome [...]. As palavras se repetem no chão [...], marcha da fome na calçada, marcha da fome perto do ponto de ônibus, marcha da fome ao lado da banca de jornal, marcha da fome junto ao poste ao orelhão” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 27).

Nesse universo onírico, Zuñiga crê na conversão até dos invasores, dispostos a uma conciliação: “Marcha de fome entre os dedos do tio Claudio de González. [...] Tenho a fantasia secreta de que ele também me leve para passear no Chevy vermelho” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 28). Entretanto, em vez disso, são eles que têm sua humanidade arrancada por um Terrorismo de Estado que escondia sua face mais sombria com uma máscara constitucional que apenas servira de fachada para as terríveis leis que realmente regiam a nação:

A luz se apaga na sala e então o ar se torna denso. Em meio a uma escuridão negra como a noite ou a morte, nós, os de sempre, deixamos de ser nós mesmos.

[...] Somos outros. Sombras, fantasmas calados que passeiam em silêncio esticando os braços e as mãos para tentar agarrar algo. [...] um marcianinho do Space Invaders, um polvo com braços de várias formas que joga esse jogo às escuras que está quase terminando.

A luz se acende de repente e o inspetor nos observa da porta. Todos estamos muito bem alinhados, os homens do lado direito, as mulheres do esquerdo. Alguns leem um livro. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 30-31).

Dessa maneira, convertidos em alienígenas pelo governo de Pinochet, militantes, simpatizantes e familiares passam a ser sequestrados, brutalmente torturados e mortos. Os sonhos de Riquelme, então, são permeados pelas próteses que o pai de Estrella usava para substituir o membro ausente, uma “mão não humana” que “avança rápida à caça de algum menino extraterrestre. Os meninos correm de um lado para o outro, fogem assustados, mas a mão se balança sobre as primeiras costas marcianas que encontra e, ao seu contato, as faz explodir” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 37).

Nesse cenário, no qual os corpos das vítimas do Estado eram enterradas no Deserto de Atacama, ou lançados no Oceano Pacífico, surge a figura do desaparecido político: “O corpo do marcianinho se desarticula em luzes vermelhas que desaparecem da televisão [...] A mão verde e muitas outras mãos verdes saem de um canhão de terrícola à caça de mais space invaders” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 37). Estava instalado, assim, o sistema repressivo de um

Terrorismo de Estado, considerado um dos mais violentos da América Latina. Esse sistema repressivo engendraria, destarte, seu terceiro ataque à sociedade chilena:

Terceira Vida: Santiago de Chile. Ano 1985. No dia 29 de março, os jovens irmãos Rafael e Eduardo Vergara Toledo, respectivamente de dezoito e vinte anos, morrem baleados por policiais na Vila Francia. Ambos tinham tido de abandonar seus estudos por causa de seus vínculos políticos, sendo acusados de agitadores e panfletários. No mesmo dia, às 8h50 da manhã, na frente do Colégio Latinoamericano de Integración, o professor Manuel Guerrero e José Manuel Parada — pai de um dos alunos —, ambos militantes comunistas, foram sequestrados por militares numa operação que terminaria com suas mortes na madrugada do dia seguinte. Seus corpos e o de outro militante, Santiago Nattino, apareceram degolados num trecho abandonado da estrada que leva ao Aeroporto Pudahuel. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 39).

Esse ataque produz uma sequência de mortes/desaparecimentos e, a partir disso, os sonhos convertem-se em pesadelos: “Ninguém sabe muito bem o momento exato, mas todos nós lembramos que, de repente, apareceram caixões e funerais e coroas de flores e já não pudemos fugir daquilo, porque tudo havia se transformado em algo semelhante a um pesadelo” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 40). A atmosfera da sociedade chilena, assim como a narrativa de *Space Invaders*, assume, conseqüentemente, uma nova coloração, marcada pelo medo e pela morte.

Nesse momento, o fio condutor da narrativa aproxima-se do centro de um labirinto de dor e violência: “O tempo não é claro, confunde tudo, revolve os mortos, transforma-os num só, volta a separá-los, avança para trás, retrocede ao contrário, gira como um carrossel de parque de diversões, como numa gaiola de laboratório” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 41).

De maneira semelhante, a narrativa cinematográfica de *O labirinto do fauno*, por meio de sua fotografia azulada, ao retratar o confronto final entre Ofélia e o general Vidal, reflete também essa nova coloração do medo e da morte na Espanha Franquista. Destaca-se, ainda, que, se em *Space Invaders* o processo

de introspecção dos personagens diante da morte ocorre por meio de uma narrativa onírica, na produção de Guilherme Del Toro isso acontece utilizando-se uma das cores mais cerebrais e racionais que existem, visto que o azul está habitualmente associado à introspecção. Tradicionalmente, também veio a se associar com o divino, sem dúvida devido à sua presença nos céus e nos mares, também sendo utilizado em histórias relacionadas ao sentido da vida.

Dessa maneira, a narrativa de Guilherme Del Toro estabelece um contraste entre a importância da vida de Ofélia, com toda a sua divindade, e a ação do general Vidal, que banaliza a violência em prol de um sistema fascista. Nesse momento, ao espectador é explicitado quem é de fato o humano e quem é o inumano. Na foto 03, abaixo, o tipo de enquadramento do plano revela, ainda, outro contraste: o azul divino da vida de Ofélia, destacado em seu rosto, com o vermelho do trauma ao qual o seu corpo é submetido em um Estado de exceção:



Foto 03 - 1:46:42 - Profundidade de campo fraca

Além disso, destaca-se, na composição desse plano, a utilização da profundidade de campo fraca, visto que, conforme Laurent Jullier, “ligando o fundo à forma, a profundidade de campo fraca permite representar um personagem perdido em seus pensamentos, ou que deixe de prestar atenção no que se passa à sua volta para se concentrar em algo determinado” (JULLIER, 2009, p. 31). Dessa maneira, um espaço fora de foco pode também servir aos interesses da “subjetividade” narrativa, que revela, no centro desse labirinto de violência, como Ofélia sucumbe. Assim, no centro de outro labirinto de violência, Estrella é a principal vítima do *game over* do jogo:

Ano de 1991. Certa manhã de outubro, o tenente da polícia nacional Félix Sazo Sepúlveda entra no Hotel Crown Plaza do centro de Santiago.

A jovem Estrella, de vinte e um anos, está oferecendo os serviços da agência a um cliente, quando o tenente Sazo para à sua frente e aponta para ela com sua arma de serviço. Faz algum que estão separados. Para o tenente, é difícil aceitar a separação. Por isso ele segue sua mulher, ele a assedia por telefone, ele a ameaça como se ameaça um inimigo, um alienígena ou um professor comunista. Estrella, ele grita para ela. Nossa jovem colega mal lhe dirigiu o olhar quando recebe duas balas no peito, um na cabeça e uma quarta nas costas.

Como um marcianinho, desarticula-se em luzes vermelhas.

O tabuleiro da tela marca cem pontos a mais no placar.

Nem assim o recorde é quebrado. (FERNÁNDEZ, 2021, p. 51).

Esse *game over* acerta a sociedade chilena em cheio, pois revela que o rastro de violência deixado pelos invasores se entranhara de maneira irreversível no seu solo, sendo consumada a destruição de suas histórias “locais”: “Nosso barco de papel começou a naufragar. Caímos no lençol branco e afundamos. Ficamos submersos. Não sabemos despertar” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 49). Assim, sob esse território devastado por um projeto imperialista neoliberal, “Acordo outra vez. Não há televisão. Não há carta. Estou só e envelheci um século” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 52). Nesse território dominado

pelo projeto neoliberal, restara apenas uma multidão de indivíduos vagando por uma paisagem que perdera por completo suas cores.

5 RESISTÊNCIA DE OUTRO LUGAR, OTHER LOCATION

Entretanto, um novo sonho convoca-os a recuperar a paisagem de outrora: “Santiago do Chile. Ano de 1994. Depois de transcorridos dez anos dos acontecimentos, a justiça chilena dá sua sentença em primeira instância pelo sequestro e homicídio dos militantes comunistas José Manuel Parada, Manuel Guerrero e Santiago Nattino” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 48). Diante desse contra-ataque, os humanos voltam a resistir e organizam-se para expulsar os invasores que agora habitam seu território, visto que este sempre fora seu lar: “Combinamos de nos encontrar aqui. Abandonamos nossos lençóis e colchões espalhados pela cidade para chegar na hora marcada. Como sempre, o sonho nos convoca” (FERNÁNDEZ, 2021, p. 53).

Estão cada vez mais conscientes de que estão em um labirinto onírico, sem saída aparente, no qual “Todo se confunde en nuestro colchón desmemoriado. [Entretanto,] Con el tiempo, los sueños han ido tomando el lugar de los recuerdos. O mejor, ya no nos es posible diferenciarlos” (PINOS, 2018, p. 82). Dessa maneira, conforme o crítico chileno Jaime Pinos, será a consciência de que os sonhos e as lembranças são a mesma coisa que permite sair desse labirinto de esquecimento. É necessário recordar, rememorar, para assim despertar coletivamente suas histórias “locais”, acessando uma identidade comum, o que se configura como a única possibilidade de fuga desse labirinto de violência, aparentemente sem saída.

Dessa maneira, como práticas dessas histórias “locais”, a escrita rasurante de Nona Fernández revela uma forma de narrativa ficcional transgressora que consegue, impecavelmente, desmistificar o ideário político no século XX chileno e se colocar como sujeito ativo nesse mesmo processo

crítico de rasura. Assim, configura-se como uma arte “transmoderna”, posto que, conforme Enrique Dussel (2002), carrega a radicalidade de responder a partir de outro lugar, *other location*, do ponto de vista de sua própria experiência cultural, que difere da experiência euro-norte-americana. É capaz, assim, de responder com soluções completamente impossíveis para a cultura de uma Modernidade que se quer única, universal, desprezando as assimetrias existentes.

Destaca-se que, ao responder desse outro lugar que difere da experiência euro-norte-americana, o fazer estético de Nona Fernández chega ao que Mignolo define como um “pensamento fronteiriço”, servindo de base teórica para a construção do pensamento decolonial, o qual, apesar de não negar, não se subjugava ao pensamento da Modernidade, pois diz respeito a um pensamento de resistência às ideologias da Modernidade. Com esse “pensamento fronteiriço”, que se configura pela afirmação do espaço do saber desprezado pelo pensamento da Modernidade, o semiólogo argentino propõe descolonizar a teoria e, conseqüentemente, o próprio poder.

6 PARA EFEITO DE CONCLUSÃO

Assim, de maneira análoga ao que a cinematografia rasurante de Guilherme Del Toro realiza com o ideário político da Espanha Franquista, *Space Invaders* ergue-se a partir de duplos, que ora exploram o vetor estético-estilístico, ora o ultrapassam em busca da valorização do ético no metafórico e alegórico, como dito acima. Essa narrativa evidencia, assim, uma escrita rasurante: a abordagem residual de elementos vinculados ao Estado de exceção de Pinochet, da mesma maneira que o *Labirinto do fauno* transmite os resíduos do Franquismo Espanhol.

Por fim, pode-se afirmar que se trata de uma experiência estética coletiva, por meio da qual há um posicionamento crítico no que tange às

incongruências socioculturais vinculadas aos processos políticos ditatoriais que ainda ecoa de distintos países. São narrativas transgressoras que fogem da lógica dominante e denunciam a quem as acompanha os vestígios de corpos constantemente rasurados por “Estados Inumanos” que insistem em fazer desaparecer suas Moannas, Ofélias, Estrellas...

REFERÊNCIAS

BICUDO, Hélio. *Segurança nacional ou submissão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

EL LABERINTO DEL FAUNO. Direção: Guilherme Del Toro. Produção de Guilherme Del Toro. Espanha, México: Estudios Picasso, Tequila Gang y Esperanto Filmoj, 2006.

DUSSEL, Enrique. *Filosofías del Sur: descolonización y transmodernidad*. México: Akal, 2015.

FERNÁNDEZ, Nona. *Space Invaders*. Tradução de Silvia Massimini Feliz. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

OLIVEIRA, Fátima Regis de. Ficção científica: uma narrativa da subjetividade homem- máquina. Trabalho apresentado no Núcleo de Tecnologias da Informação e da Comunicação, *XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação*, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

PASCUAL, Alejandra Leonor. *Terrorismo de Estado - a Argentina de 1976 A 1983*. Orientador: Christian Caubet. 1997. 197 f. Tese (Doutorado em Direito) Programa de Pós-graduação em Direito - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PINOS, Jaime. Epílogo: Aprender a despertar. In.: FERNÁNDEZ, Nona. *Space Invaders*. Tercera edición. Santiago: Alquimia Ediciones, 2018.

RAVETTI, Graciela. Narrativas Performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, Exílio, Fronteiras: Errâncias Territoriais e Textuais*.

Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas. Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

SABBADINI, Andrea. O labirinto do Fauno. *JORNAL de PSICANÁLISE*, v. 47, n.87, p. 287-294, 2014. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v47n87/v47n87a19.pdf>. Acesso em: 10/09/2020.

Recebido em 18/08/2022.

Aceito em 10/12/2022.

O PRÍNCIPE DOS POETAS BRASILEIROS E O SORRISO DE MONALISA: VISÕES DA POBREZA NA CRÔNICA DE OLAVO BILAC

THE PRINCE OF BRAZILIAN POETS AND MONA LISA SMILE: PERSPECTIVES
OF POVERTY IN OLAVO BILAC'S CHRONICLE WRITINGS

Marco Aurélio de Souza¹

Resumo: Este artigo investiga a reflexão social do escritor Olavo Bilac a respeito dos pobres e da pobreza, tendo por fontes sua produção cronística publicada na imprensa. Confrontando a visão oficialista na qual o “príncipe dos poetas brasileiros” foi o principal representante da literatura como “sorriso da sociedade” – quer dizer, de certa concepção de escrita literária cujo esteticismo dispensava qualquer afinidade com causas e temas sociais – com a prolífica produção do autor sobre os problemas do pobre e da pobreza, demonstramos como, subjacente a certo preconceito intelectual destinado ao parnasianismo de Bilac, está latente uma desconhecida preocupação social do escritor que, ainda que marcada pelo espontaneísmo e pela volubilidade de seu pensamento, atestam a emergência da questão social no horizonte temático e reflexivo de um dos principais escritores brasileiros do início do século XX.

Palavras-chave: Pobreza; Olavo Bilac; Crônicas.

Abstract: This article investigates Olavo Bilac's social thought concerning poor people and poverty, based on his chronicle writing published on the press. It confronts the official version in which “the prince of Brazilian poets” was the most important writer to represent literature as “society's smile” – that is, a conception of literary writing in which estheticism did not worry about social themes or causes – with his prolific production on problems related to poor people and poverty, we show that, underlying certain intellectual prejudice related to Bilac's parnasianism, it is latent an unknown social engagement of the writer that, although it is marked by spontaneity and volubility of his thought, proves the emergency of social debate in the horizon of one of the most important Brazilian writers in the beginning of 20th century.

¹Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3161-8378>. E-mail: aurelio.as25@yahoo.com.br.

Keywords: Poverty; Olavo Bilac; Chronicle Writings.

1 INTRODUÇÃO

No Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX, as mudanças políticas e sociais decorrentes do advento da ordem republicana impulsionaram uma série de transformações que remodelaram não apenas o espaço público da capital federal como também a mentalidade de suas classes altas e médias, intelectualmente representadas pela atividade jornalística da grande imprensa do período. O imaginário social reconhecido pela expressão *Belle Époque* grassou forte pelas ruas e avenidas cariocas, com drásticas consequências para a população pobre da cidade, removida das áreas centrais da urbe em nome do “progresso” – noção que, naquele momento, não raro se confundia com as mais agressivas práticas de higienização social, amplamente discutidas pela historiografia nacional².

Nesse contexto, também o olhar dispensado pelas elites políticas, econômicas e intelectuais do país aos pobres e à pobreza parece ter se transformado, multiplicando discursos de diferentes vieses sobre a questão social. Para Nicolau Sevcenko,

É nesse momento que se registra na consciência intelectual a ideia do desmembramento da comunidade brasileira em duas sociedades antagônicas e dessintonizadas, devendo uma inevitavelmente prevalecer sobre a outra, ou encontrarem um ponto de ajustamento. (SEVCENKO, 2003, p. 45).

Em seu clássico estudo *Literatura como missão*, o historiador divide e classifica os escritores da *Belle Époque* carioca segundo um instigante critério de adequação/inadequação à ordem política e econômica recém-instaurada, pós-abolição e advento da República. De um lado, distinguir-se-iam os

² Para uma visão mais ampla sobre o tema, ver: SEVCENKO, 2018; CARVALHO, 2019.

escritores profissionalmente bem-sucedidos, com trânsito entre as elites, fiadores da noção de literatura como "sorriso da sociedade" – neste grupo, o poeta Olavo Bilac comumente é visto não apenas como um nome representativo, mas também como o seu principal ícone. Do outro lado, por sua vez, estariam os escritores marginais ao sistema dos salões burgueses, divididos em dois subgrupos: em primeiro lugar, os nefelibatas, "alienados", herdeiros da torre de marfim romântica – grupo em que se reuniram a maior parte dos poetas simbolistas do período; em segundo, aqueles escritores que, tomados por um senso de literatura como missão, adaptaram-se perfeitamente à noção do "escritor cidadão", identificando à sua volta as fissuras da sociedade e os conflitos de interesse que movem o mundo social e político. À revelia de suas muitas dissonâncias ideológicas, neste último grupo se enquadram os escritores analisados por Sevcenko em sua tese: Lima Barreto e Euclides da Cunha.

Este trabalho parte da premissa mencionada – de que as transformações políticas e sociais ocorridas na Primeira República tiveram implicações no modo como os intelectuais e escritores observavam os pobres e a pobreza na sua sociedade – para pensar de que modo um dos principais autores brasileiros desse período, Olavo Bilac, tratou o problema da pobreza em sua produção literária não-ficcional, quer dizer, nos gêneros da crônica, do artigo de opinião e do ensaio jornalístico.

Conhecido por seu esteticismo e preciosismo literário³ – características atribuídas ao parnasianismo, escola literária de que o poeta foi, entre nós, o grande expoente –, bem como por sua defesa intransigente do patriotismo, Bilac⁴ teve vultosa produção destinada à imprensa e, ao contrário do que sua caricatura na história literária poderia sugerir, dentro desse conjunto, muitos

³ Um eficiente panorama acerca das linhas gerais do projeto estético de Olavo Bilac e de outros poetas parnasiano-simbolistas que foram seus contemporâneos pode ser lido na antologia "Do encantamento à apostasia", organizada por Fernando Cerisara Gil (2006).

⁴ Para uma visão panorâmica sobre a vida e a carreira literária de Bilac, ver: FERNANDO, 1991.

são os textos que retratam os pobres e a pobreza, seja tematizando certos aspectos da vida nas classes baixas da população, seja de forma tangencial, pelo modo como as questões sociais atravessam determinados temas específicos.

A escolha dos textos se baseou na ideia de que, para além das dificuldades metodológicas da abordagem comparativa entre gêneros muito diferentes, é através da crônica, dos ensaios e dos artigos jornalísticos, sobretudo, que podemos encontrar mais facilmente os indícios da visão sobre os pobres e a pobreza na obra do autor, uma vez que tais gêneros – discursivamente mais próximos ao domínio do realismo factual – foram praticados à exaustão pelo “príncipe dos poetas brasileiros”, que publicava regularmente em jornais da época, e, diferente do que se dá na sua produção poética – que se distingue pelo esteticismo –, sua crônica se volta constantemente aos temas sociais e aos acontecimentos que marcaram a época em que o autor viveu. Dentro desse recorte, portanto, é que analisaremos suas ideias a respeito da pobreza e sua forma de expressá-las, buscando confrontá-las com a premissa de Sevcenko, anteriormente evocada.

2 OLAVO BILAC E SEU OUTRO DE CLASSE

Comumente associado à corrente estética do parnasianismo, não é raro encontrarmos materiais didáticos que retratam o poeta Olavo Bilac como um cultor da palavra esvaziado de consciência política, alienado das questões sociais do seu tempo. Trata-se de um preconceito modernista que se enraizou em nossa cultura literária, por meio do qual os adeptos do parnasianismo seriam escritores desprovidos de relação com o bafo das ruas, centrados tão somente na ourivesaria da palavra, encastelados em suas torres de marfim. Sem enveredar para uma crítica a tal explicação engessada, o que demandaria um novo trabalho, abordaremos, porém, uma faceta pouco explorada do “príncipe dos poetas brasileiros”, seu trabalho como cronista, demonstrando como sua

ligação com os temas urgentes da *Belle Époque* esteve sempre evidente na sua produção em prosa destinada aos jornais, e como desta ligação também é possível encontrar uma larga – se bem que ambígua – reflexão social a respeito dos pobres e da pobreza.

Parcialmente reunida pelo crítico Antonio Dimas nos dois primeiros volumes da obra “Bilac, o Jornalista” (2006) – antologia que abarca 555 textos de um total de 1654 encontrados pelo pesquisador –, a produção cronística de Olavo Bilac é vasta e multifacetada, composta pelos habituais textos de cotidiano, resenhas de livros e de peças de teatros, relatos pitorescos e impressões sobre o mundo social e político. Entre estas últimas, eventos históricos importantes, como a Guerra de Canudos, a Revolta da Vacina e as reformas urbanas de Pereira Passos no Rio de Janeiro, receberam a atenção de sua pena, o que hoje nos interessa não apenas pelo aspecto literário, mas também como fonte para a reflexão sobre o passado.

No que diz respeito à sua visão sobre os pobres e a pobreza, tal como se observa à maioria dos escritores da época, a perspectiva de Bilac é marcada pelo distanciamento de classe, em cumplicidade com o leitor das classes médias e altas que liam os jornais em que o escritor publicava seus textos. Pode-se perceber tal distanciamento pelo uso e abuso de uma adjetivação em relação aos pobres que promove a separação entre “nós e eles”, onde os pobres são identificados através do exotismo, frequentemente retratados como “gentes rudes” (BILAC, 2006, p. 597), de “alma rude” (BILAC, 2006, p. 266), dotada de uma simplicidade quase bestial, incapaz à compreensão das sofisticções da política, da cultura e do espírito. E se o socorro dos adjetivos lhe foge, as descrições e as imagens utilizadas por Bilac cumprem bem aquele propósito de revelar a objetificação a que o pobre estaria submetido, em virtude das múltiplas privações que sofre. É o caso, por exemplo, da crônica de 19 de agosto de 1894, que aborda a condição das meretrizes – na visão de Bilac, “reduzidas à condição de móveis de aluguel” pelos homens que buscam nelas algum prazer:

E tão fundo se enraíza nelas essa convicção da própria dependência e da própria escravidão que, quando um João Paulo, desvairado por um ciúme absurdo e tolo, se prepara para as matar, - não fogem, não resistem, não protestam, deixam-se assassinar, como se deixavam beijar. Quando um homem se desgosta de uma cadeira que comprou, e a despedaça para alimentar o fogo da cozinha, a cadeira passivamente se deixa despedaçar... (BILAC, 2006, p. 119).

A construção do outro na figura do pobre passa também por aquilo que poderíamos considerar como algumas das bandeiras cívicas de Bilac, na medida em que, por diversos momentos, sua pena esteve a serviço de campanhas de caridade, defendendo entusiasmadamente a necessidade da esmola, das creches, dos orfanatos e dos asilos. Tais crônicas são marcadas, sobretudo, pelos arroubos retóricos e pela pieguice, investindo na dramaticidade dos apelos a fim de despertar a solidariedade das elites: “Viva o amor; só ele é grande, só ele pode tudo...” (BILAC, 2006, p. 35), é como se inicia a crônica publicada na Gazeta de Notícias em 17 de junho de 1890, cujo argumento consiste num alerta e numa defesa da necessidade de creches para crianças desamparadas.

Não é o caso, obviamente, de problematizarmos o distanciamento de classe que os textos de Bilac meramente refletem, mas é indispensável que mantenhamos tal separação à vista ao longo de uma análise mais profunda do lugar dispensado à pobreza e aos pobres na sua reflexão social. O fato de identificarmos em seus textos certo alheamento quanto ao outro de classe, sempre colocado do lado de lá da fronteira social, não deve significar (ao menos não de forma automática e necessária) que o escritor passou ao largo de qualquer questionamento sobre a condição da pobreza, naturalizando suas causas por meio de fatalismos deterministas, mas sim que tal vício de origem está presente de forma indelével na posição que o escritor ocupa dentro do debate. De fato, veremos à sequência que o pensamento de Bilac sobre o assunto é, como ocorre em muitos outros temas, marcado pela provisoriedade, o que exige do pesquisador certa cautela frente à eventual ânsia de categorização

intelectual. Dentro dessa inconstância, contudo, a alteridade do pobre é um elemento de estabilidade no seu discurso, perspectiva classista que parece capaz de costurar posições diversas e não raro conflitantes.

Este é o caso, por exemplo, de sua visão sobre o chamado Bota-Abaixo realizado no Rio de Janeiro da primeira década do século XX, durante a gestão do prefeito Pereira Passos. Considerado um dos arautos da Regeneração, Bilac foi dos escritores mais entusiasmados com a remodelação urbana daquele momento, defensor contumaz da necessidade de modernização da capital federal que, mediante amplo processo de higienização (onde o complemento “social” nem sempre era mencionado de forma explícita, mas sempre subentendido), poderia assim e finalmente embarcar na locomotiva do progresso e da civilização.

Em suas primeiras crônicas sobre o tema, a defesa de Bilac é intransigente: para atingir o nobre fim de ruas e avenidas mais largas, prédios suntuosos e – de acordo com os defensores do processo – higienizar a cidade, libertando-a de moléstias e epidemias, todo e qualquer sacrifício era válido. Daí que, em seus primeiros textos sobre o tema, o problema das habitações populares tenha desviado completamente do seu radar, permanecendo durante longo tempo ausente de suas impressões e comentários sobre o processo de remodelação urbana. Tamanha era a cegueira ou indiferença do autor sobre o tema que, em uma crônica de 30 de outubro de 1904, após exaltar a adesão popular à lei da vacinação obrigatória – alegando que, por trás da aparência de “indignada e desordenada oposição, ele [o povo] possui um sólido fundo de bom senso, que o preserva dos perigos a que o expõe o instinto da revolta” (BILAC, 2006, 660) –, adesão que mais tarde se revelaria ilusória, o autor evoca uma discussão em voga sobre “o eixo da avenida” para afirmar que, sabendo nada sobre o assunto, de outra coisa sabia:

O que sei é que a Avenida está, de ponta a ponta, cheia de gente que trabalha e canta. Onde há trabalho e pão para os humildes, há

felicidade para todos! E é esse, dos novos aspectos da vida carioca, o que mais me encanta e orgulha. Governar não é somente administrar: é também prover, é também dar trabalho aos homens válidos que precisam ganhar o sustento diário com o suor do rosto. Dos lares pobres, onde hoje não minguava a comida, já não irrompe o coro de maldições e de lamento de há dous anos atrás. O que se está fazendo não é somente um bem para a nação: é também uma providência para cada trabalhador e uma alegria para cada família.

E basta isso para que eu pense que a avenida está certa... (BILAC, 2006, p. 661).

Todos os argumentos concorrem, como se vê, para a justificação da modernização impulsionada, inclusive os supostos benefícios que a população mais pobre estava tendo com a proliferação das obras urbanas. Num primeiro momento, o fato de os mais pobres se verem obrigados à busca por nova moradia em regiões muito distantes do seu trabalho, ao risco de nada encontrarem dentro dos antigos padrões financeiros do setor imobiliário, para Bilac, não pesava sobre a alegria que a abertura de novos (e efêmeros, acrescento eu) postos operários estavam trazendo para as camadas baixas da população. Esta é, certamente, uma amostra exemplar de sua cegueira de classe, que o impedia a visualização de problemas maiores embutidos em temas cujo seu interesse partia de privilégios sociais.

Tomando por base a reunião de crônicas feita por Antonio Dimas (2006), de abril de 1903 a junho de 1905, Bilac publicou nada menos que oito artigos sobre a Regeneração carioca, sejam eles parcial ou integralmente voltados ao assunto, todos de viés entusiasmado, em defesa das reformulações urbanas e do sacrifício que “todos” deveriam fazer, visando um bem maior e comum. Neste período, portanto, valemo-nos de uma espécie de raio-x de sua cronística para perscrutar sua visão sobre a pobreza carioca. Quer dizer, é justamente onde seu texto cala que ele mais nos informa a respeito da questão social sob a ótica de Bilac. Mas se o silêncio do escritor sobre o tema pode ser tranquilamente compreendido como um sintoma de insensibilidade social, isto não quer dizer,

contudo, que a febre modernizadora do príncipe dos poetas brasileiros não tenha se amenizado posteriormente, quando o autor finalmente alcança e manifesta certa consciência sobre os problemas urbanos e sociais implicados no Bota-Abaixo.

Tal nuance aparecerá somente em 13 de agosto de 1905, quando, em uma crônica de tom melancólico, o autor levantará junto à imprensa o problema das habitações urbanas. Nela, Bilac defende que se interrompa por um momento o “coro de louvores” (BILAC, 2006, p. 732) à transformação da urbe para, com emoção resignada, destinar alguma atenção à morte da cidade velha. A partir desse introito, o cronista evoca sentimentos nostálgicos para falar dos lugares e edificações que marcaram a sua infância e o passado carioca, assumindo que, por maior que fosse o seu aplauso às mudanças, era impossível ver tamanha transformação sem se deixar tocar por essa angústia que acompanha o desaparecimento de tantas boas memórias. Mas seu texto não para por aí. Após longa digressão sobre o tema, Bilac reserva uma parcela de sua crônica para falar também do problema das habitações populares:

E há ainda uma outra causa de melancolia e tristeza, nesta demolição de prédios: é a lembrança dos atropelos, das angústias, das aflições em que se vê a gente pobre, obrigada a mudar-se da noite para o dia.

A mudar-se, para onde? (BILAC, 2006, p. 734).

Cabe apontar para a curiosa confusão de temporalidades utilizada na construção do texto: ao falar de uma lembrança, Bilac induz seu leitor a se voltar ao passado, tanto mais quando a lembrança evocada aparece logo após uma série de outras memórias – estas relativas às edificações derrubadas, mencionadas nos tópicos anteriores da mesma crônica – que, definitivamente, já fazem parte apenas do passado, posto não possuírem mais qualquer materialidade. A lembrança trazida à parte final da crônica, contudo, não é uma lembrança marcada pelo tempo pretérito, uma vez que os atropelos, angústias e aflições rememorados são aqueles *em que se vê* a gente pobre, e não *em que se*

viu. Trata-se, portanto, de uma lembrança fincada no presente, de um processo que está vivo e buscando ainda alguma solução.

Mas a mistura de tempos verbais continua. Após explicar que, embora fossem modestas para qualquer Rotschild ou Rockefeller, as habitações recém-erguidas sobre os escombros da velha cidade eram verdadeiros palácios para os padrões da gente pobre, Bilac indaga seu leitor sobre o futuro da população que, antes, vivia nos cortiços e albergues do centro. Indaga sobre o *futuro*, frise-se. “Para onde *levarão* [grifo meu] os pobres os seus trastes, modestos mas queridos, os tristes cacarecos que são toda a sua fortuna?” (BILAC, 2006, p. 734). Eis uma curiosa lembrança, que resgata não apenas o que já foi, mas, sobretudo, aquilo que ainda será.

Na sequência da crônica, o escritor pontua a criação de uma comissão destinada a resolver o problema das habitações, mas, tão logo a nomeia, critica o fato de que tal comissão estava, até ali, fazendo “o que costumam fazer todas as comissões: tem falado, e tem feito falar de si” (BILAC, 2006, p. 734). Pessimista quanto à resolução do problema, Bilac aponta o que seriam as prováveis causas para o atraso desta solução: a escolha do local e os recursos pecuniários para este fim. E ele mesmo oferece, se não uma solução, uma resposta à dúvida candente: “O local? – [...] as duas margens do leito da Estrada de Ferro [...]. O dinheiro? – mas emita-se, cunhe-se, invente-se esse dinheiro sem hesitação!” (BILAC, 2006, p. 734). A crônica se encerra com a mesma melancolia que a percorreu desde o início, frisando o fato de que nem tudo são flores no processo modernizador. “Os hinos de louvor são justos: mas também deve haver lugar para um pouco de melancolia, - porque as causas de melancolia são muitas...” (BILAC, 2006, p. 735).

Vê-se, portanto, que a crônica em foco mostra, a um só tempo, o amadurecimento da posição de Bilac – entusiasta da Regeneração, ainda, mas consciente dos problemas implicados no processo –, seu olhar empático para os

mais humildes e, junto a isso, também o distanciamento de classe que o faz equalizar uma urgente discussão social com o sentimentalismo das memórias da infância, diluindo-as no mesmo caldo das “causas de melancolia”. Mais ainda, a organização interna do texto, que coloca em primeiro plano uma discussão sentimental para, depois, trazer “uma outra causa de melancolia e tristeza”, tudo isso corrobora para uma forte impressão de que, independentemente das intenções que o texto de Bilac pudesse ter, seu distanciamento em relação às causas populares é tamanho que, mesmo chegando atrasado mais de dois anos – uma vez que, de abril de 1903 (quando Bilac publica a crônica mais antiga que encontramos sobre o assunto) a agosto de 1905, sequer uma simples ressalva pertinente à questão da moradia apareceu em qualquer dos seus textos entusiásticos da Regeneração –, o problema não é visto com a ênfase adequada à sua urgência, sendo tratado como uma lembrança melancólica que, no fundo, está envolta pelo mesmo fatalismo resignado destinado às demolições, compreendidas sempre através da chave da inevitabilidade.

3 PENSAMENTO VOLÚVEL, IDEOLOGIA PROVISÓRIA: A INCONSTÂNCIA DE BILAC

Vimos, portanto, um bom exemplo da relação distanciada que o Olavo Bilac cronista possui em relação aos mais pobres, mas também de sua capacidade de reformulação dos velhos problemas, que o permite novas angulações e perspectivas sobre os mesmos temas ao longo do tempo, o que nos remete a uma preocupação metodológica indispensável aos pesquisadores da literatura que trabalham com a diacronia. Debruçado sobre a leitura crítica de crônicas, Sidney Chalhoub frisou sob esses termos a importância e a necessidade do pesquisador atentar às eventuais transformações existentes dentro da cronística de cada escritor, nos planos formais e de conteúdo:

além da atenção em relação aos procedimentos narrativos e aos debates sociais que originam as crônicas, soma-se a necessidade de

atentar para as transformações na produção de cada autor, quer no interior de determinada série, quer no processo sucessivo de substituição e reinvenção de colunas e narradores no conjunto de sua obra cronística. (CHALHOUB, 2005, p. 18).

No caso de Bilac, seja pela extensão extraordinária de sua produção, seja pela natureza de suas crônicas – quase sempre atravessadas pelos acontecimentos recentes –, seja ainda por alguma particularidade de sua personalidade intelectual, as mudanças de posicionamento são bastante frequentes em suas publicações de imprensa, passando a impressão de certa volubilidade de pensamento aos leitores que acompanham sua produção de forma mais atenta. Daí a dificuldade de mapearmos sua visão política sobre a pobreza, portanto, dada a inconstância de seus posicionamentos sobre diversos temas a ela relativos. Assim, se num texto o autor critica a apatia do povo carioca, por exemplo, noutra condenará a sua manifestação nas ruas, considerando revoltas e motins como, além de ineficazes, sintomas da barbárie e do irracionalismo popular.

Este é o caso, por exemplo, da crônica publicada em 13 de novembro de 1904, a respeito da Revolta da Vacina, quando o autor desqualifica e põe em xeque a seriedade dos protestos que tomavam a Rua do Ouvidor, no centro da capital federal. Para ele, a via – uma das mais importantes do Rio de Janeiro da época –, por ter sido palco de tantas revoltas populares, possuía “alma de criança malcriada, nunca disposta a trabalhar e estudar, mas sempre disposta a protestar e a cometer desatinos” (BILAC, 2006, p. 664). Com tal associação, Bilac já demonstra sua completa aversão às possíveis causas do conflito, consideradas fúteis e infantis, bem como seu alheamento em relação às motivações das insatisfações dos mais pobres não apenas em relação a uma revolta popular, mas a várias, se não em todas.

A crônica prossegue mencionando que os manifestantes, aproveitando-se das obras executadas pela gestão do prefeito Pereira Passos, que

revitalizavam o centro da cidade, tomaram pedras e materiais de construção que estavam dispersos pela rua e as utilizaram para agredir policiais – o que, na visão do escritor, era mais um motivo para que as obras fossem aceleradas. Mais adiante, após afirmar que “os motins não se preocupam muito com a Lógica” (BILAC, 2006, p. 665), Bilac afirma que o protesto terminou contra a lei da vacinação, mas começou contra “os pagodes do Conselho Municipal”. A estratégia de desqualificação dos manifestantes a partir da futilidade de suas reivindicações está presente em todos os momentos: ao comentar a ira contra o mencionado Conselho, Bilac sugere que a população nunca prestava atenção às eleições que formavam os Conselhos, mas, depois de formados, revoltava-se com a sua condução – jogando, deste modo, a culpa da falta de representatividade popular no Conselho Municipal para o colo da própria população, o que, no mínimo, desconsidera as desigualdades institucionais estabelecidas na legislação eleitoral da época, que excluía a maior parte da população do direito ao voto mediante o veto aos analfabetos.

Daí por diante, a crônica, que se inicia com uma discussão sobre os motins na Rua do Ouvidor, desvia-se completamente para uma digressão a respeito da consciência política (ou a falta dela) do povo brasileiro, que para o autor pecava no cumprimento de seus deveres cívicos, abstendo-se de votar ou vendendo seu voto para, na sequência, revoltar-se com os políticos eleitos. Ainda que a crítica tenha algum fundamento, chama atenção, no entanto, o fato de que Bilac não dispense uma só linha para confrontar tal suposta apatia política com os impedimentos da legislação eleitoral, e que, mais do que isso, desconsidere completamente das manifestações de rua sua qualidade de ato político. Assim, a crônica se encerra com uma afirmação de espanto, reconhecendo que ela começara sorrindo e terminara doutrinando. A mudança se justificaria, porém, uma vez que, para o autor “antes sorrir ou doutrinara, do que ir apenas apanhar as pedras da Avenida para rebentar crânios e vidraças...” (BILAC, 2006, p. 666). Curiosamente, Bilac não somente retira todo e qualquer

potencial de pressão política das manifestações de rua como, junto a isso, defende estar fazendo mais do que os manifestantes pela formação de consciência política através das suas crônicas.

Esta primeira crônica sobre o conflito, como vimos, volta os olhos para a Revolta da Vacina na tentativa de desqualificá-la, porém, pouco discorre a respeito de suas motivações, limitando-se a pôr em dúvida a capacidade lógica dos manifestantes e sua consciência política. Uma semana depois, no entanto, com o curso dos acontecimentos e a consolidação do motim, Bilac volta ao tema e, assumindo postura mais grave, inicia sua crônica do dia 20 de novembro dizendo, de início, que se quisesse registrar todas as “tristes recordações que me ficaram desta abominável semana, toda esta página não bastaria para contê-las” (BILAC, 2006, p. 667). O tom da crônica, portanto, é o de completa condenação dos eventos.

De fato, é com este colorido que Bilac iniciará o seu relato sobre os eventos do dia 14 de novembro, qualificando o motim como “criminoso”, e o ânimo dos manifestantes como uma “estúpida fúria” (BILAC, 2006, p. 667). E a adjetivação pejorativa continua ao longo de todo o texto. Na sequência, o cronista relata que, ao chegar à avenida, próximo do meio dia, os operários que trabalhavam nas reformas urbanas estavam já guardando suas ferramentas, diante do avanço dos manifestantes, o que Bilac identificou como a “fuga da civilização diante da barbárie vitoriosa” (BILAC, 2006, p. 667).

Não faltaram figuras de retórica na condenação da revolta por parte do poeta parnasiano. O avanço dos manifestantes foi descrito por Bilac nestes termos:

(...) a rapina vencia a indústria; a ferocidade triunfava do labor; e havia naquele largo trecho da cidade, no ar e no chão, nas ruínas dos prédios, em tudo – um tremor de aflição e de horror, como se até as cousas inanimadas compreendessem e amaldiçoassem a infâmia daquele atentado! (BILAC, 2006, p. 667).

As razões para o descontentamento popular eram completamente incompreensíveis para o escritor que, já à noite, ao andar pelas ruas da cidade, perguntava-se sobre as motivações que poderiam colocar “esta gente” contra um governo que “só quer dar luz, avenida, saúde, árvores, limpeza, dignidade ao povo, dando trabalho aos que querem trabalhar”, concluindo, porém, que sua pergunta “não tinha resposta”. Descartando uma organização por trás do movimento, Bilac considera que, no Rio de Janeiro, o que não faltavam eram “navalhas afiadas e trabucos carregados, à disposição de todas as causas e a serviço de todos os patrões” (BILAC, 2006, p. 669).

Somente na parte final do texto é que as condenações objetivas e as conjecturas sobre as razões do movimento darão lugar a uma conclusão mais sóbria, fundada nos fatos. Evocando o analfabetismo que grassava forte na população brasileira e carioca daquele período, o poeta conclui que, não fosse por isso, “ninguém lograria convencer a pobre gente ingênua das estalagens que o governo queria vaciná-la com caldo de ratos mortos de peste...” (p. 669). Assim, ainda que não o diga com todas as letras, insistindo na condenação dos populares, Olavo Bilac retira o peso daquilo que considera ser uma má conduta das costas do povo pobre ao identificá-la como uma consequência da ignorância, que torna o povo facilmente manipulável. A passagem seguinte explicita esta síntese de Bilac:

E aí estão os três elementos da desordem: a ambição dos que sabem ler mas não tem juízo, a ferocidade desocupada dos vagabundos e facínoras, e a ingenuidade dos analfabetos, que, coitados, são sempre os menos responsáveis e sempre os que mais sofrem. (BILAC, 2006, p. 669).

Após uma virulenta denúncia da ilegitimidade do movimento, Bilac finaliza seu relato poupando a gente pobre das responsabilidades sobre o levante. Assim, termina a crônica sobre os eventos da semana defendendo a instrução primária obrigatória, que para ele acabaria com os motins e seria

benéfica para todos, “desde a gente que trabalha até a gente que governa” (BILAC, 2006, p. 669). O texto se encerra com um raivoso pedido de que aquela semana desapareça “no abismo insondável do Tempo, onde há esquecimento para tudo” (BILAC, 2006, p. 669).

Vê-se, portanto, que a Revolta da Vacina não passou despercebida pelas lentes de um dos maiores escritores da história do Brasil, mas que as motivações mais profundas que levaram o povo pobre a se revoltar contra a arbitrariedade do governo, canalizando sua raiva contra um alvo inofensivo, que trazia somente benefícios – a vacinação contra a varíola –, não estavam no radar do escritor, que a tudo explica pela evocação da ignorância popular. Hoje, é consenso entre os historiadores que, por trás de tal revolta, estava não apenas a incompreensão para com as medidas de saúde pública, mas principalmente o descaso com que as autoridades brasileiras tratavam tal população, parte dela afetada profundamente pelas reformas urbanas, que teve como efeito prático a transferência das camadas mais pobres da população das regiões centrais da cidade para periferias precariamente construídas às pressas, nos morros da capital.

Para o historiador Nicolau Sevcenko, por exemplo, a reformulação urbana ocorrida no Rio de Janeiro do início do século XX, sob a gestão do prefeito Pereira Passos,

(...) trouxe consigo fórmulas particularmente drásticas de discriminação, exclusão e controle social, voltadas contra os grupos destituídos da sociedade. E foi na intersecção sufocante dessa malha densa e perversa que a população humilde da cidade viu se reduzir a sua condição humana e sua capacidade de sobrevivência ao mais baixo nível. A soma dessas injunções, vistas pelo seu ângulo, traduzia-se em opressão, privação, aviltamento e indignidade ilimitados. Sua reação, portanto, não foi contra a vacina, mas contra a história. Uma história em que o papel que lhes reservaram pareceu-lhes intolerável e eles lutaram por cuja mudança. (SEVCENKO, 2018, p. 114).

Não será o caso de cobrarmos de Bilac uma consciência histórica impossível ao tempo em que viveu, mas, independentemente dos juízos manifestos pelo autor e da inadequação de sua posição em relação às interpretações históricas *posteriores* ao fato, este é claramente mais um exemplo não apenas da visão classista do poeta, nublada pelo lugar social que ocupava, mas também da dinâmica imediatista que seus textos seguiam – certamente em função das exigências que lhe chegavam por parte dos órgãos de imprensa em que trabalhava –, forçando o escritor a emitir opiniões apressadas, que iam sendo reformuladas com o passar do tempo e o desenrolar dos acontecimentos públicos.

As readequações que o autor praticava em suas críticas, análises e juízos, porém, nem sempre mantinham uma relação de coerência com a dinâmica processual da história. Não raras vezes, tratava-se tão somente de uma volubilidade de pensamento, capaz de revelar certas fragilidades no raciocínio do autor sobre determinados temas, certamente meditados de forma incipiente.

É o que constatamos, por exemplo, à análise de duas crônicas publicadas pelo autor em datas muito próximas, com menos de um mês de distância entre elas. Na primeira, datada de 21 de dezembro de 1902, discorrendo sobre um escândalo denunciado pela imprensa – o das condições desumanas com que homens e mulheres privados de liberdade eram tratados na Casa de Detenção do Rio de Janeiro –, Bilac critica de forma veemente a precariedade criminosa do sistema penitenciário brasileiro, responsável pela indignidade assim descrita pelo autor:

[...] os presos, como uma vara de porcos, metidos numa ignóbil pocilga, cevados com toucinho podre e batatas bichadas; homens metidos em *solitárias* medonhas; sessenta mulheres, seminuas e cobertas de vermina, num calabouço de oito metros quadrados; tudo horrorizaria e estremeceria às próprias pedras, se neste país as

próprias pedras já não estivessem habituadas [*****]⁵. (BILAC, 2006, p. 518).

Logo no parágrafo seguinte, o escritor considera tais “abusos” como um “vício essencial do sistema”, que não se transformará com a mudança de um ou outro funcionário. O texto se desenvolve como uma longa crítica à inversão de valores praticada pelo Estado brasileiro no que se refere às instituições penais. Bilac aponta, por exemplo, para a contradição na escolha de policiais para chefes das “casas de prevenção”, uma vez que o papel principal destas instituições não seria o da repressão, mas sim o educativo, “onde o papel de diretor é antes de tudo um papel de educador, de evangelizador, de apóstolo da mais bela de todas as religiões” (BILAC, 2006, p. 519).

Aguda e ferina, a crítica de Bilac nos leva a supor que sua posição neste assunto é a de uma intransigente defesa não só de maiores investimentos do Estado no sistema prisional, a fim de que ele efetivamente cumpra a sua missão de ressocialização dos condenados, como também de absoluto respeito aos direitos básicos de pessoas que, denuncia o próprio autor, estavam vivendo na mais completa indignidade. Qual não foi nossa surpresa, porém, ao identificarmos posicionamento abertamente contrário a esse em uma crônica publicada menos de um mês após suas críticas virulentas ao sistema penitenciário?

Acolhida pelo mesmo veículo, a Gazeta de Notícias, esta segunda crônica veio à luz em 11 de janeiro de 1903, mobilizando a mesma energia crítica do texto anterior, mas desta vez para falar da suposta boa vida que os penitenciários gozavam, sustentados pelo povo trabalhador. Bilac inicia seu argumento chamando a atenção para o fato de que, de tão pacatos e ordeiros que são os trabalhadores, o Estado só se lembra deles por ocasião da cobrança

⁵ Os asteriscos indicam passagem ilegível nos originais reproduzidos pela edição organizada por Antonio Dimas (2006).

de impostos. Os criminosos, por outro lado, qualificados pelo cronista como patifes, “esse dão trabalho!”:

É para vigia-los e contê-los que o Estado sustenta uma polícia que lhe custa os cabelos da cabeça. É para julgá-los que há uma porção de juízes. É para hospedá-los que se fundam e mantêm prisões e penitenciárias. E, hospedados e sustentados pelo Estado, os meliantes são de uma exigência feroz: querem casa confortável, querem comida farta e suculenta, querem médico, botica, padre para encomendação final, enterro e sepultura. (BILAC, 2006, p. 526).

Após enumerar com tom de deboche as supostas exigências dos presidiários, o autor critica – na mais absoluta contradição com o que escrevera na crônica de dezembro de 1902, já comentada – a própria imprensa por fazer eco às queixas dos meliantes, quando sucede “que os cubículos são incômodos ou a carne seca não é de primeira” (BILAC, 2006, p. 526). Tudo isto para, à conclusão do parágrafo, afirmar que “Decididamente, a sorte dos patifes é bem mais invejável do que a dos homens de bem!” (BILAC, 2006, p. 526).

De tão flagrante, a contradição entre as posições adotadas nas duas crônicas chega a ser constrangedora. Mas isso não é tudo. Se no primeiro artigo o conflito com a lei era caso de correção educacional – sugerindo que, sob melhores condições sociais, cresce a chance de um meliante se ajustar socialmente –, no segundo, Bilac questionará também a ideia de que a miséria contribui para o aumento da criminalidade, afirmando existirem por aí “muitas casas em que a Miséria se instalou, sem delas desalojar a Honra” (BILAC, 2006, p. 526). Muito embora o autor conteste a associação generalista entre miséria e criminalidade, sua percepção da correlação entre os fenômenos continua presente. Prova disso é que, após descrever a precariedade da vida dos mais pobres, o autor encerra seu raciocínio afirmando que esta pobreza honesta não recebe atenção alguma do Estado, que

só se abalará, só se decidirá gastar trabalho e dinheiro, no dia em que aquele pobre homem der em salteador, no dia em que aquelas

raparigas derem em meretrizes desordeiras, no dia em que aqueles pequenos derem em pungas e em pivetes! (BILAC, 2006, 526).

Desse ponto em diante, Bilac encaminha novo tópico temático – procedimento muito utilizado pelo escritor, que, com grande frequência, reúne num só artigo diversos temas sem qualquer relação aparente.

O que pensar sobre as bruscas contradições e mudanças de posição operadas por Olavo Bilac nas crônicas em foco? Certo é que a identificação destas incongruências deve vacinar o pesquisador em relação às conclusões apressadas, tornando-o alerta às possíveis bandeiras de circunstância empunhadas por Bilac. Além disso, no entanto, podemos considerar que, apesar das argumentações e conclusões eventualmente conflitantes, a problematização da pobreza – a consciência de seu vínculo íntimo com a questão social – está presente no pensamento de Olavo Bilac, uma vez que, ainda que o considere um problema moral, o autor reconhece a miséria como fundamento primeiro do crime em ambas as crônicas analisadas, quando sugere que o Estado poderia evitar os males que exigem correção investindo esforços e recursos no combate à pobreza. Trata-se, como se vê, de uma compreensão mais sociológica do que biológica sobre aqueles tópicos: tanto a criminalidade poderia ser evitada pelo investimento social, quanto a pobreza poderia ser reduzida pela ação do poder público – nenhuma das duas, portanto, podem ser vistas como características naturais e incontornáveis das comunidades humanas.

Assim, no que diz respeito à sua produção voltada à imprensa, podemos considerar que a reflexão social de Bilac – em especial naquilo que diz respeito à sua visão sobre os pobres e a pobreza (suas causas e consequências) – não alcançou um nível de maturidade capaz de a distinguir sob a forma de uma doutrina sociológica ou de uma orientação política, sendo conduzida com certo espontaneísmo, ao sabor de suas impressões momentâneas a respeito de fatos

que lhe chegavam pela imprensa. Há que se levar em conta, porém, que tal grau de amadurecimento crítico pode ser estranho não apenas a Bilac, mas também ao conjunto dos escritores brasileiros contemporâneos a ele – questão que exige uma investigação mais ampla, percorrendo diversos autores do período a fim de melhor compreender os termos pelos quais a miséria e a pobreza eram problematizadas em sua produção literária. No que diz respeito ao nosso recorte, porém, mais constante e previsível que a reflexão social de Bilac foi o seu distanciamento em relação ao pobre, manifesto repetidas vezes, sob o signo da alteridade e de uma radical diferenciação de classe.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte não é, como ainda querem alguns sonhadores ingênuos, uma aspiração e um trabalho à parte, sem ligação com as outras preocupações da existência. Todas as preocupações humanas se enfeixam e misturam de modo inseparável. As torres de ouro e marfim, em que os artistas se fechavam, ruíram desmoronadas. A arte de hoje é aberta e sujeita a todas as influências do meio e do tempo: para ser a mais bela representação da vida, ela tem de ouvir e guardar todos os gritos, todas as queixas, todas as lamentações do rebanho humano. Somente um louco, ou um egoísta monstroso, poderá viver e trabalhar consigo mesmo, trancado a sete chaves dentro do seu sonho, indiferente a quanto se passa, cá fora, no campo vasto em que as paixões lutam e morrem, em que anseiam as ambições e choram os desesperos, em que se decidem os destinos dos povos e das raças... - Olavo Bilac

Muito comum no século XIX e no início do XX, a noção de literatura como “sorriso da sociedade” é tributária de um tempo em que os salões burgueses se alimentavam da produção de grandes escritores como forma de distinção, mas também por uma necessidade imperiosa: reinando absolutos no território da comunicação social, os periódicos da grande imprensa eram os principais veículos de escoamento das ideologias da classe dominante, donde advinha, obviamente, sua imensa relevância social e, nesse contexto, o poder financeiro necessário para a profissionalização da carreira de escritor. Neste ponto, aliás,

cabe remetermos à avaliação do sociólogo Sérgio Miceli sobre as relações entre literatura e jornalismo na época, para quem:

Em termos concretos, toda a vida intelectual [da Primeira República] era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica. (MICELI, 1977, p. 15).

Por um lado, portanto, o prestígio dos autores renomados era emprestado aos veículos e às causas a que eles se vinculavam e, de outro, o jornal de grande circulação não apenas aumentava o público do escritor, tornando-o ainda mais conhecido e influente, como também garantia a sua subsistência dentro da profissão. Essa via de mão dupla, claro, dificultava a projeção de nomes que, em sua produção literária, destoassem em demasia do pensamento vigente junto à elite do país. Daí a noção de literatura como “sorriso da sociedade” – feita para entreter os salões burgueses, sua construção passava longe de qualquer forma de radicalidade, evitando exercitar a crítica política ou qualquer outra forma de pensamento incômodo às classes dirigentes, que pudesse perturbar aqueles espíritos bem acomodados com a ordem social.

Conhecido por seus contemporâneos como o “príncipe dos poetas brasileiros”, Olavo Bilac é comumente visto como um dos grandes representantes – se não o maior – daquela corrente literária confortável às elites. Vimos, porém, como sua produção cronística se voltou com enorme frequência às problemáticas questões sociais de seu tempo, discutindo não apenas o lugar dos pobres na sociedade como também o lugar das classes abastadas na superação da pobreza. E ainda que, em boa parte dos casos, tal reflexão meramente reproduzisse os valores dominantes, assumindo nitidamente a sua perspectiva de classe, o simples fato dela se fazer presente na produção do autor já é um claro indício de que nem tudo foram sorrisos na festa

burguesa de que Bilac participou. Ao contrário, justamente por não possuir uma posição firme e clara quanto às questões sociais, sobretudo quanto ao problema da pobreza, é que o espontaneísmo de sua pena arranhou por diversas vezes o veludo da Ordem.

Se bem que sua reflexão não tenha alcançado o amadurecimento necessário para um questionamento radical das desigualdades existentes no país – amadurecimento que, de resto, talvez sequer estivesse disponível no horizonte intelectual do Brasil da época –, tampouco podemos afirmar categoricamente que Olavo Bilac tenha ignorado por completo a discussão a respeito dos graves problemas sociais enfrentados pelo seu tempo. A citação utilizada como epígrafe a essas considerações finais, aliás, retirada de uma entrevista concedida por Bilac a João do Rio, revela exemplarmente o quanto o adjetivo de esteticista nubla uma gama diversa de preocupações do poeta, estas com antenas bem mais ligadas à realidade material da sociedade. Em podendo resumi-lo ao literato preso ao “sorriso da sociedade”, portanto, que ao menos reconheçamos nele o tom enigmático daquele sorriso de Monalisa que, sendo sorriso, obviamente não se opõe abertamente a seu observador, mas parece revelar algo mais do que um simples desejo de aceitação.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

DIMAS, Antonio (org.). *Bilac, o jornalista: crônicas: volume 1*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2006.

DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista: crônicas: volume 2*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2006.

FERNANDO, Jorge. *Vida e poesia de Olavo Bilac*. 4.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

GIL, Fernando Cerisara. *Do encantamento à apostasia: a poesia brasileira de 1880-1919: antologia e estudo*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

MICELI, Sérgio. *Poder, Sexo e Letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

Recebido em 13/02/2023.

Aceito em 07/04/2023.

PERFORMAR E EXPANDIR COMUNIDADES ON-LINE: PENSANDO EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA EM AÇÕES DE SLAM NA PANDEMIA

PERFORMING AND EXPANDING ONLINE COMMUNITIES: THINKING ABOUT
AN ANTIRRACIST EDUCATION IN SLAM ACTIVITIES DURING THE PANDEMIC

Guilherme Ferreira¹

Resumo: O Slam das Minas RJ é um coletivo de poesia que surge no espaço público, na rua e na ocupação da cidade, promovendo um modo de imaginação pública, a partir da qual pode ser lido, interpretado e compreendido. Durante os anos pandêmicos de 2020 e 2021, o grupo realizou uma migração das ruas às redes. Podemos afirmar, portanto, que a comunicação globalizada por meio da internet possibilitou que coletivos artísticos de rua seguissem atuando nas redes sociais durante o período de pandemia. Nesse ensaio, trago o debate sobre educação antirracista em que evidencio o importante trajeto que o Slam das Minas RJ vem trilhando ao emergir relatos da história negra brasileira que, por muitas vezes, em benefício de uma histórica supremacia branca, política e social, se mantiveram apagados. Na esperança de enriquecer a análise, reflito a rede social como espaço de ativismo, adentrando no estudo de poemas publicados no Instagram do coletivo que flertam com as discussões sobre protestos incitados, principalmente, pelo momento politicamente tensionado pela morte de George Floyd nos Estados Unidos, a explosão do Vidas Negras Importam no Brasil e os debates sobre a necessidade de ir ou não às ruas para protestar em meio a uma pandemia. Construo, ao fim, uma reflexão sobre o uso das redes sociais como um espaço de armazenamento para todo esse trabalho do Slam das Minas RJ.

Palavras-Chave: slam; pandemia; educação antirracista; redes sociais; poesia feminista.

Abstract: Slam das Minas RJ is a Brazilian poetry group which emerges in the public space, on the streets, and in the occupation of the city, promoting a way of public imagination from where it is possible to be read, interpreted and comprehended. During the pandemic years of 2020 and 2021, the group migrated from the streets to the cyberspace. Therefore, we can assume that the

¹ Mestre em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Doutorando em Letras (Ciência da Literatura) na Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2660-3630>. E-mail: guilherme_ferreira002@hotmail.com.

globalized communication through internet allowed the continuity of artistic groups, acting in social media during these years. In this essay, I present a debate on antiracist education, in which I evidence the important trajectory the Slam das Minas RJ has been treading by means of emerging black history reports. Most of the time, these stories were kept erased. In order to enrich this analysis, I also reflect on social media as an activism space, stepping into the studies of poetries published on the collective's Instagram account. These videos are related to discussions on protests encouraged by the politically pressured moment of George Floyd's death in the USA, the booming of the Black Lives Matter movement in Brasil, and debates about the necessity of protesting on the streets during the pandemic. To sum up, I present a reflection about the use of social media as a storage space to the work of Slam das Minas RJ.

Keywords: poetry slam; pandemic; antiracist education; social medias; feminist poetry.

Desde a sua chegada ao Brasil,² o *poetry slam* sofreu diversas adaptações, interferências e um hibridismo a outros movimentos de poesia e performance periféricas que estavam em ação nas ruas de grandes metrópoles. Hoje, indicar o que é o *slam* produzido no Brasil não é tarefa fácil, uma vez que aquilo que era definido como uma competição de poesia, atualmente também assume outras posições.

Nome dado à uma batalha que inicialmente ganhou espaço em centros culturais e praças públicas de cidades nos quatro cantos do Brasil, o *slam* hoje em dia está presente em festivais de música, feiras de literatura, difundido em toda internet e publicado em diversos livros físicos, como “Querem nos calar: Poemas para serem lidos em voz alta” (org. Mel Duarte) e “As 29 poetas hoje” (org. Heloisa Buarque de Holanda).

O movimento também dominou as escolas. Em sua (ainda recente) história de atuação no cenário brasileiro, coletivos de *poetry slam* já vêm mostrando grande interesse em dialogar com uma parcela expressiva de crianças e adolescentes. Exemplo disso está na frequente presença desses coletivos poéticos nas instituições de ensino.

² Em 2007 com Roberta Estrela D’Alva e o ZAP! (zona autônoma da palavra) na cidade de São Paulo.

Idealizado pelo coletivo Slam da Guilhermina, o Slam Interescolar é o campeonato realizado em escolas de São Paulo desde 2014. Nele, colégios realizam competições interclasses, selecionando alunos poetas para representá-los no campeonato estadual. O projeto, que sempre atuou sem grandes recursos e sem patrocínio, ganhou em 2021 o prêmio Jabuti na categoria de inovação.

No interior do Estado do Rio de Janeiro, as professoras Penha Élide Guiotto e Olívia de Melo Fonseca lançaram “Lembranças à Carolina: releituras de um quarto despejado”, livro digital que reuniu poemas de *slam* feitos por estudantes do 1º ano do ensino médio do Instituto Federal Fluminense de Macaé. O livro foi fruto de um projeto realizado em 2020 a partir de aulas remotas devido à pandemia, criando pontes e diálogos entre as vivências dos alunos, o movimento *poetry slam* e os escritos de Carolina Maria de Jesus.³

Na cidade do Rio de Janeiro, o Slam das Minas RJ participou de projetos em que buscaram levar, por meio da poesia, o debate sobre racismo e orgulho negro para ambientes escolares. Em 2019, o coletivo foi até o colégio Pedro II do Humaitá, bairro da zona sul do Rio de Janeiro, em parceria com o projeto *Denegrindo Olhares* para realizar uma roda de poesia com alunos e servidores tocando em temas como racialidade, feminismo e preconceito.

O exercício de levar o *slam* às escolas acaba por gerar consequências favoráveis ao trabalho educacional de narrar as histórias negras para além daquelas perspectivas (muitas vezes) adotadas em materiais didáticos, isto é, com um discurso pedagógico em que o estereótipo de negro é retratado como infantil, incapaz intelectualmente e passivo em relação à escravidão (GONZALEZ, 1982).

³ Lembranças à Carolina: releituras de um quarto despejado [recurso eletrônico] – Macaé, RJ: [s. n.], 2021. *Download* disponível em: <https://portal1.iff.edu.br/nossos-campi/macaee/arquivos/livro/lembrancas-a-carolina-releituras-de-um-quarto-despejado.pdf/view>. Acesso em 25 de jul. de 2022.

A presença do *slam* em escolas, seja diretamente (com a participação dos *slammers*) ou indiretamente (com professores trabalhando poemas de *slams* em sala), auxilia no movimento de evidenciar a importância que há em reestruturar os currículos das escolas para que as histórias de povos afro-brasileiros sejam contadas para além de um mito de democracia racial (SKIDMORE, 1991), carregado de preconceitos e estereótipos, e fundamentado na miscigenação que marca a memória do país. A partir do *slam*, poetas debatem a necessidade em dar luz, portanto, à riqueza, cultura e arte apresentadas pela comunidade negra ao longo da linha temporal da história do Brasil.

Assim como nas últimas competições do Slam interescolar e no projeto *Lembranças à Carolina*, o Slam das Minas RJ precisou atuar remotamente a partir das redes sociais no período da pandemia do coronavírus. On-line, o coletivo elaborou diversos projetos que conectaram o gênero já conhecido por sua oralidade com as ferramentas e aplicações próprias do espaço digital. Com a explosão do movimento *Black Lives Matter* em todo o mundo, o grupo recebeu respostas positivas de um público que estava interessado em aprender e debater sobre racismo e racialidade no período em que a necropolítica do Estado atuava sem disfarces, respaldada pela pandemia.

Nesse tempo, o Slam das Minas RJ usou o Instagram como uma espécie de diário de quarentena, no qual poetas narraram o Brasil pandêmico a partir de suas performances e deixaram ali um registro de um país desgovernado. Suponho, portanto, que o aumento do número de seguidores, e automaticamente do engajamento na plataforma,⁴ se deu graças a um interesse por refletir temas que estavam em evidência e que apareciam nos poemas lançados regularmente pelo coletivo.

⁴ Com o desenvolvimento de projetos voltados para o público on-line, o Slam das Minas RJ viu a sua conta no *Instagram* crescer rapidamente em número de seguidores, indo de 16 mil seguidores para 23 mil em poucos meses.

A arte sempre foi uma fonte de conhecimento do mundo e a poesia produzida pelo Slam das Minas RJ, com suas dimensões menores, isto é, com maior poder de flexibilidade e de período curto de produção, proporciona que ela sempre esteja adaptável aos temas e problemas do seu tempo. Fez-se possível, portanto, que notícias que saíram ao longo do isolamento pudessem ser abordadas no projeto, trazendo reflexões sobre a dessensibilização contra a vida do outro, além de propor formas de combate à necropolítica fortemente consolidada na cidade carioca durante a pandemia.

A *Quarentena Poética* foi o primeiro entre esses trabalhos. Financiado pelo IMS (Instituto Moreira Sales), o projeto consistiu na postagem de um vídeo de *slam* por dia, ao longo de três meses, que serviram de instrumento para difundir os protestos incitados, principalmente, pelo momento politicamente tensionado da pandemia global e a explosão das manifestações presenciais/virtuais do *#VidasNegrasImportam* no Brasil.

A iniciativa tomada pelo coletivo serve de valioso exemplo de um trabalho de movimentação, visto que diversos dos poemas publicados se dedicaram a contar as histórias de descendentes pretos, sua importância e o nosso papel em continuar seu legado. Além disso, a potente representatividade negra presente no projeto (na época, seis dentre oito organizadores do Slam das Minas RJ eram “pretxs”) contribuiu para que a juventude negra se sinta acolhida, valorizada e se veja retratada nas vozes e corpos dispostos nessa comunidade virtual.

Em diversos dos vídeos disponibilizados em redes pessoais e canais do Slam das Minas RJ, por exemplo, nos defrontamos com energéticas críticas aos modelos de educação excludente difundida pelo Estado, suas sequelas na sociedade e formas de combater essa educação racista. Apresento um poema da carioca Andréa Bak (que além de *slammer* no Slam das Minas RJ também é

ativista e trabalha como assessora parlamentar) no qual evidencia bem os elementos apontados:

Como que um pedaço de papel pode falar mais forte que uma população inteira?

100 anos de atraso na pedagogia
querem tirar nossa sociologia
Deixar a gente sem filosofia

Qualquer reforma? não enfrentar.
Derrotar!
Mais de 150.000 mil pessoas sem estudar
Escolas fechadas, prisões abertas
Quando o crime te pega não tem hora certa

Chegar nos mais comuns essa é a parada
Que tua ideologia chegue em quem tá além da facul
chegue em quem tá na quebrada

70 deputados não podem falar mais alto
Eu imagino mesmo o morro descendo pro asfalto
Estourando os pneus
Vergalhão na linha do trem
Organizado vamo além
Intervenção militar? não!
Intervenção popular
Revolução!
A cada ano aumenta o número de bilionários
Enquanto isso mais pobre se ferrando
E preto apanhando pra fardado
A cada 23 minutos um João Guilherme morre
Destinado a matar os tais suspeitos
É preto tava de preto vestido de preto?
Então morre

Sem comida na casa
Dor e sofrimento
Olhando pra 7 crianças
Pensando se no dia seguinte vai ter alimento.
Esquerda dominando na escola
Não pense em doutrinadores
Eu falo de professores
E não de torturadores

E esses partidos
sem se limitar em só falar de mercado financeiro
sem se limitar em discutir política só com a zona sul do Rio de Janeiro

60 bilhões desviado pra banqueiro

Mil famílias sem onde morar
1 por cento de pessoas tem toda a riqueza
Desvia pra AmBev
E aumenta a pobreza

Vejo em cada menor que assalta
Desviando do tráfico
Um grande Assata
O choro dos irmãos nos comove
O sangue deles no chão já pode ter secado
Mas foi plantada a semente
E a resistência não morre

Na favela do faz quem quer
Perdemos muitos amigos
Pergunta pros menor que tão na lista
E vê se é isso que eles "quer"
Vendo os pais sofrendo
Os irmãos de fome morrendo
A boca pra eles são tudo que tá "tendo".

Nos sufocam a alienação
Tudo isso pro trabalhar não blindar com conscientização
Indígenas gritam ao som do plano de fundo do fogo queimando
Levando toda a força da natureza
Que foi sempre plantada de ancestralidade

Genocida homenageado em cada canto da cidade
Duque de Caxias racista
Enquanto memórias dos meus não tem museu que guarde
De cada mulher eu vejo a garra
Partindo de cada mulher preta eu vejo quem manda na parada
E mostrar pra esses escrotos que nós não somos farra.

Juventude fardada pegar em arma
Ou pra militar ou pra traficar ou pra se matar
Organização desorganizada
Faz showmício, faz ciranda e ainda quer fazer luta armada

Sem fechar os olhos pro que tá acontecendo
Espírito de revolucionário

Nós por nós

E por todos que estão morrendo.⁵

(*Quarentena Poética*. Dia 39).

O poema inicia com uma incisiva crítica à reforma no ensino médio, concernente à Lei 13.415/2017, que já vem sendo implementada pela secretária da Educação do Estado do Rio de Janeiro: “100 anos de atraso na pedagogia/ querem tirar nossa sociologia/ Deixar a gente sem filosofia”. Uma reforma que, segundo a poeta, surge para tornar a educação ainda mais excludente e desigual, principalmente para estudantes pobres de áreas marginalizadas da cidade. Trata-se de um problema antigo, fruto da política nacional que historicamente se dedicou a desenvolver a educação como ferramenta colonizadora. Ao impedir (ou, ao menos, dificultar) que o conhecimento chegue “nos mais comuns”, criam-se redes de alienação que restringem corpos marginais às profissões subvalorizadas – servindo à classe dominante sem se rebelarem. Encontramos aqui uma ação explícita do epistemicídio debatido por Sueli Carneiro, um dispositivo de racialidade que produz silenciamento por meio de várias tecnologias do biopoder, como a falta de acesso à educação.

Posto que a educação é reconhecidamente o instrumento mais efetivo e seguro de ascensão social, no Brasil, para as classes subalternas, o controle e distribuição das oportunidades educacionais vêm instituindo uma ordem social racialmente hierárquica. Acreditamos que essa maneira de administração das oportunidades educacionais permitiu a um só tempo a promoção da exclusão racial dos negros e a promoção social dos brancos das classes subalternas, consolidando, ao longo do tempo, o embranquecimento do poder e da renda e a despolitização da problemática racial, impedindo, ao mesmo tempo, que essa evoluísse para um conflito aberto. (CARNEIRO, 2005, p. 113).

⁵ BAK, Andréa. “Como que um pedaço de papel é mais forte que uma população inteira?” Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_VEvBRpM8Q/. Acesso em: 20 de jul. de 2022.

Andréa Bak exemplifica essa falta de oportunidade ao evidenciar, ainda, uma realidade presente em diversas favelas, de jovens entrando para o tráfico cada vez mais cedo: “Pergunta pros menor que tão na lista/ E vê se é isso que eles ‘quer’/ Vendo os pais sofrendo/ Os irmãos de fome morrendo/ A boca pra eles são tudo que tá ‘tendo’”. O Estado segue trabalhando com a posse de uma tecnologia mortal, formando jovens pretos e pobres direto para a sentença de morte. Quando a *slammer* diz que “A cada 23 minutos um João Guilherme morre”, ela revela dados divulgados pela ONU que comprovam que a cada 23 minutos morre um jovem negro no Brasil.⁶

A poeta evidencia a necropolítica instaurada no Brasil, na qual a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado” (MBEMBE, 2016, p. 128). Dessa forma, Bak desempenha papel de denúncia do racismo estrutural que cria um círculo social vicioso, fortalecido por meio de um sistema educacional que segue debilitando a camada mais pobre da pirâmide social.

Bak aponta a importância que há na ocupação das ruas, sendo essa a tática mais eficaz de enfrentar o Estado. A poesia de Andréa não esconde seu lado progressista, com versos que assumem posição de manifesto. A partir da intervenção popular, Bak idealiza um Brasil utópico: “Esquerda dominando na escola/ Não pense em doutrinadores/ Eu falo de professores/ E não de torturadores”. Quebrando o círculo vicioso que prende historicamente o povo preto brasileiro, faz-se possível reescrever a história e construir um futuro em que corpos pretos pertençam livremente.

6 “A cada 23 minutos morre um jovem negro no Brasil”. Disponível em: <https://www.sismmac.org.br/noticias/10/alem-dos-muros-da-escola/8938/a-cada-23-minutos-morre-um-jovem-negro-no-brasil>. Acesso em: 20 de jul. de 2022.

Em outro poema chamado “pandemônio”, a poeta maranhense Carmen Kemoly debate questões que se intencificaram com a pandemia, como o *lockdown*, o aumento da pobreza, o descaso do governo com vidas periféricas e as manifestações pelas vidas negras, que inuldaram tanto o mundo virtual quanto as ruas.

A essa altura do campeonato
 Não tem mais ninguém besta aqui não, ninguém escapa!
 Pra entender que hashtag tá longe de ser luta concreta, desgraça...
 É só uma tática
 É claro que vidas negras IMPORTAM
 Foram elas que vieram EX-POR-TA-DAS
 Pra construir esse país aqui, ó... De graça!
 Sendo chamada de macaca
 Foi esse o pagamento que recebemos dessa nação
 Que o nome é Brasil e o sobrenome é Farsa
 Mas por essa ninguém esperava
 Ficar em casa agora é lei
 Mesmo sem água na torneira, sem um tostão no bolso
 Playboy ainda vai dizer que é curtição de preguiça, né meu rei...
 Teu presidente confunde os discursos
 Trabalhador da periferia quer sair pra trabalhar
 “Mas meu senhor, estamos diante de uma Pandemia, parecida com
 aquelas 10 pragas que a Bíblia gosta de contar”
 E ele pergunta: é tu que vai me sustentar?
 Por hora esperamos deitadas a renda familiar
 Que demora uma vida pra chegar
 Esperando que esse seja um momento de RUPTURA
 Que a História vem profetizar
 E já tão pedindo o Impeachment do Bozo
 Não sei se choro ou se choro
 Sairia Bolsonaro entraria Mourão
 Vamo errar de novo na prática
 Onde foi que a gente enterrou a Radicalização
 Já estamos vivenciando censuras
 O Brasil virou um República Fascista Militar
 Povo preto, vamos raciocinar
 Se não é o nós por nós que tem nos mantido vivos
 Da cultura periférica à agricultura familiar
 Presta bem atenção nessa Nano, Biotecnologia
 E depois tu vem me dizer
 Se esse negócio de vírus e vacina
 Num é golpe pra nos robotizar
 Mas quem é que luta não estando presente?
 E já ceifaram a vida de tanta gente
 Gritamos Cláudia Presente, João Pedro, Ágatha, Marielle Presente
 E enquanto eu escrevia essa poesia
 Miguel foi morto pela patroa de sua mãe, Sinhazinha, Racista e
 Negligente

Não vai sobrar nem a cor da minha gente
Pra identificar que essas cenas, essas cenas não são de suspense
É gente da minha gente, é vida real
Mas pra eles nós nunca nem fomos gente, é surreal!
E nós sabemos que nossos ancestrais vieram foi lá das terras do
repente
Subindo morro sem repelente
Tomando sol quente
Nas matas, corpo fechado e cabeça rente
Se atente
O plano deles era em 100 anos terem exterminado a melanina dos
meus precedentes
Com a miscigenação que tentou clarear a cor dos meus parentes
E desse solo sagrado ainda vai ressurgir um ponto de ligação
Juntar aldeia, asfalto, quilombo, tá formada nossa facção
Vai ter magia, feitiçaria, encantaria, cobrando a cabeça desses
ladrão
E eu quero meu ouro de volta e não tô falando de migalha
Tô falando de completa, integral e profunda reparação.⁷

(*Quarentena Poética*. Dia 84).

“Pandemônio” abre com uma afiada crítica à superficialidade presente em protestos pelas redes sociais. Performances vazias e engajamentos a partir de *hashtags* e imagens impactantes acentuam um senso de ação que, segundo a poeta, não colaboram na prática com o enfrentamento na luta pelas vidas marginais. A reprovação de Carmen Kemoly recai, especificamente, ao movimento *#BlackLivesMatter* que, em maio de 2020, ganha ainda mais potência nas mídias digitais dado o perigo de quebrar com as regras de distanciamento social estabelecidas no Brasil.

No entanto, ao buscar na memória momentos emblemáticos da luta contra o genocídio do povo preto e pobre nos últimos anos (como exemplo recente, tivemos as articuladas mobilizações de 2018, pós-assassinato da

⁷ KEMOLY. Carmen. “Pandemônio”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBJWCUpXbs/>. Acesso em: 20 de jun. de 2022.

vereadora Marielle Franco, que desencadeou a viralização de movimentos gigantescos como o #MariellePresente), torna-se inadequado (e de tal modo, inconsequente) minimizar o papel da internet no aumento da pressão popular em decisões políticas. Decisões geradas por comoções que se dão, majoritariamente, pelo compartilhamento de notícias e pela reprodução de discursos em redes sociais como *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*. São essas atuações frequentes nas mídias sociais que acabam por criar experiências estendidas de copresença no real e virtual (FUENTES, 2020).

A revista digital *Gente*, pertencente ao grupo Globo, a partir de uma detalhada pesquisa, constatou que na semana da morte de George Floyd (25 de maio a 1 junho de 2020), o Brasil gerou on-line quase trinta milhões de interações com a *hashtag* #BlackLivesMatter apenas no *Instagram*.⁸ Se pensarmos o uso de outras redes sociais e da palavra-chave traduzida (#VidasNegrasImportam), esse número pode aumentar exponencialmente.

Em mídias sociais, *hashtags* servem para agrupar assuntos em uma única página de busca, onde ficam reunidos todos os perfis que interagiram com aquela palavra-chave. *Hashtags* atuam, dessa forma, na geração de milhares de comunidades on-line, todas agrupadas em uma única rede social, facilitando a conexão de pessoas que buscam debater os mesmos assuntos, fomentando uma rica troca de experiências, opiniões e sentimento de pertencimento. Nessas mídias sociais, conseqüentemente, uma rede de solidariedade é gerada, nas quais o acúmulo de materiais e emoções possibilita a criação de uma promissora aliança coletiva. Segundo Manuel Castells, em *Redes de indignação e esperança*, “as pessoas só podem desafiar a dominação conectando-se entre si, compartilhando sua indignação, sentindo o companheirismo e construindo

⁸ HUB, Viu. #BLACKLIVESMATTER em números. *Gente*. São Paulo, 2 de jul. de 2020. Disponível em: <https://gente.globo.com/blacklivesmatter-em-numeros/>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

projetos alternativos para si próprias e para a sociedade como um todo.” (2013, p. 134)

Exemplos de grandes mobilizações atuais que ganharam força a partir dessas comunidades on-line são as já citadas: #MariellePresente (2018) e #BlackLivesMatter (2020), e as posteriores: #29MForaBolsonaro e #19JForaBolsonaro (2021). O uso da *hashtag* no nome que representa esses grandes eventos evidencia não apenas a importância que as redes possuem como precursoras na elaboração e propagação desses movimentos, como também indica qual o grupo que toma à frente na construção dessas lutas: uma geração mais nova inteiramente socializada no espaço digital.

Naturalmente, espera-se que em algum momento protestos que se iniciam nas redes sociais irrompam nas ruas. Todos os exemplos anteriormente citados perpassam esse caminho, indo das redes às ruas. Afirmo, portanto, que os protestos de rua equivalem à última etapa de uma luta que se mobiliza em sua prevalência temporal no espaço on-line.

Andréa Bak esteve presente em diversos dos protestos citados anteriormente. No #29MForaBolsonaro, por exemplo, a poeta tomou o microfone para performar um de seus poemas. Na legenda do vídeo que registra o momento, postado no seu *Instagram* pessoal, Bak explica a importância dos protestos de rua:

Ontem no dia 13 de maio, considerado o dia do mito da abolição, com sangue, crueldade e racismo fomos deixados a sermos levados a mitos e farsas epistemicídias que invisibilizaram nossa história e mascararam nossa cultura. Ontem foi um dia de luta, mas continuamos na luta todos os dias, não deixaremos sermos mais alvos e vítimas, seremos resistência, lutaremos pelos os que se foram, pelo os que estão aqui e pelos os que ainda vão vir... Lutar por justiça, para defendermos a memória, multiplicando o legado e plantando sementes...⁹

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CO3kQIqJxA6/>. Acesso em: 20 de jun. de 2022.

Na performance, gravada de forma amadora pelo celular, a poeta se dirige aos manifestantes que ocupam a praça da Cinelândia, importante ponto histórico, cultural e político do Centro da cidade Rio de Janeiro. Sua fala serve de combustível para provocar e encorajar o público presente a seguir firme na luta contra o genocídio preto e pobre que, por diversas vezes no último ano, irrompeu as ruas:

E se zumbi tivesse se conformado em ser um escravo
Qual seria o nosso estado?
E se os quilombos não tivessem sido criados
Qual seria o nosso estado?
Pretos jogados na lama sim
A mercê do estado
Mas hoje transformamos em ódio o que era dor
Pare e repare nessa rebelião
Que a cada ataque as minorias
É o início a revolução
Se for pra contar com a justiça
Ela não é cega, é daltônica
Marielle presente!
E todos aqueles irmãos e irmãs que se vão diariamente
Nas mãos desse Estado genocida
Vidas negras importam!

Nos primeiros versos do poema, Andréa Bak leva o público a reimaginar momentos emblemáticos da revolução preta, como a luta de Zumbi dos Palmares e a força dos quilombos. Nesse jogo, ela ainda brinca com o sentido duplo na palavra “estado”: “qual seria o nosso estado?”, referenciando tanto a condição física como também o território/governo. Nesse poema, Bak aproveita para retomar *slogans* que marcaram e representaram os protestos no Brasil nos últimos anos, como “Marielle presente” e “Vidas negras importam”. Durante a

performance, essas frases foram acompanhadas por palmas e pelo coro da plateia presente, que já conhecia de cor os gritos de guerra.

No momento em que Andréa Bak decide subir o vídeo na sua rede social, ela passa a falar também com os seguidores on-line, levando para o ciberespaço o registro da rua e convidando e incentivando que mais pessoas participem dos movimentos de protesto. A internet exerce, portanto, papel importante de pré e pós-mobilização: a primeira, ao proporcionar um espaço seguro e acessível para a criação alianças e estratégias de enfrentamentos no virtual e presencial; a segunda, possibilitando que ativistas e grupos militantes divulguem registros dos protestos, que servem de documentação de uma valiosa luta popular, ao passo que propagam e impulsionam a importância das manifestações de rua. Segundo Manuel Castells, ao estudar a influência das mídias digitais na Primavera Árabe:

o uso extensivo de redes digitais por uma população de manifestantes predominantemente jovem teve efeito significativo sobre a intensidade e a potência desses movimentos, começando com um debate muito ativo sobre demandas políticas e sociais na mídia social antes de se iniciarem as manifestações. (2013, p. 67).

Retorno ao poema de Carmen Kemoly para pensar outro ponto: o verso no qual a poeta diz que o uso das *hashtags* “é apenas uma tática”. Mesmo que o faça com tom de crítica, Kemoly acaba por evidenciar um papel das redes sociais na fruição de estratégias importantes e indispensáveis para a luta. Esse posicionamento se firma por meio do efeito catalisador que o ciberespaço consegue exercer sobre protestos de rua. Exemplificando: em questões organizativas de encontros físicos, as comunidades construídas nas redes sociais servem como espaço de transmissão de informes sobre os protestos – horários, pontos de encontros, vestimenta, gritos de guerra... Especificamente em tempos de pandemia, esse espaço virtual funciona ainda como instrumento para o encorajamento de práticas de autoproteção, como o uso de máscaras.

Logo, concluo que o trabalho híbrido do on-line e presencial demonstra a influência e impacto que as novas mídias assumem no planejamento e coordenação de manifestações coletivas de rua.

Ao acontecer de forma sincrônica a momentos representativos no debate sobre a pandemia no Brasil (e, conseqüentemente, do debate sobre negligência do Estado em relação aos corpos pretos e pobres do país), as redes sociais do Slam das Minas RJ, por exemplo, se tornam, automaticamente, uma ferramenta catalisadora de protestos. On-line, fez-se possível expandir esse espaço de companheirismo para se pensar, em escala nacional, o papel de poetas e seguidores na luta pela vida em um Brasil pandêmico e desgovernado. Numerosas foram as publicações de *slammers* que conclamaram a história da resistência negra, suas batalhas e vitórias, inspirando e encorajando seguidores a enfrentarem a guerra que se instaurava contra o corpo marginal em meio à crise.

Seguindo com o trabalho de Andréa Bak, cito outro de seus poemas, publicado na mesma semana em que ocorreram os protestos do *Black Lives Matter* (Vidas negras importam) no Brasil:

Cara abre a porta!
 Abre a porta
 Abre a porta desse território que se chama Brasil
 Vê o que tá acontecendo na América Latina
 Vê o que tá acontecendo na Europa
 Por que o Brasil tá silencioso, calado?
 Não tá acontecendo nenhum derramamento de petróleo invadindo
 mais de 10

[estados destruindo o
 nosso mar?
 Não acabou a destruição de mais de 80 por cento da Amazônia não?
 Não tá sendo dizimado o pouco de terra indígena que sobrou?
 Não tem gente na cidade de Deus tendo a casa invadida as 8 horas
 da manhã por um

[policia! que empurra a porta antes de perguntar se tem
 gente em casa?
 Não tá acontecendo nada não?
 Por que o Brasil tá assim?
 Por que o Brasil tá calado?

Tá tudo bem? Tá tudo normal?
Abre a porta
Depois de abrir a porta abre seu olho
Depois de abrir seu olho abre sua mente
Depois de abrir sua mente abre sua boca
Levante dessa cadeira
E vai pra rua fazer alguma coisa
E eu não tô falando de ir pra ato fazer citando com branco pra
depois nós pretos

[sermos detidos não! (como
inclusive foi comigo)
E sim eu converso com branco sim
Pra falar que eu tô cansada de ser chamada pra responder tcc
Com apenas o intuito de falar sobre racismo
Me chame quando for pra propor solução
Não me chame pra ser teu objeto de estudo
Porque eu já estive do outro lado da moeda
Tentando ser a protagonista pra falar da minha própria história
E vocês nos ignoram porra
Vocês nos expulsam porra
Eu tô cansada de foco quando é o branco que quer falar sobre mim
Eu quero falar de mim
E falando nisso
A gente quer evoluir
Mas querer depende do poder
E quando os pretos entram na vida acadêmica
Nosso intelectual é subjugado
Nosso intelectual é infernizado
Como a milênios
E falando sobre protagonismo
Quando é a gente entrando pra academia pra reescrever nossa
história
Trazer uma perspectiva pras criança na aula de história
Pra dizer que na nossa linha tempo não teve só escravidão
Que foi muito mais que chicote nas costas e os pés no chão
E eu não falo isso pra ignorar esse passado branco
Mas sim, pra que a minha prima de 5 anos cresça sabendo os
saberes magníficos

[criados por nossos
antepassados
Saber que temos o potencial incrível pra matemática, afinal o que
são as pirâmides!?

O potencial grandioso para química e biologia, afinal como é que
uma múmia até

[hoje
seria preservada
A literatura de África não é somente oral e se você afirma isso você
é racista

E não é porque escritos e estudos foram roubados e destruídos que a África não foi

[criadora da sabedoria

Eu tenho muito ódio, eu tenho muita revolta

E essa revolta não é só por acúmulo de uma pessoa de 19 anos não

É porque antes de mim tiveram muitos e eu sei que eu carrego esse compromisso.¹⁰

Quarentena Poética. Dia 81)



Andréa Bak na manifestação antifascista e antirracista na cidade do Rio de Janeiro. / Foto: @slamdasminasrj

¹⁰ BAK, Andréa. “Cara abre a porta!”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBBTUJsJF5T/>. Acesso em: 19 de jun. de 2022.

Assim como Carmen Kemony, Andréa Bak aborda nos versos a tensão vivenciada com a explosão das manifestações antifascistas e antirracistas que repercutiram hibridamente, no digital e nas ruas. O falso engajamento de questões sociais que inundaram as redes recebe, mais uma vez, fortes críticas. Dessa vez, Bak faz um apelo para que os usuários não se mantivessem alheios às mobilizações que se expandiam e ganhavam mais visibilidade pelo país. A escolha de verbos de ação no imperativo, como “abre” e “vê”, criam um sentimento de urgência que percorre todos os versos, seguidos pela estratégia de enumeração, indicando crimes que marcaram o mandato de Jair Bolsonaro como presidente da República.

“Por que o Brasil tá assim? Por que o Brasil tá calado? Tá tudo bem? Tá tudo normal?” As perguntas espinhosas servem de argumentação para convocar seus seguidores: educar-se do que está acontecendo no mundo, tomar partido e lutar ativamente nas manifestações. A imagem escolhida para representar o poema no mural do projeto no *Instagram* ajuda a ambientar toda essa performance convocatória: Bak gritando, rodeada pela multidão, na manifestação pelas vidas negras que aconteceu no dia 31 de maio de 2020, em frente ao Palácio Guanabara no Rio de Janeiro. Na foto, um cartaz é alegoricamente enquadrado, exibindo as hashtags: “#ParemDeNosMatar”, “#ForaGenocida” e “#MariellePresente”.

Em conclusão, Lélia Gonzalez enfatiza a importância que há em desmistificar símbolos pejorativos da imagem de um povo que sempre “buscou formas de resistência contra a situação sub-humana em que foi lançado” (GONZALEZ, 1982, p. 90). Evidencio, a partir disso, o lugar assumido pelo *slam* em colaborar energeticamente na construção de uma educação descolonizadora, que chega atrasada no Brasil e ainda caminha em passos lentos, mas com resultados visíveis, como relata Conceição Evaristo:

Eu cheguei onde cheguei hoje por conta desse nosso trabalho de formiguinha que a gente sabe fazer muito bem. Aquela imagem de escrava Anastácia (aponta pra ela), eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é o símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara. Porque todo nosso processo pra eu chegar aqui, foi preciso colocar o bloco na rua e esse bloco a gente não põe sozinha. (EVARISTO, 2017).

Identifico na poesia produzida no período de tensão política e social, aqui contemplada, uma nova urgência em debater a edificação de novas linguagens, vocábulos e imagens (KILOMBA, 2016) que contemplem corpos, vozes e histórias pretas. Poetas como Andréa Bak e Gênesis ao evocarem em seus poemas a história e luta negra, contribuem para uma importante movimentação de manter viva uma herança, historicamente desvalorizada, por meio da escrita e da performance.

Com a possibilidade de intermédio das mídias digitais, faz-se possível semear uma educação negra para além do espaço escolar. Esse movimento ramifica o trabalho de conscientização étnico-racial em atividade no Brasil, indo de encontro a mais pessoas e possibilitando a uma nova geração um exercício que talvez não fosse possível (ou, ao menos, facilmente disponibilizado) à antiga geração: conectar-se com seu passado para conhecer o seu presente e criar pontes para futuros possíveis. Com uma arte crua e imediata, essas *slammers* passam a seguir um lema a tempos compartilhado por Glória Anzaldúa: “para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. (...) Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência.” (2000, p. 232).

Atrevo-me a dizer que o Slam das Minas RJ criou um valiosíssimo arquivo documental da quarentena, registrado por múltiplos olhos poéticos. Chamo esse material de valioso porque temos nele uma detalhada narrativa da trajetória do Brasil em meio ao caos pandêmico, e não falo de qualquer narrativa, e sim daquela relatada a partir de uma posição politicamente

desprezada: a da margem. As redes sociais cumprem (em certa medida) um papel democrático ao proporcionar um espaço aberto para que pessoas compartilhem suas ideias, e que essas ideias alcancem outras pessoas, tecendo uma rede de contatos e registros que contempla diferentes vozes e pontos de vista.¹¹ Com o crescimento da internet, e automaticamente com o destaque dado às mídias sociais, esses registros alternativos aos veículos tradicionais são cada vez mais potentes.

REFERÊNCIAS

ALZANDÚA, Gloria. Falando em línguas: Uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos feministas*, CFH/UFSC, v. 8, ed. 1, p. 229-236, 1 jan. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 25 jun. 2022.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. (Tese de doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. 339 p. 2005.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança: Movimentos sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

DIANGELO, Robin. 'A maioria das pessoas brancas não sabe dizer o que significa ser branco', diz autora de best-seller americano sobre racismo. [Entrevista concedida a] Renata Izaal. *O Globo*, Rio de Janeiro. 30 de jul. de 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/celina/a-maioria-das-pessoas-brancas-nao-sabe-dizer-que-significa-ser-branco-diz-autora-de-best-seller-americano-sobre-racismo-1-24507700#newsletterLink>. Acesso em: 25 de jul. de 2022.

¹¹ Não podemos esquecer que no Brasil muitas pessoas não possuem acesso à internet, sendo assim, esse espaço democrático ainda se restringe a uma parcela da sociedade para quem a internet é uma realidade viável.

EVARISTO, Conceição. In: Conceição Evaristo: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. [Entrevista concedida a] Carta capital. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>. Acesso em 22 de jul. de 2022.

FUENTES, Marcela. Activismos tecnopolíticos: Constelaciones de performances. 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020. 272 p.

GONZALEZ, Lelia. O movimento negro na última década. In: Lugar de negro. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

KILOMBA, Grada. Descolonizando o conhecimento – uma palestra performance. Trad. Jessica Oliveira. 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/23391789/>

Tradução para o Português de DESCOLONIZANDO O CONHECIMENTO
Uma Palestra- Performance de Grada Kilomba. Acesso em: 28 jul. 2022.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Arte & Ensaios. Revista do ppgav/eba/ufrj; n. 32. 2016.

SKIDMORE, T. Fato e mito: descobrindo um problema racial no Brasil. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 79, p. 5-16, nov. 1991.

Recebido em 31/08/2022.

Aceito em, 10/12/2022.

PIO VARGAS, SER COLETIVO: UM “CORPOQUASE” EM *ANATOMIA DO GESTO*

PIO VARGAS, COLLECTIVE BEING: A “QUASI-BODY” IN *ANATOMIA DO GESTO*

Samuel Carlos Melo¹

Letícia de Souza Costa²

Resumo: O objetivo deste trabalho é efetuar uma análise da obra *Anatomia do gesto* (1989), do poeta iporaense Pio Vargas (1964-1991). A fortuna crítica de Vargas está quase toda reduzida a comentários de cunho impressionista, marcados pelo psicologismo relativo ao aspecto meteórico e trágico de sua vida. Com isso, este trabalho buscou efetuar análise das relações metapoéticas entre corpo e verso na constituição de *Anatomia do gesto*, materializada na ideia de “corpoquase”, presente na obra. Nesse sentido, dividiu-se o trabalho em três partes. Inicialmente, discute-se a ausência de trabalhos de fôlego sobre o poeta, com destaque para a predominância de comentários impressionistas. Em seguida, busca-se localizar a obra de Vargas na tradição da poesia moderna, especificamente, a produção poética iniciada na década 1980. Por fim, efetua-se a análise de *Anatomia do gesto*, buscando compreender os efeitos do “corpoquase” materializado nos poemas. Como aporte teórico, dentre outras obras, destacam-se Hugo Friedrich (1978), Octávio Paz (2014) e Marcos Siscar (2010).

Palavras-chave: Poesia moderna; Poesia brasileira; Poesia goiana.

Abstract: The objective of this work is to carry out an analysis of the work *Anatomia do gesto* (1989, by the iporaense poet Pio Vargas (1964-1991). Vargas' critical fortune is almost entirely reduced to impressionist comments, marked by psychologism relative to the meteoric and tragic aspects of his life. With this, this work sought to carry out an analysis of the metapoetic relations between body and verse in the constitution of *Anatomia do Gesture*, materialized in the idea of “corpoquase”, present in the work. In this sense, the work was divided into three parts. Initially, the absence of extensive works on the poet is discussed, with emphasis on the predominance of impressionist comments. Next, we seek to locate Vargas' work in the tradition of modern poetry, specifically, the poetic production that began in the 1980s. poems. Finally, the analysis of *Anatomia do gesto* is carried out, seeking to understand the effects of the

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professor da Universidade Estadual de Goiás – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0965-0283>. E-mail: samuel.melo@ueg.br.

²Graduada em Letras – Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1478-8073>. E-mail: lerdl2015@gmail.com.

“bodyquase” materialized in the poems. As a theoretical contribution, among other works, Hugo Friedrich (1978), Octávio Paz (2014) and Marcos Siscar (2010).

Keywords: Modern poetry; Brazilian poetry; Goiás poetry.

1 PIO VARGAS E A CRÍTICA

Nascido em 1964, na cidade Iporá-GO, Pio Vargas teve uma vida agitada na cena boêmia de Goiânia nos anos 1980, também participando e promovendo diversos eventos culturais. Faleceu em 1991, aos 26 anos, em Turvânia-GO, vítima de uma overdose de cocaína. Sua produção poética consiste em *Janelas do espontâneo* (1983), *Anatomia do gesto* (1989) e *Os romances do acaso & o ofício de afagar efêmeros* (1991), esta uma publicação póstuma. Em 2009, teve sua *Poesia completa* organizada e publicada por Carlos Willian Leite.

O aspecto meteórico e trágico de sua breve existência fez com que os reduzidos comentários de seus versos se limitassem, quase que exclusivamente, à busca de traços que possam ser tomados como reflexo de sua personalidade, em uma perspectiva predominantemente biográfica. Evidentemente, a obra de Pio Vargas não é a primeira a sofrer com o reducionismo provocado por uma crítica afeita a psicologismos. Um dos exemplos mais simbólico na literatura brasileira talvez seja o do poeta romântico Álvares de Azevedo (1831-1852), cuja também breve e excêntrica existência por vezes foi tomada como elemento central na compreensão de sua produção poética.

É o que observa Ademir Luiz, em prefácio de *Pio Vargas – poesia completa* (2014). Ao destacar a qualidade da poesia de Pio Vargas, o autor relata que boa parte dos comentários (comentários, pois crítica, de fato, não há) compara o poeta iporaense ao poeta francês Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891):

É certo que ser comparado a Rimbaud nunca será um demérito, pelo contrário. É bem mais do que boa parte de nossa numerosa fauna poética poderia almejar. Porém, se Pio Vargas for apenas e insistentemente comparado com Rimbaud, ele nunca poderá ser mais do que um “Rimbaud do cerrado”, um curioso genérico patropi. Sua personalidade individual jamais poderá ultrapassar a aparente

boa intenção da comparação. Rimbaud é um monstro sagrado da literatura universal. Pio Vargas precisa ser recuperado. Já se tornou piada corrente o fato que na biblioteca pública que leva seu nome em Goiânia, capital de seu Estado natal, não há livros de sua autoria. Triste ironia essa do poeta estadual com estatura de poeta federal, não conseguir ser um poeta municipal (LUIZ, 2014, p. 11-12).

Embora, a princípio, o intuito seja o de retirar a poesia de Vargas da penumbra crítica, há nesse cotejo uma perspectiva eurocêntrica, na medida em que a qualidade da obra do poeta goiano é mensurada por determinado grau de aproximação com a obra do poeta francês, desconsiderando as especificidades que motivaram e condicionaram a sua criação literária, incorrendo ainda em anacronismo, pois sobrepõe conjunturas históricas, sociais e culturais distintas. No fulcro dessa análise está determinada coincidência de ordem biográfica, já que Rimbaud teria sido um poeta de personalidade arredia e de vida efêmera, obtendo êxito como poeta logo na adolescência, descrito como “um jovem Shakespeare”.

A base desse tipo de comparação talvez seja uma tendência impressionista da crítica literária que, embora tenha tido seu auge na primeira metade do século XX, ainda exerce grande atração sobre parte dos críticos, especialmente quando se deparam com casos tão latentes como o da vida de Pio Vargas. Não significa, porém, que os componentes biográficos devam ser completamente desconsiderados no processo de compreensão do significado de uma obra, mas entender seu papel como apenas um dos possíveis elementos que fazem parte da economia do texto:

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. E nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais. (CANDIDO, 1980, p. 17).

Por outro lado, faz-se necessário ter consciência da relação muitas vezes arbitrária entre arte e realidade. Como observa Antonio Candido (1980), “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (p.13). Esse é o paradoxo que constitui a essência da criação literária, pois, na medida em que se propõe um reordenamento do real, torna a representação do mundo mais expressiva, “[...] de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica” (p.22).

Nesse sentido, compreender a obra como um “reflexo” da realidade é uma simplificação perigosa do processo que envolve a *poiese*. Os elementos externos (o biográfico, o social, o político e etc) importam na medida em que são entendidos internamente, como elementos que atuam na estrutura da obra, compondo sua integridade:

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (CANDIDO, 1980, p.14-15).

Ao crítico, portanto, interessa uma análise vertical da economia do texto, elencando e averiguando em que medida esses elementos de ordem externa deixam de ser apenas matéria da superfície da representação e se tornam componentes indissociáveis do tecido da obra, organismo de que resulta a sua significação. Considerando-os sob essa perspectiva, embora seja possível ressaltar um componente específico e analisa-lo individualmente, todos os elementos se tornam essenciais para a análise crítica que queira transcender o limite das impressões.

Para Candido (2002), há também um aspecto ético desse problema. Segundo o autor, é inegável que no princípio de todo processo crítico há uma componente de ordem psicológica, na medida em que ele parte de motivações e escolhas que envolvem a pessoa do crítico. Sendo assim, não é possível estabelecer fórmulas críticas que possam ser aplicadas objetivamente, pois não há uma espécie de “crítica científica”, pedantismo que, para o autor, só não é perigoso porque é impossível. Todavia, para ele, isso não significa que esse aspecto primário do fazer crítico deva ser a razão da análise crítica, sua finalidade:

Creio mesmo, firmemente, que o trabalho do crítico só começa quando ele ultrapassa a sua pessoa, num esforço de colocar em primeiro plano aquilo que lhe parece a realidade da obra estudada. Rejeito, portanto, integralmente [...] o conceito impressionista que faz da crítica uma aventura da personalidade, um passeio através das obras e dos autores com intuito exclusivo de penetração e enriquecimento pessoal (CANDIDO, 2002, p. 169).

Não ultrapassar essa base primária é reduzir a análise crítica à crítica de pretextos, em que o processo de compreensão da obra em sua complexidade se limita à busca pela confirmação de impressões de ordem pessoal. Para Candido, portanto, a tarefa do crítico é, para além dessa espécie de “hedonismo literário”, buscar a integração da significação da obra no conjunto de seu momento cultural, num processo em que a disponibilidade intelectual supere a disponibilidade emocional, em que a crítica seja “[...] um instrumento de conhecimento e um guia de caminhos difíceis, e a sua utilidade não pode ser negada” (2002, p. 171).

2 “EU COLETIVO”

Dentre os vagos e biograficamente deterministas comentários sobre a obra de Pio Vargas, talvez o mais relevante seja o de Paulo Leminski, que considera o poeta iporaense como um dos poetas mais criativos de sua geração:

Pio Vargas tem um ‘eu’ coletivo tão forte que chego a vê-lo muitos. De sua poesia consigo extrair a certeza do que digo, insistente: há uma geração recente que usa e abusa da modernidade, fazendo dela o principal elemento a interferir na criação. Este Pio Vargas me trouxe uma poesia fascinante que não se atrela a falsos modelos de invenção, mas flutua, inventiva, com os mais amplos e possíveis signos do fazer poético” (apud VARGAS, 2009, p.18).

Embora breve, o comentário de Leminski tem o grande mérito de localizar a produção poética de Pio Vargas dentro de uma concepção estética vinculada à tradição da poesia moderna, fornecendo uma possibilidade de entrada na poesia do poeta iporaense. Nesse sentido, parece ser importante retomar, mesmo que de forma breve, alguns pontos dessa tradição para, posteriormente, analisar *Anatomia do gesto* e observar os pontos de contato e os possíveis efeitos de sentido.

Até a segunda metade do século XVIII, a poesia foi regulada por códigos retóricos, imitativos e prescritivos, definidos pelos tratados e artes poéticas e retóricas, assim como pelo juízo objetivo da recepção, ao contrário dos “critérios expressivos e descritivos da estética, da crítica e da história literária então inventadas pela revolução romântica, que subjetivou todas as artes como expressão da consciência infeliz dividida e multiplicada pelo dinheiro” (HANSEN, 2008, p. 19).

Nesse modo de produção poética anterior ao romantismo, o decoro interno e externo de um poema é determinado pelo costume. No interior, o decoro se estabelece como adequação das partes ao todo que, por sua vez, se adequa aos preceitos da autoridade imitada. Ao mesmo tempo, exteriormente, a adequação se realiza de forma verossímil à recepção. Portanto, como observa João Adolfo Hansen, os poetas “não se concebem como ‘medievais’, ‘clássicos’, ‘maneiristas’, ‘barrocos’, ‘neoclássicos’ ou ‘pré-românticos’, mas como artífices politécnicos ou pantécnicos capazes de compor imitando os estilos das autoridades”. Eles realizam a imitação como uma “operação compositiva,

intelectualmente ordenada, que faz o poema particular verossímil ou semelhante às opiniões verdadeiras encenadas descontinuamente em textos de história e poesia anteriores”. Com isso, todo o expressivismo e psicologismo é excluído pela norma retórica coletiva e objetiva da auctoritas, sendo o gênero um “critério prescritivo e a noção de obra (opus) impõe-se como principal, immortalizando o auctor” (HANSEN, 2008, p. 20).

Nesse sentido, não são conhecidos conceitos como o romântico “cor local” e o positivista “fato”. Como não há propriedade privada da poesia, também inexistem a regulação de “direitos autorais” e os conceitos de “plágio”, “originalidade” e “autoria”, pois a boa imitação é resultado de emulação. Segundo Hansen, o poeta emula aquilo que ama e admira, inventando o poema com forma semelhante ao da obra e sistema de valores autorizados pelo costume, porém, utilizando-se de outros meios materiais e modos diversos de imitação, competindo com a obra emulada em engenhosidade e arte. Assim, a “emulação efetua o prazer do destinatário culto, capaz de reconhecer o engenho e a perícia técnica do poeta como compositor da fábula”. Além disso, por ser a emulação um procedimento cumulativo, também não se pode falar em “ruptura” ou “superação”, pois a novidade poética se dá pelo alinhamento com os poemas anteriores do mesmo gênero, em que “se efetua o retorno de todo o sistema retórico-poético de preceitos na nova espécie produzida pela combinação de formas já conhecidas” (HANSEN, 2008, p. 20).

Já no século XIX, com a consolidação do ideário romântico, a imitação sofre uma espécie de “rechaçamento”. Conforme afirmam Gomes e Vecchi (1992), a arte passa a ser fundada na interioridade, sendo construída não mais pelo equilíbrio da razão, mas pela irracionalidade da imaginação. Nesse sentido, conseqüentemente, a recusa pela imitação engendra uma rejeição por formas pré-estabelecidas, fazendo com que nas formas românticas “[...] a imagem não provém mais dos armazéns da tradição greco-latina; pelo contrário, nasce espontaneamente, conforme o sentimento que suscita” (GOMES e VECHI, 1992,

p. 25). Trata-se, portanto, de uma concepção da arte como manifestação dissonante, que, em contrapartida do que era prescrito até o século XVIII, acarreta na mistura dos gêneros, como a junção entre o cômico e o trágico.

Assim, o romantismo retoma a prática do estilo grotesco, como um “[...] resultado de um efeito dissonante entre o Belo e o Feio” (GOMES e VECHI, 1992, p. 27). É o que Victor Hugo (1802-1885) discute em *Do Grotesco e do Sublime* (2010). Segundo ele, a união do tipo grotesco com o sublime constitui o traço fundamental que separa a literatura romântica da literatura clássica. Enquanto o grotesco antigo é tímido, tem a necessidade sempre de estar escondido (dissimulado) e, na épica antiga, a comédia passa quase despercebida, Hugo relata que, nos modernos, o grotesco é imenso, está em todos os lugares, com o disforme e horrível, de um lado, o cômico e o bufo, de outro.

De acordo com Hugo Friedrich (1978), impactada pela obra de Charles Baudelaire na segunda metade do século XIX, a poesia do século seguinte teria assumido um caráter enigmático e obscuro. Segundo o autor, de imensa produtividade, a produção poética desse período é dissonante, pois, ao mesmo tempo, fascina e desconcerta o leitor, gerando “uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (1978, p. 15). Para Friedrich, essa tensão dissonante seria um objetivo de todas as artes modernas. O autor afirma que, nesse sentido, a poesia busca ser autossuficiente, “[...] pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos” (1978, p. 16).

Para Afonso Berardinelli (2007), porém, a essência estrutural da poesia moderna que Friedrich acreditava ter identificado, na verdade, “[...] representa apenas um de seus momentos, e não o mais duradouro; talvez, acima de tudo, o sonho de uma devastadora pureza rapidamente estilhaçado” (2007, p. 31). Segundo o autor, nos anos 1950, período em que Hugo Friedrich escreveu

Estrutura da lírica moderna, as relações da arte com a crítica e as instituições já eram sólidas, dispondo de um público, o que a tornou mais previsível e menos polêmica:

Por pelo menos duas décadas, antes da Segunda Guerra Mundial, os grupos de vanguarda tinham levado a cabo um trabalho não só de provocação, mas também de divulgação da arte moderna. A ascendência internacional de escritores como Sartre e Camus depois de 1945 levou a termo uma obra ampla de esclarecimento e influência cultural em favor do artista moderno. A transformações do gosto criaram novos hábitos, entre estes, precisamente o hábito do novo. A estrutura da percepção e da fruição estética começou a modificar-se. A arte moderna, que pretendia escapar ao gosto burguês e manter-se alheia à indústria cultural, modificou o gosto do público neoburguês e influenciou a indústria cultural (BERARDINELLI, 2007, p. 40).

Com isso, afirma o autor, a obscuridade e o antagonismo dessa poesia foram, aos poucos, se constituindo em um jargão e a “transcendência vazia” e “agressividade dramática”, apontadas por Friedrich, “[...] perderam sua carga dialética” (BERARDINELLI, 2007, p. 40).

No Brasil, especificamente, o caráter da poesia moderna deve ser analisado a partir dos processos históricos e sociais que culminaram com a Semana de Arte Moderna de 1922. De acordo com Alfredo Bosi (1994), o início do século XX marca a passagem da economia brasileira, essencialmente rural, para uma composição a industrialização em desenvolvimento, acelerando a transformação dos principais centros urbanos. Segundo o autor, impactado pela Primeira Guerra Mundial e o crescimento dos lucros do café, o país se movimentou do Nordeste para o Sul, do campo para a cidade, levando ao surgimento de uma burguesia industrial, de uma classe média urbana e, ainda, da clássica operária, matizada pela experiência em luta de classes dos imigrantes europeus. Composta de população heterogênea (“barão do café”, operário anarquista, o burguês, o nordestino, o professor, o padre, o

comerciante), São Paulo é o palco principal do conflito entre as ideologias presentes nesse contexto nacional.

Em meio a isso, artistas brasileiros entram em contato com os movimentos de vanguarda em voga na Europa, em um passo importante para a transformação estética nacional. É o caso, por exemplo, de Oswald de Andrade que, em 1912, vai a Paris e conhece as ideias futuristas de Marinetti, marcadas pelo apreço à civilização técnica, pelo combate ao academicismo e pela exaltação da liberdade da palavra. Somada às experiências de outras figuras importantes para a realização da Semana de 1922, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, o impacto das vanguardas europeias na inteligência nacional abre caminho para uma profunda transformação cultural.

Segundo Alfredo Bosi (1994), há uma profunda atualização da inteligência artística brasileira e estabilização de uma consciência criadora nacional, com a reivindicação pelo direito permanente à pesquisa estética. Porém, segundo o autor, esse experimentalismo estético acabou se tornando abstrato, limitado às vivências de um pequeno grupo, o que levou a uma espécie de “entropia”. Bosi afirma que o movimento deixará o caráter “adolescente” a partir da década de 30, principalmente com as experiências do romance neorrealista que, por sua vez, se valeu das conquistas dos primeiros modernistas e, a partir das contradições da República Velha, teria lançado nossa Literatura a um estado “adulto” e “moderno”.

Isso não significa, entretanto, uma subestimação do movimento de 1922, mas observar “novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas” (BOSI, 1994, p. 385). Segundo Bosi, “[...] Mário, Oswald e Bandeira tinham desmembrado de vez os metros parnasianos e mostrado com exemplos vigorosos a função do coloquial, do irônico, do prosaico na tessitura do verso” (BOSI, 1994, p. 385). Para ele, portanto, o que se viu na produção literária posterior foi uma continuação da liberação estética:

Um Drummond, um Murilo, um Jorge de Lima, embora cada vez mais empenhados em superar a dispersão e a gratuidade lúdica daqueles, foram os legítimos continuadores do seu roteiro de liberação estética. E, mesmo a lírica essencial, antipioresca e antiprosaica, de Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes e Henriqueta Lisboa, próxima do neo- simbolismo europeu, só foi possível porque tinha havido uma abertura a todas as experiências modernas no Brasil pós-22 (BOSI, 1994, p. 385).

Todavia, já não é o que se vê na produção literária a partir da década de 1980, período em que *Anatomia do gesto* foi publicada. Conforme observa Marcos Siscar (2005), ao contrário de períodos anteriores, a poesia que se produz nesse momento caminha por múltiplas direções estéticas, o que aponta para a ausência de um “projeto coletivo”, ao contrário do que se produziu até a década anterior, em que as tensões provocadas pelo período da ditadura militar produziram questões poéticas e políticas bem definidas:

Ao primeiro olhar, de fato, a poesia brasileira publicada a partir dos anos 1980 apresenta, antes de mais nada, algumas marcas da ausência de linhas de força mestras. Não seria incorreto concluir que ela tem o aspecto de um movimento de retração ou de refluxo com relação às tensões das décadas anteriores (SISCAR, 2005, p. 41).

De acordo com Siscar, como consequência disso, concomitantemente ao movimento de abandono de posições políticas radicais, há nessa poesia um crescimento pelo interesse em combinar matérias poéticas antagônicas. Por um lado, isso pode estar relacionado à mudança do “lugar de fala” de muitos poetas marginais cuja circulação das obras, até a década de 1970, se dava em suportes frágeis, fora do circuito tradicional e, na década posterior, com a abertura política e o ressurgimento do mercado editorial, passam a circular em livro, como Chacal e Francisco Alvim. Por outro lado, paralelamente, tem-se a eclosão de poetas ainda pouco conhecidos e sem relações definidas com as poéticas tradicionais, como Orides Fontela e Armando Freitas Filho.

3 UM “CORPOQUASE”

Conforme observou Marcos Siscar (2010), a partir da década de 1980, a poesia passa a experimentar combinações de matérias díspares, em diversas direções estéticas, apontando para uma espécie de ausência de “projeto coletivo”. Para o autor, isso talvez possa ser atribuído ao início da redemocratização e, principalmente, ao abalo nos próprios valores do modernismo brasileiro, como o nacionalismo, o humanismo utópico, a relação com a “modernização”) “[...] que não são suficientes mais para suportar o sentido do mundo que se abre” (SISCAR, 2010, p. 43).

Ao se analisar os poemas que fazem parte de *Anatomia do gesto*, obra que, como se viu, foi publicada 1989, é possível perceber que, ao mesmo tempo em que são evidentes as múltiplas combinações operadas por Pio Vargas, o movimento metapoético que constitui a obra dialoga com a tradição da poesia moderna, em que corpo e verso não se distinguem.

Como observou Valdivino Braz (2014), em *Anatomia do gesto*, esse processo se faz por meio do estabelecimento de uma espécie de “quadro clínico”, configurado nas cinco partes que compõe a obra: “Convulsão extrêmica”, “Profilaxia do exílio voluntário”, “Analepsia do abismo”, “Ambulatório interior” e “Caos antibiótico”. Embora o comentário de Braz traga uma relevante chave de leitura para obra, na medida em que propõe que esse quadro seja entendido como o processo de criação poética, essa é ainda uma primeira camada.

É importante, para o aprofundamento dessa perspectiva, que se faça um recuo, considerando a epígrafe da obra: “súbito me acho/ o gesto sou eu”. Tratam-se de versos de Octávio Paz (1914-1998), consagrado poeta e ensaísta mexicano, cujos trabalhos sobre a poesia moderna são fundamentais para as pesquisas na área. Na ausência de informações sobre as preferências estéticas e influências de Pio Vargas, os versos de Paz se mostram peças importantes para

a compreensão do “quadro clínico”, pois indicam a identificação do sujeito lírico com seu gesto.

De acordo com Zarvos (2015, p. 274), o gesto “pode ser criação estética. Poesia. O corpo não é apenas objeto, ele também é linguagem”. Segundo a autora, o gesto poético é gerado pela necessidade de “preencher” o vazio, aquilo que nos falta. Assim, o gesto lida com aquilo que não se espera, partindo de um encontro entre uma espécie de memória “voluntária” “[...] e uma memória ‘involuntária’, que nos suspende no espaço e no tempo e nos arrasta para um outro lugar. Um lugar já visitado, já conhecido, mas visto sob um ângulo diferente” (ZARVOS, 2015, p. 282).

Na obra de Pior Vargas, a anatomia, que se dá no movimento do “quadro clínico”, pode ser compreendida a partir da ideia de “corpoquase”, expressa no poema que abre a obra do poeta iporaense, “O fogo nas vísceras”:

I
pode haver o momento
de transportar o súbito fogo
sem haver ruptura
de gesto e culpa,
flancos do mesmo jogo.

o tédio se derrama
em todas as direções
e como flagelo
é incenso dos sentidos
ou fragmento de opções?

pode haver
o súbito fogo
em sendo mero silêncio
o tédio é bélico:
ogiva de alvo pênsil.

II

o que pode haver
de humano sentimento
senão a inquietação?

todo o resto
é crochê de desejo
desenhando caminhos
na hipótese da emoção

(...)

se o flagrante
é uma colisão de evidências
pode haver o momento
de transportar o súbito fogo
no porão de fugas pensas.

III

o fogo e o tédio
são produtos se mídia
salvo suas cores
pródigas e ingênuas
no painel de dores túbias.

pode haver o momento
de palavras ajustáveis
em casa frase,

o momento de sombras
em transparente corpoquase
sem que isto denuncie
ruptura de gesto e culpa,
extremos da mesma base.

IV

cada um se mata
o suficiente
para continuar vivo

cada um possui
a duopção de fogo e tédio
esses alheios do alívio.

contudo,
na dor e seu compêndio,
resta saber
quem existirá depois do incêndio.

(VARGAS, 2014, p. 39-46).

Composto por 50 versos, distribuídos em quatro partes com três estrofes cada, o poema localizado em “Convulsão extrêmica” instaura a tensão da obra. Embora não se perceba uma regularidade métrica, nota-se nas estrofes a recorrência de pares de rimas alternadas, majoritariamente consoantes. Além disso, é perceptível no poema a presença de um paralelismo, formado pela repetição nas três primeiras partes da locução verbal “pode haver”. Na última parte, ela dá lugar a “cada um”.

Prevalece no poema de Pio Vargas o desenvolvimento da imagem do momento de “transportar o súbito fogo”, presente logo na primeira estrofe. O desencadeamento desse “transporte” aparece associado ao transbordamento do tédio, compreendido como uma arma: “o tédio é bélico/ ogiva de alvo pênslil” (VARGAS, 2014, p. 39). Inquietação que pode se materializar sem a ruptura de gesto e culpa, “extremos da mesma base” (VARGAS, 2014, p. 41).

Pode-se compreender essa imagem e o processo que ela sugere como uma perspectiva sobre o gesto poético. A construção do poema como fruto da

inquietação (fogo) desencadeada pelo tédio, cujo “transporte” se configura como a própria composição do poema. Entretanto, esse gesto é posto apenas como uma possibilidade, atrelado a uma incerteza quanto ao sujeito da ação. Esse efeito é provocado pelos paralelismos antes descritos: “pode haver” e “cada um”. Como se sabe, “pode haver” é uma locução verbal, em que “pode” estabelece uma possibilidade e o verbo “haver” é impessoal, portanto, sem sujeito para concordância. Já “cada um”, formada pelo pronome adjetivo “cada”, que pede o acompanhamento de um substantivo, no poema, aliado a “pode haver”, acaba ampliando a incerteza quanto à presença de sujeito.

Com isso, gesto (escrita) e corpo (sujeito lírico) que o executa seguem indefinidos, como se corpo e verso fossem uma coisa só, mas em permanente movimento de construção e significação, um “corpoquase”:

[...]
o momento de sombras
em transparente corpoquase
sem que isso denuncie
ruptura de gesto e culpa
extremos da mesma base
[...]
(VARGAS, 2014, p. 41).

Isso desencadeia uma ruptura dos limites entre o individual e o coletivo, entre o físico e o subjetivo, presente em todas as partes de *Anatomia do gesto*. É o que se pode observar, por exemplo, nos seguintes versos do poema (sem título) que abre a segunda parte de “Profilaxia do exílio voluntário”: “ser eu mesmo/clausura e plateia/para o espetáculo/ das minhas veias” (VARGAS, 2014, p.49). Observe-se que, ao se colocar como uma espécie de prisão e, ao mesmo tempo, como um grupo de espectadores de suas próprias veias, o sujeito lírico impossibilita uma imagem concreta do próprio corpo, cuja realidade é o

próprio movimento do fluxo sanguíneo que oscila entre a reclusão da carne (clausura) e a exposição (espetáculo) pra um indivíduo que se vê como muitos.

Esse processo é observado, também, na recorrência de novas associações entre palavras com a quebra dos sentidos usuais, como nos versos “a ponto de sorver o medo/ nos jornais diários” (VARGAS, 2014, p.45), do poema “O mar de músculos”. O verbo “sorver” usualmente é empregado para dizer que vai se beber ou tomar um líquido. Na associação estabelecida nesses versos, porém, o sujeito lírico torna o substantivo “medo” capaz de ser ingerido, instaurando uma espécie de “[...] impossível lógico, inesperado e incongruente, mas transfigurador (CANDIDO, 1995, p. 84), na medida em que o significado não se limita ao referente, mas ao sentido gerado pelo movimento geral da obra, metapoético, calcado no estranhamento, “[...] que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é incomunicável” (FRIEDRICH, 1978, p. 18).

Trata-se, portanto, de procedimentos e combinações poéticas que vão compor aquilo que Friedrich identifica como uma das características da lírica moderna: a tensão dissonante. Segundo o autor, a “[...] junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Nesse sentido, para ele, ao se dirigir ao conteúdo das coisas e dos homens, a lírica moderna não é descritiva, ao contrário, promove a sua deformação, tornando-os estranhos. Daí a predominância de categorias que o autor define como “negativas”, como a desorientação, a ordem sacrificada e o estranhamento, presentes também nos versos de *Anatomia do gesto*:

[...]
deuses decifrando dédalos
no sentido vário
do exílio imerso
em que sei deixado

[...]

(VARGAS, 2014, p. 49).

Para Friedrich (1978, p. 21), “o tempo mecânico, o relógio, vem sentido como o símbolo odiado da civilização técnica, [...] o tempo interior constituirá o refúgio de uma lírica que se esquiva a realidade opressora”. Entende-se, assim, que na obra de Vargas, a fuga interior pode consistir em um escape do “cotidiano agrário” (VARGAS, 2014, p. 56) que é a fonte do tédio do sujeito lírico:

[...]

tanto tempo perdido

buscando a infância

nos baldios quintais

do meu relógio

[...]

(VARGAS, 2014, p. 72).

É importante ressaltar, porém, que a essência estrutural da poesia moderna que Friedrich acreditava ter identificado, na verdade, “[...] representa apenas um de seus momentos, e não o mais duradouro; talvez, acima de tudo, o sonho de uma devastadora pureza rapidamente estilhaçado” (BERARDINELLI, 2007, p. 31). De todo modo, é possível perceber que esses mecanismos que constituem movimento do “corpoquase” em *Anatomia do gesto*, aponta para a ligação de Pio Vargas com a tradição da poesia moderna.

Como observou Octavio Paz, na modernidade, “o homem é o inacabado ainda que seja cabal em sua própria inconclusão e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba sem nunca se acabar de todo” (PAZ, 2014, p. 328). Para Paz, o poeta moderno é ele mesmo o próprio poema, em um processo constante da “[...] possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu não acabamento (PAZ, 2014, p. 328). Esse processo, afirma o autor mexicano, é decorrência da perda da imagem do mundo. De acordo com o autor

e poeta, essa perda ocasionou o desaparecimento de pontos fixos, fazendo com que os signos entrem em rotação:

Hoje a poesia não pode ser destruição e sim busca de sentido. Nada sabemos desse sentido porque a significação não está no que agora se diz e sim mais além, num horizonte que mal começa a se aclarar. [...] o poema é um conjunto de signos que buscam um significado, um ideograma que gera sobre si mesmo e em redor de um sol que ainda não está nascendo. A significação deixou de iluminar o mundo; por isso hoje temos realidade e não imagem. Giramos em torno de uma ausência e todos os nossos significados se anulam ante essa ausência. Em sua rotação o poema emite luzes que brilham e se apagam sucessivamente (PAZ, 2014, p. 345).

Voltando ao primeiro poema, núcleo do processo exposto até aqui, outro ponto chama a atenção: o modo ambivalente como o gesto é tratado. Entendido como o próprio sujeito lírico, o gesto poético é visto como correspondente da culpa, “flancos do mesmo jogo” (VARGAS, 2014, p.39) e “extremos da mesma base” (VARGAS, 2014, p.41). Ao se considerar a simbologia do fogo que, como observam Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 506), carrega em si o sentido de destruição, mas “[...] na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência”, essa ambivalência se amplia.

Assim, em *Anatomia do gesto*, o gesto poético, que é movimento criativo, procedimento contínuo de construção e reconstrução do verso/corpo do sujeito lírico, é também angústia, dor, flagelo e colisão, “alheios do alívio”:

[...]
cada um se mata
o suficiente
para continuar vivo

cada um possui
a duopção de fogo e tédio,
esses alheios do alívio

contudo,
na dor e seu compêndio
resta saber
quem existirá depois do incêndio.
(VARGAS, 2014, p. 42).

Isso pode ser compreendido a partir da ambivalência do discurso de crise que, segundo Marcos Siscar (2010, p. 10), “[...] é um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna”. Segundo o autor, o discurso poético não apenas deixa que se leia em seu corpo as marcas do impacto violento dessa crise, característica da época, mas “[...] nomeia o desajuste sem fugir de suas contradições, ao contrário, fazendo dessas contradições ao mesmo tempo elemento no qual se realiza e no qual naufraga qualquer nomeação” (SISCAR, 2010, p. 11). Ao que parece, é isso que se vê no “quadro clínico” de *Anatomia do gesto*, em seu movimento ambivalente de construção e reconstrução, em que poema e sujeito lírico se identificam no “corpoquase” do gesto poético.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da escassez de trabalhos de fôlego sobre Pio Vargas, esta pesquisa buscou ampliar o arcabouço sobre a obra do poeta iporaense, com foco nas suas opções estéticas em *Anatomia do gesto*. Como se viu, ao se analisar a obra de forma vertical, ignorando determinismo e psicologismo que se apoiam exclusivamente em dados biográficos, é possível notar a filiação de Vargas à tradição da poesia moderna, em que o “corpoquase” é o núcleo de sua obra, desencadeando o gesto que desfaz as fronteiras entre indivíduo e coletivo, corpo e verso.

REFERÊNCIAS

- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa* São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BRAZ, Valdivino. O gesto que vivifica. In: VARGAS, Pio. *Poesia Completa*. Goiânia: R & F Editora, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 34. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2020.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- LUIZ, Ademir. Pio Vargas: um beat no Olimpo. In: VARGAS, Pio. *Poesia Completa*. Goiânia: R & F Editora, 2014.
- MELO, Samuel Carlos. *O desertor dos desertores: Silva Alvarenga e o poema herói-cômico no século XVIII*. 2019. 150p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- MELO, Samuel Carlos. *O pajé e o mênstruo: poemas narrativos obscenos de Bernardo Guimarães*. 2012. 107p. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Letras, Câmpus de Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- VARGAS, Pio. *Poesia Completa*. Goiânia: R & F Editora, 2014.
- ZARVOS, Clarissa F. Gesto-Poema: imagens tensionadas por corpos discordantes. Coxim, MS: In: *Revista Rascunhos Culturais*, jan./jun. 2015. v.6. p. 271-287.

Recebido em 15/02/2023.

Aceito em 07/04/2023.

SANTA RITA PESCADEIRA: O MITO EM *TORTO ARADO*, DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR

SANTA RITA PESCADEIRA: THE MYTH IN *TORTO ARADO*, BY ITAMAR VIEIRA JÚNIOR

João Pereira¹

Vanessa Ramos da Silva²

Resumo: Este trabalho buscou analisar a manifestação mítica de Santa Rita Pescadeira, em *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior. Calcado nos condicionamentos teóricos de Ernst Cassirer, Mircea Eliade, André Jolles e André Dabezies, com vistas a definir o alcance e os limites da transposição do mito para a literatura, adotamos como categoria analítica a personagem, delineada em dois movimentos no enredo. No primeiro, ela expressa o caráter de resistência instaurado por sua atuação na Fazenda Água Negra; e, no segundo, ocorre a sua libertação, concretizada no desfecho do relato. A análise se propôs a desenvolver, em um percurso da ficção para a realidade, uma discussão sobre a manutenção e a resistência ancestral das práticas significativas, entre a sacralização e a dessacralização. Assim, acolheu-se o pressuposto de que, ao rememorar-se na narrativa, a encantada do jarê, Santa Rita Pescadeira, não resgata somente a história dos quilombolas do sertão baiano e do Brasil. Ao colocar em evidência o legado traumático da escravidão, bem como as crenças, descrenças e esperanças a ela vinculadas, a atuação da personagem naquela comunidade possibilitou uma tomada de consciência política, de fé e de luta, demonstrando como o mito, da oralidade à escrita, atua atemporalmente na transformação da sociedade.

Palavras-chave: Literatura; Mito; Santa Rita Pescadeira; *Torto Arado*.

Abstract: This article sought to analyze the mythical manifestation of Santa Rita Pescadeira, in *Torto Arado*, by Itamar Vieira Junior. Based on the theoretical conditioning from Ernst Cassirer, Mircea Eliade, André Jolles and André Dabezies, aiming to define the scope and limits of the transposition of myth to literature, we adopted as analytical category the character, outlined in two movements in the plot. In the first, she expresses the nature of resistance established by her work at Fazenda Água Negra; and in the second, her release occurs, materialized at the end of the story. The analysis proposed to develop, in a path from fiction to reality, a discussion

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Professor Adjunto da Universidade Federal Rural de Pernambuco – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0425-9736>. E-mail: jmelenudo@hotmail.com.

² Mestra em Sociologia pela Fundação Joaquim Nabuco – Brasil. Graduanda em Letras na Universidade Federal Rural de Pernambuco – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3661-0869>. E-mail: vanessaramvs@gmail.com.

about the maintenance and the ancestral resistance of significant practices, between sacralization and desacralization. Thus, the assumption made was that, when recalling in the narrative, the enchanted one of Jarê, Santa Rita Pescadeira, not only rescues the History of the hinterland quilombolas from Bahia and from Brazil. By highlighting the traumatic legacy of slavery, as well as the beliefs, disbeliefs and hopes linked to it, the character's performance in that community made possible a political awareness, faith and struggle, demonstrating how the myth, from orality to writing, acts timelessly in the transformation of society.

Keywords: Literature; Myth; Santa Rita Pescadeira; *Torto arado*.

1 INTRODUÇÃO

A partir da oralização e revelação das histórias sagradas, o mito é socializado, bem como os temas e terminologias a ele ligados. Neste sentido, o estudo do mito na literatura está alicerçado em disposições mentais, de criações e recriações artísticas, enformando discursos sobre os próprios mitos e sobre as narrativas que lhe são sucedâneas. Nesse escopo, deve ser compreendida a afirmação de Mircea Eliade, de que o mito conta uma história sagrada, narra um fato ocorrido em tempos primevos e revela uma verdade que só ele é capaz de explicar. Dabezies corrobora a ideia de que o mito nasce de um discurso sobre alguém ou algo sagrado, concepção que sinaliza para a dificuldade de conceituá-lo, por dialogar com diversas áreas da ciência, dificultando encerrá-lo em uma definição única (DABEZIES, 2005, p. XVI).

Por ter como característica a capacidade de narrar, contar e revelar, o mito encontra no discurso literário um terreno propício para criar e recriar novos mundos. Sendo a ficção um espaço privilegiado para desenvolver novas dimensões, para transfigurar a realidade, ao ser ordenado esteticamente, o mito passa a responder a novas perspectivas, uma vez que ele municia a literatura da tradição da qual ela se alimenta, adapta-se e se molda. Sem que se deva reduzir a transposição do mito à literatura como um deslocamento daquilo que o fundamenta no âmbito étnico-religioso, como parte de uma expressão simbólica ela ganha um novo horizonte existencial, quase sempre transformado em arquétipo para atender a novas demandas históricas e sociais.

A partir da identificação dos vínculos entre o mito e a literatura, entre o texto e o contexto, entre a ficção e a realidade, nos detemos neste artigo em discutir sobre a manutenção e a resistência de ritos ancestrais presentes em *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior. Ao contemplar a presença de Santa Rita Pescadeira como um registro significativo do processo de dessacralização dos cultos religiosos em uma sociedade quilombola, buscamos descrever a personagem como exemplo de um ser mítico, cuja existência se encontra em simbiose com a realidade. Ela era uma encantada do jarê que, na fazenda Água Negra, nos sertões da Chapada Diamantina, vivia imersa em uma polifonia de vozes de pessoas e entidades que partilhavam das mesmas origens histórica, social e cultural. Como uma pesquisa bibliográfica, este trabalho adotou como categoria analítica a personagem Santa Rita Pescadeira, elemento delineado em dois momentos do enredo: no primeiro, ela expressa o caráter de resistência de forças ancestrais a partir de sua atuação na Fazenda Água Negra, e; no segundo, dá-se a libertação da comunidade, plasmada no desfecho do relato. As teorias adotadas para refletir sobre esse recorte no romance se reportam aos livros *Linguagem e Mito*, de Ernst Cassirer; *Mito e Realidade*, de Mircea Eliade, e; *Formas Simples*, de André Jolles, a partir dos quais foi problematizado como mito e *logos* respondem às diversas formas de representação do mundo.

2 MITO E LITERATURA

Não é pela palavra escrita que o mito encontra leitores e escritores. Logo, também não é dessa forma que ele chega à literatura e se torna objeto de leitura e análise. Os primeiros contatos do homem com os mitos ocorreram por meio da linguagem socializada, após uma organização sistemática do pensamento e, nesse processo, deve-se refletir como o conhecimento é construído:

O termo conhecimento não se aplica apenas ao entendimento científico e à explicação teórica, mas se refere a toda atividade espiritual em que "edificamos um 'mundo' na sua configuração

característica, na sua ordem e no seu 'ser assim'..." Deste modo são analisadas, ao lado da função do pensamento científico, as funções da enformação linguística, mítico religiosa e artística, cada qual diversa e cada qual instaurando mundos diversos. (CASSIRER, 1992, p. 12).

A ótica de Cassirer sobre os vínculos mantidos entre linguagem e mito aduz que o contexto norteia a compreensão do todo; não sem razão, a unidade de sentido indispensável à obra literária é resultante de uma diversidade de informações e enformações. Todas as informações são importantes (conhecimento científico, funções da enformação linguística, mítica religiosa, artística etc.) e, por mais ambíguo que seja pensar assim, esse é um dos caminhos a ser percorrido para entender a importância de algo em seu contexto. Neste sentido, a enformação está relacionada à forma e à função específica de objetualização, isto é, uma semiótica: "determinada enformação não propriamente do mundo (como se houvesse mundo não enfermo), mas enformação em mundo, em significativa conexão objetiva" (CASSIRER, 1992, p. 13). Assim, a filosofia das coisas, que nesse contexto refere-se às formas simbólicas, deve ocupar os estágios de apreensão, reflexão, compreensão e descrição sobre os fatos sociais e evidências apresentadas. Especialmente, o que pode ser construído através de um trabalho crítico, baseado na arte, na ciência, na religião, na história etc., enfim, tudo o que pode esclarecer os elos mantidos entre linguagem e mito.

Na leitura cassireriana sobre a filosofia das formas simbólicas, a semiótica resultante da filosofia das coisas é o que possibilita a compreensão do mito como uma forma simbólica e, a partir dessa atividade espiritual, é possível a edificação do mundo através da percepção e designação das coisas. Assim, a investigação sobre os elos entre mito e linguagem, com vistas à construção da identidade do ser, suscita que "a identidade essencial entre a palavra e o que ela designa torna-se ainda mais evidente se, em lugar de considerar tal conexão do

ponto de vista objetivo, a tomamos de um ângulo subjetivo” (CASSIRER, 1992, p. 68).

Refletir sobre a questão subjetiva aponta para uma visão semiótica, uma vez que o ser mítico é um ‘eu’ de um ser e sua personalidade está conectada de maneira indissolúvel ao próprio nome ou a outra designação verbal, e esse ente não se trata apenas de um símbolo, mas de sua identidade. Para Cassirer, o pensamento mítico não faz distinção entre signo e significado, assim como imagem e o reflexo que essa imagem produz, isto é, imagem e coisa. A palavra não é um simples signo, assim como o seu significado; eles são elementos indissociáveis que dão origem a uma identidade entre a palavra que designa e a própria coisa designada. O nome, portanto, é a identidade de um mito e “mesmo em culturas muito mais avançadas, permanecem vivas estas conexões entre a personalidade e o nome” (CASSIRER, 1992, p. 69). Nessa concepção o sentido de ‘culturas avançadas’ surge como uma distinção das ‘culturas primitivas’, que conservam em práticas sociais e culturais os seus modos de fazer ancestrais que, apesar do tempo, são indelévelis.

Indelebilidade, que, na reflexão de Mircea Eliade, faz com que o mito seja algo vivo, por condicionar e definir o comportamento humano organizando as atividades dos indivíduos através das práticas significativas de determinada sociedade, ou seja,

As sociedades onde o mito é — ou foi, até recentemente — “vivo” no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos. (ELIADE, 2004, p. 2).

O mito é algo vivido pela sociedade e só é vivido porque tem vida no mundo real, concretizando-se através da relação com o sobrenatural traduzido usualmente por meio da oralidade. O que mais uma vez evidencia a relação

entre a filosofia das formas simbólicas, traduzida a partir das bases dos diversos conhecimentos (ciência, religião, artes etc.), com a semiótica. Ela conecta diretamente linguagem e mito e, portanto, a sua identidade surge como um elemento possível de ser estudado. Por meio dessa identidade, Eliade assente que o mito baliza o comportamento humano, em especial, quando elucida que é dessa forma que ele atinge o seu auge existencial. Entende-se, assim, que uma das essências do mito é ofertar respostas a questões humanamente incompreensíveis e

[...] captar o sentido dessas estranhas formas de conduta, compreender a causa e a justificação desses excessos. Compreendê-las equivale a reconhecê-las como fenômenos humanos, fenômenos de cultura, criação do espírito — e não como irrupção patológica de instintos, bestialidade ou infantilidade [...]. Somente quando encaradas por uma perspectiva histórico-religiosa é que formas similares de conduta poderão revelar-se como fenômenos de cultura, perdendo seu caráter aberrante ou monstruoso de jogo infantil ou ato puramente instintivo. (ELIADE, 2004, p. 3-4).

Ao tomar o mito como um fenômeno da cultura humana e dentro de uma perspectiva histórico-religiosa, Eliade coloca a manifestação de tais fenômenos dentro de uma relação resultante dos fatos sociais observados no universo do sagrado. Ele ressalta que todas as religiões possuem mitologias e, mesmo que haja interpretações e reinterpretações a partir da tradição oral (culturas ‘primitivas’ e contemporâneas), escritas por missionários, etnógrafos e literatos, existe uma “substância mítica” possível de ser captada, pois a própria história pode situar o mito em seu contexto sociorreligioso original. Contudo, será sempre nas chamadas culturas arcaicas e tradicionais que,

apesar das modificações sofridas no decorrer dos tempos, os mitos dos "primitivos" ainda refletem um estado primordial. Trata-se, ademais, de sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento e vida a atividade do homem. O papel e a função dos mitos ainda podem (ou podiam, até recentemente) ser minuciosamente observados e descritos pelos etnólogos. (ELIADE, 2004, p. 4).

Na reflexão do autor, o fato de o mito possuir um papel social importante em determinadas sociedades faz com que ele conserve certos elementos, a exemplo de sua estrutura e funções, permitindo continuar o casamento entre as visões racionais e metafísicas. Essa intersecção examina, por meio do rigor metodológico da ciência etnográfica, por exemplo, o caráter antropológico, científico e religioso, uma vez que ela adota o método de coleta de dados que observa o fenômeno religioso sem questionar uma qualidade ou verdade teológica. A etnografia vai além da filosofia das formas simbólicas, estabelecendo elos entre a filosofia e a antropologia, quando o mito passa a ser aceito como uma verdade simbólica, viva e científica.

Para Eliade, o mito é uma realidade cultural complexa que pode ser abordada sob vieses múltiplos (cotexto) e complementares (contexto) simultaneamente. Singularidade que potencializa a força desse fenômeno de transpor um universo destituído de temporalidade. A função social, histórica e religiosa que o mito possui o destaca diante de outros aspectos em uma sociedade, por ser ele quem fundamenta e justifica o comportamento dos indivíduos, pois

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 2004, p. 4).

De acordo com Eliade, o mito é algo sagrado e seu poder, sobretudo social e histórico, reside no fato de ele ser uma verdade para as sociedades. Inclusive, ele pode não só ser o portador de informações do tempo primitivo, mas também ter sido o autor desse tempo, ter realizado feitos nesse tempo e ter estado com outros mitos, daí a singularidade em atestar a sua e outras existências. À luz da potência desse registro, pode-se afirmar que os Entes

Sobrenaturais são os personagens dos mitos, seres responsáveis por narrar, revelar e descrever suas ações criadoras e sagradas. Assim, a crença em um mito passa a ser a crença em uma verdade absoluta, exemplificada quando os indivíduos evocam a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez. (ELIADE, 2004, p. 22).

Eliade cita o porquê de o mito ser uma história sagrada e verdadeira como qualquer outra, considerada como uma narrativa profana, portanto, falsa, para uma sociedade. Para ele, a distinção entre o mito (o sagrado, o verdadeiro) e os contos e fábulas (o profano, o falso) ocorre a partir de tudo que engloba a relação com o mito no cotidiano, em especial, nas comunidades tradicionais, uma vez que os próprios sujeitos se veem como parte da criação desse universo sagrado. Apesar de mortais, eles são responsáveis por manter as práticas significativas (ritos e rituais), de modo a cultuá-las em um processo de permanente reatualização. O que faz com que as experiências rompam com a cronologia do tempo e contemporanizem os indivíduos com o próprio mito, com o tempo do sagrado, tempo em que o evento surgiu pela primeira vez.

Em consonância com Eliade, André Jolles afirma que o mito é culturalmente complexo para ser compreendido sob um único ponto de vista ou de saber. No livro *Formas Simples*, o intelectual holandês o define como criação. Para ele, “o mito é o princípio de toda Saga e designa, por seu lado, a crença numa divindade, crença essa que se enraíza, em graus infinitamente invariáveis, em todos os povos” (JOLLES, 1976, p. 85). Para se entender o mito, é preciso compreender a natureza de sua saga, sua criação e conexão direta com o sagrado, em que mito e saga são ‘unos’ e em graus infinitamente variáveis. Portanto, a crença do povo em um mito é perceptível quando também for notória a relação dos indivíduos com o próprio mito.

O mito como uma forma simples carrega em si a sua história narrada sem sofisticação, como traço contínuo da criação dos próprios adeptos da crença. Assim, o pensamento mítico, quando é socializado a partir de sua disposição mental e externalizado através da linguagem, concretiza-se em uma narrativa em que

Cada fenômeno possui seu mito próprio, mas a unidade é mantida porque, de cada vez, o mito se realiza segundo o mesmo gesto [...] e um mito é o lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta e de uma resposta; por outras palavras; o mito é um lugar onde, a partir de sua natureza mais profunda, um objeto se converte em criação. (JOLLES, 1976, p. 90-91).

Constituído de uma pergunta e uma resposta, o mito encerra-se em si mesmo e, dessa forma, a separação entre mito e *logos* termina por não ocorrer para aqueles que nele creem, uma vez que, como um fenômeno místico, essa unidade é mantida. O mito só é vivo porque em sua forma simples é resultante de uma disposição mental. Porém, Jolles afirma que apesar de não ser fácil encontrar uma palavra específica que o defina, basta realizar uma comparação entre o mito e o *logos* grego para se perceber uma oposição de sentidos e conceitos. Àquele, a natureza sagrada é reservada, em especial nas sociedades primitivas, enquanto para este, ela resulta de uma disposição mental. Todavia, o modo como tal forma simples se apresenta em cada atualização isolada dá origem a um mito relativo, que se refere também a uma reorientação mental a partir do *logos*, pois só assim será possível compreender sua atualização.

Existindo a atualização da forma simples, não ocorre apenas a distinção entre Mito e mitos, visto que, nessa mesma ordem de ideias também ocorre a saga da saga como derivação desse *logos*. Assim, sempre “que uma Forma Simples, resultante de uma disposição mental coerente e contundente, se atualiza, encontramos-lhes ao lado as formas relativas” (JOLLES, 1976, p. 97). Neste sentido, compreende-se que, no universo mítico, tanto a ‘atualização da

forma simples’ quanto a ‘forma relativa’ do próprio mito são verossímeis e, tais formas, quando são identificadas,

[...] são habitualmente assinaladas adicionando-se-lhes o adjetivo “artístico”: e, assim, fala-se de “conto artístico” ou de “advinha artística”. Pode se exprimir assim que se percebeu perfeitamente não se tratar da disposição mental em si, mas apenas de um reflexo, de uma projeção que foi proposta. Nem sempre é fácil distinguir as formas analógicas das atualizações das Formas Simples, sobretudo quando se está afastado, por qualquer razão da disposição mental de que resulta a Forma Simples. (JOLLES, 1976, p. 97).

Uma vez que a literatura também se origina de disposições mentais, criações e recriações artísticas, André Dabezies elucida que, na modernidade, falar sobre o mito literário termina ocorrendo de modo inapropriado ou de forma analógica. Essa ação tem esvaziado a palavra, deixando-a distante de uma fundamentação histórica, etnológica, etimológica e religiosa, não retomando a definição grega que busca esclarecer que se trata de um discurso mentiroso e que precisa de imagens para poder expressar a verdade. Até o século XVIII, os mitos conhecidos, opostos às verdades cristãs, eram os da Antiguidade, quando pensadores se debruçavam em estudos para distinguir o *mythos* do *logos*, atribuindo aos mitos um sentido vago, isto é, ‘aquilo que se conta’. Contudo, na *Poética*, de Aristóteles, é possível entender a palavra ‘Mitos’, considerada como sinônimo de ação e alma da tragédia grega, uma vez que ela reúne partes de um todo e torna-se a própria arte da imitação, como ‘intriga de teatro e relato bem construído’. Portanto, para Dabezies,

na literatura será considerado ‘mito’ um relato (ou uma personagem implicada num relato) simbólico que passa a ter valor fascinante (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante para uma comunidade humana mais ou menos extensa, à qual ele propõe a explicação de uma situação ou forma de agir. (DABEZIES, 2000, p. 731).

Dabezies também explica que não existe uma estilística própria para o mito e que as grandes imagens simbólicas, as fórmulas cheias de estereótipos,

assim como os procedimentos de repetição e oposição, dentre outros aspectos, são comuns à epopeia, ao mito, ao conto etc. Tratar sobre o mito na literatura não o reduz a um tema simbólico simples, pelo contrário, ele é posicionado para que encontre, dentro da própria dinamicidade do texto, uma dialética original combinada por episódios, personagens e situações. A literatura representa um campo privilegiado em que o mito, em uma sociedade dessacralizada, pode ecoar de diversas formas, refugiando-se e conseguindo ser 'livre' para exprimir-se. No entanto, também é na literatura, mais até do que em qualquer outro campo, que se deve ponderar sobre a qualidade da expressão formal e a personalidade do autor como agente influenciador do mito, levando em consideração sua iniciativa para introduzir variações, capacidade de planejar um relato e o ato de contextualizá-lo na contemporaneidade.

Pela relevância dessas questões, Dabezies cita que, ao analisar a presença do mito em um texto literário, é possível observar alguns procedimentos, quais sejam: a) a proposta de inovação construída pelo autor, quando deve-se avaliar o valor dado ao mito, se ele é reconhecidamente transposto e onipresente, se há aparições subtendidas ou não, se o mito aglutina uma sequência de alusões simbólicas, além das proporções (maior ou menor originalidade) nos recursos literários utilizados; b) o destaque às nuances realizadas pelo autor ao atualizar o esquema mítico tradicional, conectada a um novo contexto histórico, cultural e social, e; c) a reflexão sobre a dimensão da consciência e/ou inconsciência coletiva social e a forma como isso é demonstrado a partir do elemento mítico ou de conflitos míticos presentes na obra (DABEZIES, 2000, p. 735). Tais procedimentos permitem revelar os elementos 'simbólico-dramáticos', ofuscados, e que poderiam ter uma proporção considerável como mitemas de tipo linguístico. Em suma, para Dabezies, uma análise literária sobre seres míticos ou uma análise dos mitos literários engloba critérios e níveis de interpretação que abrange da intencionalidade autoral ao contexto, da mentalidade coletiva à atualização do

mito, parâmetros analíticos que propiciarão interpretar como Santa Rita Pescadeira, ente do jarê, de matriz ameríndio-africano-portuguesa, é transfigurada em *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior.

3 SANTA RITA PESCADEIRA: UM MITO ENTRE DOIS MUNDOS

O romance de Itamar Vieira Junior tem como cenário a Fazenda Água Negra, pertencente à família Peixoto, localizada no sertão baiano da Chapada Diamantina, onde Zeca Chapéu e Salustiana Nicolau, pais de Belonísia e Bibiana, remanescentes quilombolas, vivem e convivem com outras pessoas, em grande maioria, da mesma origem histórica, formando o povoado de Água Negra e adjacências. Nesse espaço, desenvolvem-se relações socioculturais, dependentes da violência, da seca, questões que, após a abolição da escravidão, legaram traumas na população referenciada na obra. O percurso de vidas dos personagens do romance, e “alguns desses traumas são apresentados através das narrativas pessoais das irmãs Bibiana e Belonísia, culminando com o desfecho narrado pela “encantada” Santa Rita Pescadeira” (FERNANDES, 2021, p. 229).

Santa Rita Pescadeira é re/conhecida na comunidade pela incorporação em pessoas, seus mentores espirituais, “forma que um encantado deve se apresentar entre os homens, como deve aparecer por esse mundo” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 179). Como narradora-protagonista, ela descreve a sua existência e a dos outros personagens a partir da dialogicidade e dos vínculos com a realidade objetiva do povo de Água Negra. A sua presença no enredo traz um conjunto de aspectos que possui seu próprio cotexto e contexto, deixando entrever que “o mito não é assunto pessoal de alguém, mas de um grupo, de uma coletividade [em] que a época e a mentalidade coletiva expressam através de suas intenções (ou de seu inconsciente)” (DABEZIES, 2000, p. 731). Consoante a onipresença de Santa Rita Pescadeira, delineiam-se dois movimentos no

enredo: primeiro, a resistência instaurada por sua atuação em Água Negra, e, o segundo, a libertação dos seus habitantes, concretizada no desfecho catártico do romance. A esses dois momentos se reportam as análises abaixo, fundamentadas no diálogo entre o texto, o contexto e a teoria.

A narrativa é iniciada em “Fio de Corte”, primeiro capítulo do romance, em que Bibiana e Belonísia descobrem uma faca de Donana, avó paterna das duas, de “um pedaço de tecido antigo e encardido, com nódoas escuras e um nó no meio” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 9), em uma mala velha de couro que vivia embaixo da cama da matriarca da família. Posteriormente, é revelado que essa descoberta gerou o acidente que Belonísia perdeu a língua, um enredo que expõe, entre outras questões, o legado traumático da escravidão (FERNANDES, 2021, p. 229). Especialmente nas relações de trabalho que culminam, na maioria das vezes, em receber a ‘moradia’ em troca de trabalho em terras de proprietários brancos. Remanescentes quilombolas, os moradores de Água Negra mantêm, a partir da tradição oral, costumes, regras de convivência e simbologias passadas de geração em geração, formando uma memória ‘viva’ para enfrentar, com solidariedade, a pobreza, a seca, a exploração no trabalho, a falta de saneamento básico, o acesso à saúde e educação.

A crença em dias melhores é fortalecida na relação com o sagrado, que fazia com que os dias fossem vividos, os anos passados e os sofrimentos amenizados. Neste sentido, a relação dos moradores com o jarê ganha relevo na obra a partir dos artifícios adotados pelos encantados para vir à terra, utilizando cavalos, curandeiros e mentores espirituais, visto que

os curadores serviam para restituir a saúde do corpo e do espírito dos doentes, era o que sabíamos desde o nascimento [e que o] que mais chegava à nossa porta eram as moléstias do espírito dividido, gente esquecida de suas histórias, memórias, apartada do próprio eu ... (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 33).

Era com o auxílio e poder nos curandeiros, em especial, José Alcino, o Zeca Chapéu Grande, que “àquela época ... já parecia um ancião, guia do povo de Água Negra e das cercanias, referência para todos os tipos de assuntos, desde divergência de trabalho a problemas de saúde” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 54-55) que se buscava sobreviver e render louvação, até pelos descrentes, às entidades. Mesmo no período seco, onde o “que vingava ia para a mesa” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 64), e até o leito do rio Utinga havia secado, a devoção aos mitos religiosos continuava a acontecer. Foi em uma dessas ocasiões, “na esperança de se mobilizar o panteão de encantados para que trouxessem a chuva e a fertilidade à terra, que apareceu uma misteriosa encantada, de quem nunca havíamos ouvido falar (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 69).

Ainda que, ‘mais modestas’, as festas do jarê continuavam e o povo apelava aos seres míticos, para que eles fizessem a terra voltar a ser fértil e que tudo voltasse a melhorar de modo a sobreviverem naquele lugar. Eles continuavam esperançosos que tal melhora fosse um sinal do não abandono dos deuses e, no caso de Bibiana, também a fizesse ficar naquela terra e convencer Severo a não ir embora. A modéstia das festas do jarê na casa de Zeca Chapéu Grande demonstra que havia uma redução de conexão com o sagrado, em contínuo processo de dessacralização, quadro que foi modificado com a chegada da encantada. Em “Fio de Corte” Santa Rita Pescadeira surge pela primeira vez na narrativa, incorporada em Dona Miúda, como lembra Belonísia:

viúva que morava sozinha num descampado no final da estrada para o cemitério da Viração e que sempre acompanhava as brincadeiras em nossa casa, foi quem recebeu o espírito. Quando ela se anunciou como Santa Rita Pescadeira, os tambores silenciaram e uma comoção tomou conta dos presentes. Era possível distinguir os questionamentos no meio da audiência, se a encantada de fato existia ou não, e por que até então não havia se manifestado, já que aquele jarê era tão antigo quanto a fazenda (Caxangá) e os desbravadores daquela terra (Água Negra). (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 69).

Dona Miúda, como cavalo da encantada, assume o papel de portadora da esperança e via de comunicação do panteão sagrado com o povo. Sua presença destaca a existência do jarê como algo ancestral, em que Santa Rita Pescadeira, como uma entidade do universo religioso da crença, não havia se manifestado 'naquela Casa'. Essa constatação coloca em relevo as motivações tanto da ausência quanto do surgimento da encantada naquele período em que o seu povo louva, clama e pede para que a situação melhore para eles. A sua chegada também foi providencial para lembrar ao povo da necessidade de manter as tradições, uma vez que praticantes do jarê já não conseguem atestar a existência daquele ente superior. Ainda assim, eles a escutam com base na tradição do próprio jarê, mantido como forma de resistência, conforme indica o fragmento abaixo:

Naquele momento, com a roupa rota que vestia, mas com um véu antigo e esgarçado cobrindo sua cabeça, ouvimos sua voz fraca, quase inaudível, entoar uma cantiga, "Santa Rita Pescadeira, cadê meu anzol? Cadê meu anzol? Que fui pescar no mar". A encantada, apesar da idade de dona Miúda, dava giros hábeis na sala, ora como se jogasse uma rede de pesca no meio de todos, ora correndo em evoluções como um rio em fúria. Alguns pareciam estar perplexos e querendo desvendar o mistério da aparição. Outros sorriam, talvez incrédulos, achando que a velha Miúda havia enlouquecido e precisasse dos cuidados de meu pai. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 70).

A identidade da encantada, a partir dos seus traços característicos, manifesta sua subjetividade como ser transcendente e singular (nome = Santa Rita Pescadeira / símbolo = anzol / elemento = água), além da dúvida e incredulidade dos que estavam naquele jarê. Além de promover a experiência dos participantes com o sagrado, sua aparição desvela os motivos de seu próprio desaparecimento como entidade mítica. A própria Bibiana revela a instável situação de crença e descrença nesses entes, ao lembrar que "não se deixava impressionar pelos encantados, [pois] estava tão acostumada à sua presença que não [se] permitia envolver pelo mundo de obrigações e interditos da crença" (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 73).

Uma vez que a função de um mito é revelar, narrar e contar, como lembra Eliade, característica indissociável de sua identidade, por ter a força para transpor um universo destituído de temporalidade, em *Torto arado*, a aparição de Santa Rita Pescadeira é desvendada pela necessidade do povo de Água Negra. Essa condição responde à exigência do próprio mito, que precisa ser vivido pela sociedade; ele só se torna real por ter vida na realidade de um povo, concretizando-se através das relações com o sobrenatural. A cultura utilizada pela maior parte dos moradores da fazenda é o jarê e é dessa forma que deve ser realçada a natureza mais profunda do mito como objeto oriundo da relação dos povos com o imaginário, o que também atinge o seu caráter verdadeiro e fascinante na literatura (DABEZIES, 2000, p. 734).

Santa Rita Pescadeira se despede de ‘Fio de Corte’ dialogando com Bibiana sobre assuntos que só um encantado pode atestar, isto é, ‘a verdade absoluta’, e que nas palavras da personagem essa verdade é traduzida por ser “muito íntimo, [e] que [ela] não podia explicar, mas sabia bem o que poderia ser” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 14 77). As palavras proferidas pela encantada aludem à mudança de vida de Bibiana e Severo, que partiam para viver na cidade, e a quebra de paradigma da realidade que suas famílias enfrentavam quando foram escravizados e atravessaram o mar, trazidos do continente africano.

O segundo capítulo, ‘Torto arado’, é narrado por Belonísia, a personagem que ficou sem língua, mas que tem grande força narrativa ao destacar a luta do povo de Água Negra, demonstrar como a encantada não é mais tão misteriosa e ressaltar a retornada das celebrações do jarê. Ela lembra que, após o casamento de Bibiana,

se seguiu um período de calma depois de sua partida. Vi meu pai concentrado no quarto dos santos. Talvez se comunicando com os encantados para ter notícias da filha. Para que entre velas, folhas, incensos e ladainhas pudesse ver o destino de Bibiana e Severo, de quem gostava muito, tratando como filho, porque nele havia uma

energia de líder que não via em mais ninguém. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 80).

O quarto dos santos, as práticas de ladainha, incensos e velas são elementos que fazem parte dos costumes e tradições mantidas pelos crentes do jarê para não perder a familiaridade com o sagrado. Belonísia destaca que, ainda que a irmã tenha rompido os laços familiares, os encantados são pontes para chegar até ela. É dessa forma que se busca tranquilizar sua família sobre os que já não estão na convivência cotidiana. Ela também menciona a admiração que Zeca Chapéu Grande sentia por Severo, por perceber que ele era destemido e ‘tinha energia de líder’, o que não havia visto em mais ninguém. Não é aleatório que em alguns momentos da obra a palavra ‘energia’ faça parte das práticas místicas e refira-se a uma simbologia conectada a um arquétipo tanto da personalidade do personagem quanto das práticas do jarê.

Severo era um Ogã, tocava atabaque em festas do jarê, função privativa dos homens nas religiões de matriz africana. Essas pessoas são escolhidas por ancestral orixá e permanecem durante todo o ritual recebendo conexão espiritual sem entrar em transe. Isto é, não se torna um ‘cavalo’ nas festas, como era o caso de Zeca Chapéu Grande que recebia encantados como Oxóssi, Iansã, Santa Barbara, Tupinambá, Velho Nagô (FERNANDES, 2021, p. 240), ou como Dona Miúda, que recebia Santa Rita Pescadeira, que retornou após ouvir os clamores de sua gente para trazer chuva à terra seca, amenizar a agonia e nutrir todos de esperança. Terra úmida era sinal de trabalho e de dias melhores que haviam chegado para os que dependiam da relação de troca do trabalho no latifúndio para sobreviver. Época que chegavam novos trabalhadores e, entre eles, o personagem de Tobias ganhará relevo por passar a frequentar o jarê, obter a confiança de Sutério, gerente da fazenda, e de Zeca Chapéu Grande. Por meio de Tobias e do seu desrespeito ao sagrado, Santa Rita Pescadeira volta a aparecer em um novo patamar: se outrora ela era tida como misteriosa, uma

vaga lembrança de um passado que resistia ao desaparecimento, agora ela era uma força viva, como diz Bibiana:

Certa vez, me fizeram chegar uma notícia, por Maria Cabocla, de que Tobias havia se indisposto com uma curadora de nome Valmira, que vivia na cidade. Muitos filhos da casa o haviam colocado para fora depois de uma bebedeira. O motivo era a encantada de dona Miúda, a tal Santa Rita Pescadeira, a mesma que de vez em quando surgia no jarê de meu pai. Depois de chegar à casa de Valmira, a encantada passou a ouvir ofensas de Tobias, duvidando de sua existência, incitando que mostrasse seus poderes, dizendo que a própria Valmira era uma farsa, que nada daquilo existia. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 121).

Nesse momento da narrativa, a relação da encantada com os praticantes do jarê já não era uma mera curiosidade; a sua presença passou a fazer parte dos cultos e aquele ou aquela que não a respeitasse seria punido pelos filhos da casa. Ou de outra forma, como ocorreu com Tobias, cujo alcoolismo, a violência doméstica com Belonísia e o desrespeito com o sagrado fizeram com que a encantada vaticinasse uma sentença “que ninguém escutou, nem mesmo Valmira, somente ele. Mas ele continuou a desfazer da encantada, disse Maria Cabocla, e agora não se espante se alguma desgraça se abater” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 121). Após essas ocorrências, Belonísia recebeu a notícia que Tobias havia morrido, fato que alude à reflexão de Eliade, para quem um ser mítico encerra em si a verdade absoluta e não há espaço para titubeios ou desrespeito no plano físico pelos praticantes de uma crença após sua manifestação espiritual. O mito não é só uma verdade simbólica, é uma verdade social, sagrada, histórica e cultural viva e vivida por aqueles que nele acreditam.

O capítulo ainda traz a morte de Zeca Chapéu Grande, e o conseqüente fim das festas em sua casa, levando os filhos e filhas de santo de sua casa a seguirem “dia após dia procurando casas de jarê conhecidas dos arredores para retirar sua mão de suas cabeças” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 170). A menção à ‘retirada da mão’, após a morte de Zeca Chapéu Grande, traz à tona, sob ótica

literária, o aspecto da dimensão da consciência e/ou inconsciência coletiva e social mencionada por Dabezies sobre a crença nos mitos. Em especial, por esse ser o âmbito em que é possível se observar a necessidade do cumprimento de um ritual ancestral como prática coletiva para o encerramento de um ciclo espiritual. Essa ação ganha importância por fechar um ciclo para que tudo volte ao normal, uma atualização do cotidiano sem perder a conexão com as práticas religiosas. Nesse processo de redimensionamento da vida surgiu um movimento de libertação de Água Negra com Severo, que passa a ser um líder entre os moradores. Não como Zeca Chapéu Grande, que foi pacificador e utilizava a crença nos encantados para amenizar injustiças. Severo caminhou em outra direção, no sentido de empoderar os trabalhadores do lugar para lutarem pela posse da terra em que viviam. Sob as óticas do direito ancestral, trabalhista e histórico, a fazenda era um 'bem de fato, de direito e de afeto' deles.

O poder de Santa Rita Pescadeira na comunidade é legitimado estrutural e formalmente na obra em sua autonarrativa, ao explicar o porquê de sua ausência das festas do jarê: foi o desprendimento do próprio povo que a levou a não se manifestar nessas festas. Esse esquecimento decorreu da mudança de vida de sua gente, pela precariedade e ausência de recursos para a própria sobrevivência, o que convergiu para acentuar o processo de dessacralização dos ritos religiosos, quando as relações com as entidades foram marginalizadas. Enfatizando a conexão entre os mundos material e simbólico, Santa Rita Pescadeira diz:

Meu cavalo era uma mulher chamada Miúda, mas quando me apossava de sua carne seu nome era Santa Rita Pescadeira. Foi nela que cavalguei por um tempo, não conto o tempo, mas montei o corpo de Miúda, solitária. Sou muito mais antiga que os cem anos de Miúda. Antes dela, me abriguei em muitos corpos, desde que a gente adentrou matas e rios, adentrou serras e lagoas, desde que a cobiça cavou buracos profundos e o povo se embrenhou no chão como tatus, buscando a pedra brilhante. O diamante se tornou um enorme feitiço, maldito, porque tudo que é bonito carrega em si a maldição. Vi homens fazerem tratos de sangue, cortando sua carne com os punhais afiados, marcando suas mãos, suas fronteiras, suas casas, seus objetos de trabalho, suas peneiras de cascalhos e bateias. Vi homens

enlouquecerem sem dormir, varando noite e dia no rio Serrano, nas serras, nos garimpos, entocados na escuridão para ver o brilho mudar de lugar. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 179).

Essa citação revela o que Santa Rita Pescadeira desempenha, junto aos outros encantados: a luz, o brilho, o abrigo, o consolo e, às vezes, a única forma de manter-se esperançoso no caos da vida. Por isso, ao mencionar a saga do sofrimento, ela também ressalta a esperança do povo que a “carregou nas costas quando eram escravos das minas, das lavouras de cana, ou apenas os escravos de Nosso Senhor Bom Jesus” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 180). Além de outras ponderações, ao lembrar que as cantigas que a evocava não eram mais lembradas, ela diz que: “os rios foram ficando sujos e rasos. Sem abundância de água para pescar [que] já não tinham porque pedir nada a Santa Rita Pescadeira” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 181). Por ter sido esquecida pelo próprio povo, ela passou a vagar pelo mundo, por cima dos arrozais e milharais, além de outros espaços, sem que ninguém pudesse notar o seu reflexo em um espelho d’água. Nesse misto de crença, descrença, surpresa e retorno às casas de jarê, Dona Miúda havia se tornado o cavalo mais empossado por ela e, por isso, nunca a abandonou, tampouco a sua gente. Na luta pela terra, Severo foi assassinado. A encantada, ao ver o rio de sangue pelos tiros recebidos, lamentou não tê-lo empossado como um cavalo para auxiliar na sua salvação:

Entrei por sua boca para lavar o sangue que esvaía. Me dividi nos ombros, cabeças e costas dos que rodeavam marido e mulher no chão. Vi uma carruagem de fogo correr pela estrada. Levaram Severo para a cidade, mas não houve tempo para salvar. Em Água Negra correu um rio de sangue. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 183).

À morte de Severo, somaram-se outras desgraças. A fazenda foi vendida e novos donos chegaram, sem que houvesse mudança nas relações de trabalho. No entanto, a relação afetiva e histórica com a terra, seja por traumas (FERNANDES, 2021, p. 229), seja por questões jurídicas, perdurava entre os

moradores, um sentimento que era acompanhado de perto pelos encantados, em especial, por ela,

[...] uma velha encantada, muito antiga, que acompanhou esse povo desde sua chegada das Minas, do Recôncavo, da África. Talvez tenham esquecido Santa Rita Pescadeira, mas a minha memória não permite esquecer o que sofri com muita gente, fugindo de disputas de terra, da violência de homens armados, da seca. Atravessei o tempo como se caminhasse sobre as águas de um rio bravo. A luta era desigual e o preço foi carregar a derrota dos sonhos, muitas vezes. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 187).

A onipresença de Santa Rita Pescadeira junto à sua gente a fez perceber que o cansaço e o esquecimento eram a tônica por parte dos que outrora a cultuavam. No entanto, isso não a fazia desistir, tampouco perder a memória em relação ao que lhe impulsionava a existir e resistir como uma entidade do jarê e como um ser que sempre serviu a seu povo. Essa resistência pode ser percebida na reflexão de Inácio, filho de Bibiana e Severo, quando ele busca acalmar as irmãs sobre a morte do pai e cita que seu aprendizado vem de sua ancestralidade e da crença nos encantados ensinados pelo seu avô, Zeca Chapéu Grande (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 188). A força desse aprendizado se coaduna com a reflexão de Jolles, para quem a tradição oral, quando socializada, a partir da disposição mental dos adeptos de uma crença, expressa a narrativa sobre um mito sem sofisticação por fazer parte do cotidiano dessas pessoas, que contam, recontam e perpetuam as suas histórias de geração para geração.

A rememoração da encantada por meio da oralidade se mostra também como sinônimo de resistência, o que alimenta a coragem de Bibiana e a continuidade do projeto de libertação do seu povo. Desse processo emerge a líder quilombola que, diante da conclusão do inquérito sobre a morte do marido, sua atitude foi a de reunir o povo e enfatizar a luta pela posse da terra, com ajuda de todos, sobretudo, com os encantados. Os crentes do jarê não estavam sós; os encantados permaneceram com eles. Jolles assevera que, a resistência atemporal de um mito em sua forma simples é parte de crenças que

existem “em graus infinitamente invariáveis” (JOLLES, 1976, p. 85), por se enraizar nos valores sagrados de um povo. Santa Rita Pescadeira, no panteão dos encantados, faz parte desse enraizamento cultural.

Em *Torto arado*, a conexão com a ancestralidade era viva, porém, na medida em que os personagens que referenciavam os elos da comunidade com o sagrado vão morrendo, essa relação vai se perdendo. O declínio de Santa Rita Pescadeira prenuncia as incertezas de um tempo que tendia ao desaparecimento:

Sentia saudade de um corpo se movimentando entre o povo nas noites de festa que já não existiam. Havia profundidade nos olhares, nas preces, nos encantados, índios, negros, brancos, santos católicos, caboclos das matas, chegando um após outro, e preenchendo o vazio dos campos da caatinga: sem deus, sem remédio, sem justiça, sem terra. Se esqueceram da encantada, seu nome talvez não seja mais lembrado, e a encantada vai se esquecendo de quem é, muito se aproxima a sua hora. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 230).

A saudade evidenciada por Santa Rita Pescadeira, apesar de nunca ter deixado sua gente, seja vagando no ar ou empossando Dona Miúda, mostra que a ausência das festas do jarê também significava o seu esquecimento pelos praticantes, risco que alcançava suas próprias lembranças. Seria o fim de uma história. Uma vez que “o mito é o princípio de toda a saga e designa, por seu lado, “a crença numa divindade, crença essa que se enraíza, em graus invariáveis, em todo os povos”” (JOLLES, 1976, p. 85). Sem uma história de identificação familiar e comunitária contada para conectar as gerações de um clã ou de uma sociedade com o passado, de modo a reafirmar os vínculos sanguíneos e místicos, os ritos e cultos que ligam o ser humano às forças cósmicas tendem ao desaparecimento.

O desfecho do romance é prenunciado e executado por Bibiana. Como cavalo de Santa Rita Pescadeira, ela era conduzida nas madrugadas com uma enxada em busca por um local na fazenda onde pudesse cavar um fojo para

pegar uma onça. Retornava antes do sol nascer, o que passou a despertar a curiosidade de todos em sua casa, pois saía sem alarde e voltava suja, exausta, com gramas pelos cabelos, mãos calejadas, ensanguentadas e, após seu retorno, dormia como se nada tivesse acontecido. Diante dos questionamentos dos filhos, a explicação era sempre a mesma: estava mexendo no quintal, ainda que nele não houvesse nenhuma mudança. O mistério começa a ser esclarecido pela encantada ao dizer que “com a força de suas mãos dilaceradas você apenas abria um caminho” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 217).

As madrugadas da entidade no corpo de Bibiana eram alternadas no corpo de Belonísia, que “precisava conhecer cada declive, cada cova aberta e fechada, cada movimento da terra, de partida e chegada, cada animal de casa ou da mata. Saía de manhã, se perdia na exploração de todos os cantos que alcançava. Voltava suja, exausta” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 221). Nos afazeres do dia e no sono leve da noite, o cavalo cavalgado por ela sentia que o som da natureza lhe trazia serenidade e que esse som tinha sido a sua voz desde sempre. No desfecho da narrativa, Salomão, o dono da fazenda, foi capturado por Belonísia que, apoderada pela encantada, o atraiu para o fojo, onde ela o matou com a força de toda a ancestralidade de seu povo. Nas palavras da encantada, tal ato significou que: “sobre a terra há de viver sempre o mais forte” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 233). Bibiana e Belonísia, empoderadas histórica, social, política e culturalmente, atuaram para resgatar valores individuais e familiares, e, principalmente, para reavivar a consciência coletiva de um povo, processo em que Santa Rita Pescadeira, como mito e como arquétipo, concorreu para responder às demandas de um tempo que não cessa de acontecer, libertando o povo de Água Negra.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um percurso que migrou da ficção para a realidade, este artigo se propôs, a partir de Santa Rita Pescadeira, identificar a manifestação do mito em *Torto arado*, obra em que repercute a discussão sobre a resistência das práticas ancestrais entre os remanescentes quilombolas de Água Negra. O romance traz à tona revelações da encantada do jarê rememorando sua história e a de sua gente, endossando uma tradição fundamentada nas funções e características exercidas pelo mito quando vertido para a literatura. Não por acaso, a presença de Santa Rita Pescadeira assumiu de maneira sensível e eloquente um papel importante na narrativa, ao resgatar valores singulares de um mundo em vias de extinção. Como um ser que vagou no tempo desde épocas primordiais, e frequentou os espaços terrenos e supraterrâneos de geração em geração, carregando consigo uma verdade absoluta, ela atravessou o Atlântico, vindo da África ao Brasil, afigurando-se um mito sob o véu do sincretismo que consolidaria as crenças que dariam origem ao jarê nos sertões baianos.

REFERÊNCIAS

- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 3 ed. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva. 1992.
- DABEZIES, Andre. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4 ed. Tradução Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Jacó Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva. 2004.
- FERNANDES, Joyce. O legado traumático da escravidão em *Torto Arado*. *Revista Entrelaces*, v. 11, n. 23, Jan-Mar, p. 229-249, 2021.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. Lisboa: LEYA. 2019.

Recebido em 20/08/2022.

Aceito em 07/02/2023.

SOBRENATURAIS METAMORFOSES NA LITERATURA: O FANTÁSTICO EM “AÇUDE”, DE ROBERTO BELTRÃO

SUPERNATURAL METAMORPHOSES IN LITERATURE: THE FANTASTIC IN
"AÇUDE", BY ROBERTO BELTRÃO

Ivson Bruno da Silva¹

Resumo: Este artigo objetiva analisar o conto “Açude”, presente na obra *Na escuridão das brenhas*, do escritor Roberto Beltrão, à luz da metamorfose e do fantástico. Por meio de um arcabouço teórico que oportuniza perceber as diferentes visões dessas categorias nos estudos literários, como os pressupostos de Irène Bessièrre e David Roas, no que tange o fantástico, e as reflexões de Vera Maria Tietzmann Silva, a respeito da metamorfose, foi possível validar a eficácia estética na investigação do corpus escolhido. Condicionada por enquadramentos sociais e históricos, a narrativa é ambientada no Sertão pernambucano, mais precisamente na cidade de Triunfo, afigurada pelos traços culturais que moldam os saberes e o imaginário humano, antevistos sob prismas folclóricos, lendários e da tradição oral. Sombreado pela dicotomia entre o natural e o sobrenatural, o texto do autor amalgama um processo metamórfico, com a lenda da transformação de um bebê em uma cobra horrenda e gigante, motivando a transgressão das percepções de normalidade. Ao passo que se mobilizam zoomorfismos, reitera-se a natureza do fantástico em desestabilizar a visão do real, tanto da personagem quanto do leitor, em um mundo símile à realidade, que ameaça as coordenadas que dão segurança ao cotidiano e vazão à racionalidade.

Palavras-chave: Fantástico; Metamorfose; Roberto Beltrão.

Abstract: This article aims to analyze the short story "Açude", present in the work *Na escuridão das brenhas*, by Roberto Beltrão, in the light of metamorphosis and the fantastic. Through a theoretical framework that allows us to perceive the different visions of these categories in literary studies, such as the assumptions of Irene Bessièrre and David Roas, regarding the fantastic, and the reflections of Vera Maria Tietzmann Silva, regarding metamorphosis, it was possible to validate the aesthetic effectiveness in the investigation of the chosen corpus. Conditioned by social and historical frameworks, the narrative is set in the Sertão of Pernambuco, more precisely in the city of Triunfo, marked by cultural traits that shape the knowledge and human imagination, seen through folkloric prisms, legends, and oral tradition.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Federal da Paraíba – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil., ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6733-5548>. E-mail: ivson_bruno@hotmail.com.

Shadowed by the dichotomy between the natural and the supernatural, the author's text amalgamates a metamorphic process, with the legend of the transformation of a baby into a hideous and giant snake, motivating the transgression of the perceptions of normality. As zoomorphisms are mobilized, the nature of the fantastic is reiterated in destabilizing the vision of the real, both of the character and the reader, in a world simile to reality, which threatens the coordinates that give security to the everyday life and flow to rationality.

Keywords: Fantastic;Metamorphosis; Roberto Beltrão.

1 INTRODUÇÃO

“Se o fantástico jamais tivesse existido em nossa cultura, com sua natureza especial e inventiva, abstração feita de qualquer outra literatura antiga ou exótica, não teríamos tido sociedade, pois jamais existiu uma sociedade que não tivesse tido o seu fantástico.”
(Charles Nodier)

Eivada pela cultura e pelos saberes populares, a literatura fantástica escrita por autores de Pernambuco cultiva manifestações do insólito com motivações folclóricas, míticas, lendárias e de afinidade com a tradição oral. O relevo dessa expressão literária encontra vigor nas obras de escritores ao longo do século XX, como Carneiro Vilela, Gilberto Freyre e Jayme Griz. Com histórias ambientadas no mundo urbano-rural pernambucano, a ressonância alcançada pelas narrativas desses artistas viabiliza perceber, entre tantas possibilidades de interpretações, diferentes expressões da fantasticidade.

Nestas duas primeiras décadas do século XXI, outros escritores também vêm desenvolvendo produções estéticas, no âmbito do fantástico, atravessadas por valores e costumes sociais, absolvidas pelo *ethos* de um mundo ordinário suplantado por credices, superstições e fantasias - arrisca-se dizer - essencialmente regionais ou pernambucanas. Entre esses intelectuais, pode-se destacar o ficcionista recifense Roberto Beltrão. Resgatando e renovando uma tradição literária circunscrita no desvão da memória, das inquietações humanas e da cultura, o autor cria ficcionalmente histórias creditadas pelos simulacros das experiências do sobrenatural com o qual os indivíduos se defrontam.

Influenciado pelos inúmeros relatos sobrenaturais que ouvia desde a infância, pela obra freyreana *Assombrações do Recife velho* e por pesquisas sobre assunto, Beltrão produziu trabalhos de relevância no âmbito da ficção imaginativa, a exemplo da criação do site “O Recife assombrado”² e os livros *Estranhos mistérios d’o Recife assombrado* (2007), *Na escuridão das brenhas* (2013) e *A sinhá e o diabo* (2019). Não gratuitamente, suas produções artísticas estão afiguradas por uma via simbólica: a memória do povo, cujo tesouro imaterial remete às faces do fantástico. Dessa maneira, reconhece-se as composições temáticas de suas obras inspiradas em lendas, causos e mitos que a história de Pernambuco preserva, validando seus valores no âmbito da estética.

Tributário de condicionantes socioculturais, o fantástico ficcional tem ligações com as superstições e as crendices populares que alimentam por gerações as civilizações, perpetuadas pela oralidade. É um vínculo que se coloca frente às perplexidades do homem primitivo, delineado sob um *modus operandi* no qual o imaginário e o desconhecido são as onipotências, caminhando, muitas vezes, junto às heranças ancestrais e religiosas. Tal qual lembra Louis Vax, em *A arte e a literatura fantásticas*, o fantástico, de certo modo, já era conhecido pelos povos através de suas antigas superstições, como as crenças em almas de outro mundo, bruxas, feitiçarias e lobisomens, e de que cada época tem sua história de dúvidas, com uma literatura oral que logo se apresenta de forma escrita (VAX, 1974, p. 11).

Nesse escopo em que a ficção fantástica pode ser iluminada por aspectos extratextuais, a obra *Na escuridão das brenhas*, de Roberto Beltrão, viabiliza perceber essa moldura do sobrenatural adornada pelos registros culturais. Tendo como pano de fundo o imaginário popular de várias cidades do interior

² O site “O Recife Assombrado” (<https://www.orecifeassombrado.com/>) foi criado em julho de 2000 e é uma referência na divulgação do imaginário assombrado de Pernambuco, incentivando a produção de narrativas baseadas no insólito.

pernambucano, os contos presentes no livro orquestram os eventos insólitos que colocam os indivíduos diante da instabilidade e da transgressão da realidade. Nessa contística, subjaz um mundo ameaçado por fenômenos que escapam à racionalidade, rompendo com horizontes de expectativas do real e com referências aos testemunhos sociais. Essa perspectiva ressoa na narrativa “Açude”, escolhida como corpus deste artigo, cujas configurações são edificadas pelo fantástico e pela metamorfose. Pretende-se discutir esses temas com base nas caracterizações das personagens, dos narradores, do espaço, da ação, do tempo e do enredo, de forma a problematizar a dimensão e as fronteiras das teorias que validam o fantástico e a metamorfose na ficção de Roberto Beltrão.

2 O FANTÁSTICO E A METAMORFOSE: ALGUMAS VISÕES CRÍTICAS E TEÓRICAS

Os teóricos que já discutiram o fantástico em literatura trouxeram percepções, ora consoantes ora divergentes, que propiciaram avanços e novas ideias sobre o assunto. Há, sobretudo, a possibilidade de refletir acerca dos fenômenos que desafiam a lógica racional e exploram o caráter imaginativo da estética literária. Essa necessidade de uma discussão teorizada acerca do tema não ocorreu em vão, afinal, a presença dos elementos da fantasticidade na ficção é antiga, existe em inúmeras obras e, com o passar do tempo, subverte de distintas formas as convenções da normalidade e da realidade. Neste artigo, caminhar-se-á por algumas das principais ideias que servem de base para compreender o fantástico e seus vínculos temáticos, como a metamorfose, e algumas das concepções teóricas a serem citadas clarificarão o olhar acerca do conto “Açude”, de Roberto Beltrão.

As discussões precursoras acerca do fantástico remetem a Charles Nodier, cuja epígrafe recepciona o leitor logo no início deste artigo, a H. P. Lovecraft, a Guy de Maupassant e a Sigmund Freud, entre outros intelectuais. As

proposições desses autores oportunizaram um olhar mais crítico para a fantasticidade. No entanto, neste artigo, iniciar-se-á um percurso teórico a partir de Tzvetan Todorov, na obra *Introdução à literatura fantástica*, pois foi o crítico búlgaro que inaugurou sistematicamente conceituações que estruturam o fantástico em literatura e motivou outros debates que bebem da fonte todoroviana até a atualidade.

De acordo com ele, na presença de um ser ou acontecimento insólitos, personagem e leitor implícito experienciam o efeito de ambiguidade, ou seja, a dúvida em relação à verdade ou à ilusão do fato impossível de ser explicado pelas normas do mundo familiar. Eis o cerne do gênero fantástico: “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31). Para fundamentar essa definição, Todorov recorre a outros estudiosos, como Louis Vax, Pierre-Georges Castex e Roger Caillois, e a variados textos literários, a exemplo de *O Diabo apaixonado*, de Jacques Cazotte, e *Manuscrito de Saragoça*, de Jan Potocki.

Como a vacilação é requisito indispensável para a permanência do fantástico nas narrativas, um caminho oposto à incerteza leva-o ao desaparecimento, subsistindo seus dois gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. Este, caracterizando-se pela admissão e naturalização dos acontecimentos inexplicáveis, sem provocar reações particulares nos personagens e leitor implícito; aquele, configurando-se como a redução do sobrenatural a explicações racionais, de modo a esclarecer o aparente inadmissível. Além desses perigos que podem levar o fantástico ao desvanecimento, outros dois aspectos, quando admitidos no texto literário, podem ameaçá-lo: a alegoria, pelo seu caráter de múltiplos sentidos, e a poesia, devido ao jogo semântico (TODOROV, 1975, p. 47-81).

Entre tantas outras discussões que se fazem presentes no livro de Todorov, essas suas assertivas já demonstram as caracterizações e distinções do fantástico em literatura, principalmente em identificar a hesitação como um denominador comum imposto pelas estranhezas dos fenômenos insólitos. Ainda que suas reflexões tenham particulares limitações, apontadas por críticos posteriores, como o específico corpus, é, sem dúvida, um indispensável estudo para as investigações da literatura fantástica. Nessa trilha de direções sobrenaturais, diversos outros rumos são seguidos, destacando-se os apontamentos de Irène Bessière, no ensaio “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”. A pesquisadora francesa parte das formas simples de André Jolles, cuja ideia se baseia nos traços da linguagem de origem oral, como o ditado, a lenda, a saga, o mito e a adivinha, que, mesmo assentadas na escrita, trazem suas marcas de expressão oral originária, diferenciando-se de formas artísticas ou literárias.

Bessière, diferente do entendimento todoroviano baseado na concepção de gênero, valida o fantástico como uma lógica narrativa, ou seja, uma combinação discursiva, que “reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” (BESSIÈRE, 2009, p. 2). Para ela, o relato tem uma razão paradoxal, isto é, está ancorado nas fraturas e nas hesitações das convenções coletivas que se aliam à estética literária. Nesse caso, há uma leitura do fantástico ligado a fatores externos, em outras palavras, a motivações socioculturais, importante na definição dos domínios do natural e do sobrenatural. As crenças humanas e as contradições da realidade empírica, postas na obra, criam um jogo de verossimilhança que explora a ordem e a desordem do cotidiano. Logo, “a ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo (BESSIÈRE, 2009, p. 3).

Derivado do conto maravilhoso, cujo sobrenatural e dúvida dos fenômenos o diferenciam, além de ser paradoxal, o fantástico questiona as

normas, burla a realidade, impõe a indeterminação, é contraditório e ambíguo, pois instaura verossimilhanças diversas que provocam as antinomias (normal/anormal; real/irreal; razão/desrazão; natural/sobrenatural etc.). Certamente, constitui-se na forma mista do caso, impondo uma decisão do sujeito frente ao inadmissível, e da problemática da adivinha, em que o objeto incompreensível está posto à decifração, ao enigma, fora do alcance desse sujeito, cujo fim é a perplexidade e a irresolução: “o caso existe só por causa da incapacidade do herói de resolver a adivinha” (BESSIÈRE, 2009, p. 14).

O fracasso na tentativa de decifração da adivinha, ante o caso, coloca em evidência a capacidade incompreensível, inexplicável ou ininteligível do fantástico. Bessière dá continuidade às discussões acerca dessa, segundo ela, lógica narrativa, amparada na constituição do relato por meio da sua ruptura da causalidade e de seu enraizamento cultural. Essas percepções bessièreanas são retomadas por Remo Ceserani, na obra *O fantástico*, que, mais do que buscar uma conceituação, sugere procedimentos formais e temáticos constitutivos do modo fantástico.

Sem deixar de reconhecer a importância do estudo de Todorov, de Bessière e de outros teóricos do tema, o crítico italiano advoga sobre o fantástico como uma modalidade literária, não como um gênero, estruturando-se no quadro de representação e de experiências inquietantes do leitor. Em relação aos procedimentos narrativos, são elencados dez aspectos: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos; 2) narração em primeira pessoa; 3) capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) objeto mediador; 7) elipses; 8) teatralidade; 9) figuratividade, e; 10) detalhe. Com essa estruturação, Ceserani enumera elementos que comumente fazem parte da configuração discursiva de textos fantásticos, compondo formalmente a estrutura dessa modalidade (CESERANI, 2006, p. 67-77).

Além dos procedimentos formais, é recorrente a presença de temas na literatura fantástica: a noite e a escuridão; a vida dos mortos; o indivíduo; a loucura; o duplo; a aparição estranha e monstruosa; o *eros* e a frustração do amor romântico; o nada (CESERANI, 2006, p. 77-88). Embora essa lista seja muito maior nos estudos do fantástico contemporâneo, Ceserani, ainda que discutindo brevemente acerca de cada tema, propicia uma reflexão sobre a tematização que paira a fantasticidade narrativa. É uma tentativa que deixa brechas, porém, importante quando se pensa no desafio em teorizar acerca do assunto e que abre portas de reflexão para estudos posteriores. Como ele deixa claro: são procedimentos encontrados em outras modalidades literárias, mas que comparecem de forma representativa no modo fantástico.

Há outros apontamentos levantados por Ceserani em sua obra, como as raízes históricas do fantástico, retomando, por exemplo, o romance gótico, e o encontro com o esteticismo e o realismo do fim do século XIX, também com o surrealismo, o nominado neofantástico e a pós-modernidade. Certamente, é uma trilha da compreensão teórica daquilo que escapa à própria compreensão, os pormenores sobrenaturais e as inquietações humanas. E nessas veredas de teorias históricas acerca de uma modalidade do imaginário, na contemporaneidade, David Roas, em *A ameaça do fantástico*, avança em uma discussão que requisita o leitor e o contexto sociocultural, evidencia a transgressão do real e assinada o efeito do medo como manifestação da ameaça na ficção fantástica.

O crítico espanhol assinala que é importante que o texto literário entre em contato com o real extratextual, para que o leitor tenha uma participação ativa diante daquele mundo que está sendo representado. Logo, o fantástico ficcional se liga ao horizonte cultural, de modo a ameaçar as percepções de realidade de quem lê. É nesse prisma de transgressão que reside a fantasticidade, causando conflitos e contradições entre as normalidades socialmente instituídas: “a literatura fantástica manifestaria, assim, as relações

problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade” (ROAS, 2014, p. 123). Assim, o efeito transgressor não se limita apenas ao nível temático, atingindo também o plano do discurso.

Nesse terreno teórico arado por Roas, o fantástico desestabiliza a lógica racional dos indivíduos sociais, irrompendo o insólito em um universo tão familiar ao leitor e “iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar” (ROAS, 2014, p. 32). De acordo com ele, a hesitação todoroviana é importante, porém, não é ela quem define o gênero, e sim a possibilidade de ameaça e subversão das coordenadas histórico-culturais. O que leva também ao acréscimo de compreender outro efeito necessário para a ficção fantástica, embora não exclusiva dela: o medo.

Essa categoria é tipificada por Roas de duas formas: o medo físico ou emocional e o medo metafísico ou intelectual. Em síntese, o primeiro se refere à ameaça física e à morte, que é um produto no nível das ações, como o medo de um vampiro porque ele mata; o segundo é próprio do fantástico, pois envolve diretamente o leitor, com o propósito de causar o efeito de desestabilizar suas concepções de real (ROAS, 2014, p. 151-157). Percebe-se que as ideias roaseanas sempre requisitam o contexto como forma indispensável na leitura do fantástico, construindo uma noção em que a experiência do texto atinge, em grande medida, a realidade do leitor. A gênese dessa proposição está na perplexidade diante do impossível que se realiza e muda as premissas que dão sustentabilidade à normalidade da vida.

Acondicionando uma nuance social, o conto “Açude”, de Roberto Beltrão, presente na obra *Na escuridão das Brenhas*, corpus deste artigo, carrega esse fantástico que viabiliza convocar o leitor, pelas representações de ambientações e culturas próprias do sertão pernambucano, em especial, a cidade de Triunfo. A irrupção do insólito, do incompreensível ou inadmissível ameaça a normalidade daquele universo interiorano ficcional símile ao mundo real.

Ademais, o território da fantasticidade na narrativa do autor é ornado por um tema bastante presente na ficção fantástica: a metamorfose. Esse assunto, que remete ao mito, ao folclore, às lendas e outras tradições populares, apesar de ainda ter recebido pouco foco teórico, é antigo na literatura.

Discutindo a presença e o desenvolvimento desse tema no decorrer do tempo, Vera Maria Tietzmann Silva, no livro *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, assinala que desde a mitologia grega, como aparece na literatura clássica de Homero, transformações são frequentes, com diferentes princípios lógicos, a exemplo de um delito e punição ou uma compaixão. A pesquisadora brasileira distingue dois tipos: a metamorfose autoinflingida (ou por vontade própria), utilizada para a obtenção de alguma coisa, e a metamorfose causada por um agente externo (ou por vontade alheia), provocada pela vingança ou compaixão, como castigo ou prêmio, que está presente na ficção até a atualidade com um sentido degradativo ou de melhora (SILVA, 1985, p. 21-22).

Na esteira da literatura ocidental, das Metamorfoses de Ovídio surgem outros casos de transformações em lobisomens. Na Idade Média, a licantropia presta-se aos feitiços dos indivíduos com a inovação em ter o demônio como agente causador. A partir do século XVI, os fatos metamórficos aparecem no âmbito do maravilhoso, naturalizados, como frequentemente ocorrem nos contos de fadas³. Também de acordo com Silva, o período do Barroco favoreceu ao tema e no Romantismo houve ascensão da transformação de animais, demônios e anjos. O Naturalismo trouxe, diferente dos moldes clássicos, a metamorfose no plano comportamental, tendo como agente o instinto e a sociedade. E, finalmente, o século XX recebe “A Metamorfose” de Kafka, cedendo lugar ao absurdo. A literatura infantil retoma antecedentes mitológicos e tem

³ A metamorfose é comum no mundo do maravilhoso, podendo citar os clássicos contos dos irmãos Grimm, em que o processo metamórfico acontece, como em “O príncipe sapo”.

nos super-heróis da atualidade um protagonismo das metamorfoses, determinando a ação e a identidade das personagens (SILVA, 1985, p. 23-27).

A gênese desse tema remete justamente aos mitos, cujo desígnio são as histórias das sociedades primitivas, a cosmogonia, as fabulações humanas e a condição do homem no mundo ao longo de gerações (ELIADE, 1978). As metamorfoses atravessam os relatos míticos, aparecendo, por exemplo, nas tradicionais narrativas de lobisomens (mito da licantropia), que é um marco do imaginário ancestral e universal. Como são histórias que com o passar do tempo se misturam à cultura dos povos, os processos metamórficos também são reproduzidos no âmbito das lendas e do folclore.

No Brasil, há metamorfoses em diversas narrativas folclóricas, como o próprio lobisomem que, em diferentes regiões, possui configurações distintas, a exemplo do Papa-Figo, figura insólita do imaginário nordestino, presente nos relatos fantásticos de Gilberto Freyre, conhecido como lobisomem da cidade; diferente do que aparece no ambiente rural, muitas vezes com traços mais tradicionais de lobo. A crença de metamorfose humana atravessa os séculos e vai ganhando a força cultural de cada povo, sempre preservando o viés metamórfico.

Outros exemplos da tradição folclórica de metamorfoses é seu alcance no imaginário amazônico. Na história da Boiuna, cobra gigante dos rios e lagos da Amazônia, sua metamorfose acontece pela transformação em diferentes coisas, com o objetivo de atacar os barcos dos pescadores; além da lenda indígena do nascimento de crianças-cobras gêmeas que ora adquiriam a forma humana, ora a de cobra. O relato do boto também carrega seu fundo metamórfico, afinal, remete à transformação de um jovem em boto rosado. Certamente, existem inúmeros outros exemplos que evidenciam a riqueza cultural e imaginativa de narrativas, no âmbito do fantástico, oriundas do

imaginário do povo, que tem a metamorfose como símbolo dos eventos insólitos.

No universo do fantástico, principalmente na literatura contemporânea, o fato metamorfozeante traz à tona o elemento mágico como negação à lógica do mundo empírico, dando um sentido valorativo às transformações (SILVA, 1985, p. 26-27). Pode-se dizer mais: há a potencialização da ameaça pelas anormalidades e subversões do cotidiano. Seria a metamorfose, portanto, não só o processo ou a trilha determinante para a transgressão do real, inerente à irrupção do insólito, mas ela é a própria transgressão. Dessa forma, não é sem razão sua intimidade com a narrativa fantástica, já que seu âmago é a dicotomia mágica entre o possível e o impossível. O cerne de eventos que demonstram não somente a transformação de seres, animais e coisas, mas também a concepção de natural, os parâmetros de racionalidade e os tons do real. A insegurança dos indivíduos está na metamorfose que possibilita suas convicções serem desequilibradas, seja por antropomorfismos ou zoomorfismos.

Ao discernir acerca dessas reflexões sobre o fantástico e a metamorfose, sendo devedora de outras proposições e consciente da complexidade que as discussões carregam, buscou-se neste artigo sedimentar alguns pressupostos teóricos e críticos que validam essas categorias nos estudos literários. No entanto, nem todas as ideias teóricas expostas serão usadas na análise do conto “Açude”, em *Na escuridão das brenhas*, de Roberto Beltrão. Diante das distintas abordagens, o principal viés norteador na leitura do corpus é: compreender como o fantástico e a metamorfose aliados a um contexto sociocultural e histórico ganham relevância estética na interpretação do texto do autor pernambucano.

3 “AÇUDE”, DE ROBERTO BELTRÃO

O escritor argentino Adolfo Bioy Casares, no “Prólogo” do livro *Antologia da literatura fantástica*, assegura: “A um anseio do homem, menos obsessivo, mais permanente ao longo da vida e da história, corresponde o conto fantástico: ao desejo inesgotável de ouvir histórias” (CASARES, 2019, p. 21). Essa assertiva parece ter elo com o enredo do conto “Açude”, de Roberto Beltrão, por ser o fulcro sob o qual esteticamente o texto se projeta: intercambiando experiências sobrenaturais e ressignificando as expressões do imaginário humano.

Em síntese, a narrativa apresenta a história de dois estudantes de medicina de Recife, Feijó e Pablo, que viajam à passeio à cidade de Triunfo. Naquela urbe interiorana, encontram Elaine, ex-colega de ensino médio de Feijó, que, pesquisando as lendas da região, conta-lhes um relato: dizem que uma recém-nascida foi jogada no açude pela mãe e, por encantamento, transformou-se em uma cobra gigante. Anos depois, a criatura retorna e entra em uma igreja onde está a mãe, mama em seus seios e, como mágica, vira um bebê e desaparece, ou volta às águas. Curiosos com esse caso, os três jovens decidem ir ao misterioso açude e, naquele lugar, deparam-se com uma enorme cobra. O resultado dessa aventura insólita é a hospitalização de Pablo e da moça, além de Feijó na delegacia contando os incrédulos fatos, culminando em sua volta à capital pernambucana (BELTRÃO, 2013, p. 59-68).

Concorrendo para assinalar a tradição oral e o testemunho como aspectos apreendidos pela ficção fantástica, o conto se inicia com Pablo em uma delegacia dando explicações a respeito dos acontecimentos no açude. A personagem relata os fatos insólitos ocorridos que destoam dos parâmetros da racionalidade humana e de compreensão do mundo. O resgate dessa prática de contar histórias sobrenaturais erradia esteticamente a vinculação do fantástico com a cultura de transmissão oral de experiências assombradas. O fato de testemunhar a ocorrência e perpetuar a informação que registra improváveis versões do real alude aos costumes sociais de saberes que, em muitas civilizações, são expressões da cultura, da memória e da imaginação popular.

Dessa prática vieram diversos relatos improváveis que são materializados em muitas narrativas fantásticas pernambucanas.

Antevisto sob vieses de um narrador, o relato se direciona para um exercício que, por meio da linguagem, promove a arte de intercambiar experiências, tal qual declara Walter Benjamin, em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em seu ensaio, o crítico alemão, a partir do texto do escritor russo, aponta que a figura do narrador está em declínio, pois a sabedoria, proveniente da ação de narrar, com fulcro na oralidade, é atingida pelos pormenores da modernidade. A rapidez da informação impressa, por aspirar uma verificação imediata e ter valor momentâneo, e o romance, por isolar as pessoas, são fatores que causam essa decadência. Por isso, a importância do narrador e seu dom em contar os saberes, com naturalidade, atingindo o ouvinte, como um trabalho artesanal (BENJAMIN, 1987, p. 197-221).

Erguida essa visão benjaminiana sobre o narrador, aquele que “assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir” (BENJAMIN, 1987, p. 221) pode se aliar à prática de contação de histórias sobrenaturais que tem como *modus operandi* os relatos orais que passam de pessoa a pessoa, seja em qual situação for. Esse saber transmitido na narração de assombramentos é fruto da experiência da testemunha diante do acontecimento insólito que, em certo momento, é partilhado. No conto “Açude” essa prática está materializada a partir do momento em que a personagem Pablo narra na delegacia os fatos ocorridos, aludindo à cadeia de tradição de contar causos sobrenaturais, levando o receptor à dúvida entre crer ou não no que está sendo dito.

A cidade de Triunfo, no sertão de Pernambuco, é o espaço demarcado na narrativa em que os estranhos acontecimentos são relatados. Diferente de um cenário tipicamente seco, como comumente pode ser compreendido ao se referir a esse tipo de sub-região nordestina, o local é descrito da seguinte forma:

“no alto de uma serra. Lá, era preciso estar de casaco para suportar o vento gelado. O verde presente nas gramas dos jardins, nas árvores frondosas” (BELTRÃO, 2013, p. 61). Com o vínculo mantido entre a literatura e a sociedade, o espaço ficcional traça elos com a cidade existente no mundo social: localizada no topo da Serra da Baixa Verde (conhecida outrora como serra Grande do Pajeú), Triunfo destaca-se, em comparação às outras regiões do semiárido, pelo seu clima frio e de vegetação vicejante, *ipso facto*, considerada o ‘oásis do Sertão’.

Como uma janela que lança luzes teóricas para iluminar os elos entre a espacialidade literária e a realidade, a tipificação de Luis Alberto Brandão, em *Teorias do espaço literário*, permite perceber essa correspondência. O pesquisador brasileiro aponta quatro modos de abordagem do espaço ficcional: 1) espaço como forma de estruturação, com uma noção de procedimento formal ou de estruturação textual; 2) espaço como focalização, vinculado ao ponto de vista narrativo; 3) espacialidade da linguagem, entendendo a ‘palavra’ também como espaço, e; 4) representação do espaço, ligando-se às conjecturas sociais e históricas, com projeções na realidade (BRANDÃO, 2013, p. 58-65) Esta última perspectiva é relevante para a leitura do conto de Beltrão: o espaço representado narrativamente, a cidade de Triunfo, remete ao campo social, ou seja, há a influência do fator sociocultural sobre a estética.

É nessa ambientação símile da realidade que as personagens Pablo e Feijó decidem se aventurar em um fim de semana. Na mesa de um restaurante da cidade, eles encontram Elaine, amiga de Feijó na época do ensino médio, que é pesquisadora da cultura pernambucana. Após conversas, todos decidem ir à um bar rústico perto do açude e, em certo momento, dialogam acerca de uma lendária história da região:

A mais curiosa dessas histórias falava de uma recém-nascida jogada no açude por uma jovem mãe, que engravidara antes de se casar. Ao cair na água fria e escura, a menina não morreu. Por obra de um encantamento, transformou-se em cobra gigante, cheia de escamas

reluzentes. Anos depois, a criatura fez uma aparição medonha: dizem que a serpente saiu ligeira de onde se escondia e entrou na igreja matriz durante uma missa. O local estava cheio de gente o monstro se voltou para a tal mãe desalmada, que, silenciosa e contrita, estava sentada entre os fiéis. Num bote, a enorme cobra abriu o vestido da mulher e mamou nos seios dela. Mamou como criança miúda descobrindo o aconchego da mãe. Como por mágica, a serpente virou um bebê e depois desapareceu no ar. Há quem diga também que, depois de mamar, a serpente simplesmente voltou às águas negras do açude onde viveria até hoje (BELTRÃO, 2013, p. 63-64).

Convém ressaltar a natureza trágica no embrião desse caso: é da atitude da mãe, jogando a filha no açude, que principia os fatos sobrenaturais. A fatalidade, que muitas vezes comparece em ficções fantásticas como desfecho da ocorrência insólita (ROAS, 2014, p. 153), no conto é o ponto de partida para empreender os posteriores acontecimentos. No entanto, também é típico de narrativas pernambucanas no âmbito da fantasmagoria, com motes míticos ou folclóricos, como há em relatos de Gilberto Freyre e em contos de Jayme Griz, que a alusão à história de figuras sobrenaturais remeta a um infortúnio, a um crime, a um acidente. Os eventos fantasmagóricos, por exemplo, em grande medida, são contornados por notícias de ambientes que passaram a ser ocupados por fantasmas após algum crime ter ocorrido no local; não é tão diferente no conto de Beltrão.

Situado nessa atmosfera irrompe o ser horrendo fruto de uma metamorfose: a transformação da criança, jogada no açude, em uma cobra gigante. Esse fato é de natureza física e tem impacto na forma da personagem, que, por encantamento, ultrapassa os limites do possível e, de forma repentina narrativamente, assume a aparência de bicho, decorrente do ato da mãe. A razão desse processo metamórfico é misteriosa, embora se saiba a origem dessa sobrenaturalização, isto é, suas supostas motivações factuais. Também o leitor se depara subitamente com a manifestação inesperada, pois não houve uma gradual modificação da personagem, e tem sua visão de real ameaçada. Alcança-

se, então, a falta de coerência sobre o é admissível ou normal, tendo como foco a metamorfose.

Auxilia nessa compreensão a diferenciação feita por Silva, na análise da contística de Fagundes Telles, entre causas naturais e causas desconhecidas. Segundo a pesquisadora, por causas naturais, o processo metamórfico vai ocorrendo gradativamente, despojando a personagem, com o leitor concentrando-se na reação daquele que se transformou, e não na metamorfose em si, esta ficando em segundo plano; por causas desconhecidas, a metamorfose ocorre inesperadamente, fazendo com que personagem e leitor fiquem surpresos ou perplexos, incapazes de uma decisão racional acerca da ocorrência (SILVA, 1985, p. 53). No conto, ignota é também a causa da transformação da criança, e o enfoque narrativo é na metamorfose, na insólita mudança sobrenatural que foge à lógica dos indivíduos e torna inseguro o entendimento do real.

Se a metamorfose viola as regras da realidade, o que ocorre a posteriori reafirma essa transgressão: a cobra entra na igreja, mama na mãe, transforma-se novamente em um bebê e desaparece ou, conforme outro fim, volta às águas negras do açude. Percebe-se que a aparição retorna não como um castigo ou vingança, mas como um prenúncio sobrenatural da ilegalidade materna cometida. Além disso, a volta ao aspecto de bebê confirma que não é à toa aquela manifestação sobrenatural, assim como o seu alvo. Isso torna o episódio mais problemático nos horizontes de expectativas do real, pois, além da metamorfose, há a irrupção assombrada, a exposição e expressão - lovecraftiana⁴ - do inominável.

Extraíndo dessa história uma via de conexões literárias, a lenda regional presente na narrativa de Beltrão dialoga com o conto “O castigo”, na obra *O lobishomem da porteira velha*, do escritor Jayme Griz. O texto griziano,

⁴ Em referência à narrativa “O inominável”, de H. P. Lovecraft.

ambientado na Zona da Mata Sul pernambucana, também versa pelo tema da metamorfose, trazendo a figura de uma bebê que se transforma em um bicho em forma de cobra, irrompendo das profundezas de um poço, atirando-se sobre a mãe para mamar em seus seios e desaparecendo; tudo isso como castigo por ter sido jogado pela genitora, que se atira no rio e também some (GRIZ, 1956, p. 85-88). Beltrão dá outros sentidos a essa tradição de crenças de metamorfoses, em especial, em cobras, dirigindo-se para a espacialização do Sertão (um açude em Triunfo), evocando a irrupção em um ambiente sagrado (a igreja) e retomando o caráter de credices sobrenaturais que passam a reger em localidades e se perpetuar.

A metamorfose física da personagem no conto beltriano é plasmada pelo fantástico, tão forte na literatura contemporânea que traz, como certifica Silva, “dois registros: o do mistério e o da realidade objetiva” (SILVA, 1985, p. 26). Nesse sentido, vê-se que, na narrativa, a transformação do bebê passa pela metamorfose e assume um viés sobrenatural, com imagem e acontecimentos que esbarram em uma característica do universo da fantasmaticidade: “a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade” (ROAS, 2014, p. 67). O relato lendário da aparição da cobra e posterior retorno à figura humana revela a possível transgressão e inquietação em torno dos paradigmas que poderiam equilibrar a visão do real.

Esse aspecto de burlar o mundo conhecido começa na lenda regional e é corroborado nos próximos acontecimentos vivenciados pelas personagens Pablo, Feijó e Elaine. Eles decidem ir ao açude cuja história é permeada pelo sobrenatural e, surpreendentemente, lá se deparam com a cobra gigante:

Feijó sentiu uma tontura e desviou a vista para o chão. Maldita amizade com Pablo, bosta de viagem ao interior, que droga encontrar Elaine, bebi cerveja demais. Sentiu que não conseguiria conter o vômito. O conteúdo do estômago foi expulso num jato acompanhado de um espasmo. Tentava limpar os lábios com as costas da mão quando ouviu Elaine aos berros, socorro, socorro, acuda Pablo, ele

vai morrer. Era sacanagem deles, alguma brincadeira sem graça. Mas Feijó apenas viu a moça - estava gritando com os braços para o alto. Pablo caíra mesmo do pedalinho?

— O cara tá bicado e vai fazer o não deve, só pode acabar em desgraça.

— Mas juro, delegado, que ele não caiu do barco sozinho.

— Lá vem você com essa história imbecil de novo, rapaz?

Limpou com a camisa as lentes dos óculos, meio sujas depois da golfada, e colocou a armação de volta na cara. Sim, Elaine berrava sozinha. E não demorou muito para que o desengonçado do Pablo emergisse do açude espalhando água por todo lado. Parecia se debater com força. Na verdade, tentava se livrar do abraço mortal de uma cobra gigante – um bicho imenso, de fazer inveja às sucuris do Amazonas. Pelo o que dava para ver, a cabeça da serpente se projetava no ar, soberana e impassível, enquanto o corpo viscoso e roliço, grosso feito de uma árvore, espremia o rapaz sem misericórdia (BELTRÃO, 2013, p. 65-66).

Feijó se recusou ao passeio noturno pelo açude com os barquinhos, permanecendo em terra e observando Elaine e Pablo, que logo se beijavam nos pedalinhos. Por isso, estando longe, à princípio, ele acreditou ser uma brincadeira os primeiros gritos. Em sequência, o enredo retoma um outro momento: Feijó na delegacia contando o ocorrido e tendo a resistência do delegado em acreditar. É possível perceber as chamadas anacronias narrativas, que, como advoga Gérard Genette, em *Discurso da narrativa*, referem-se a “ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história” (GENETTE, 1995, p. 33). O que leva a compreender que, como prolepse, o texto começa antecipando o momento na delegacia, retomando-o em outros instantes, e, na maior parte da narrativa, recua no tempo, como analepse, para aludir às ocorrências que antecedem o relato com o delegado e se presentificam na história narrada.

Como parte do jogo anacrônico, no conto mesclam-se os narradores: um narrador heterodiegético, contando a história em terceira pessoa e não fazendo parte dela, e autodiegético, em alguns instantes, narrando as suas próprias

experiências como personagem central da história (GENETTE, 1995). Este, preservado na perspectiva das personagens Feijó e do delegado pelo discurso direto. O diálogo entre ambos expõe os rumos do relato da manifestação no açude: a incredibilidade. De um lado, alguém contando um episódio que desafia os esquemas de racionalização do real; de outro, o indivíduo regido pela perspectiva das leis do natural. No meio dessas óticas, impera o fantástico e um dos seus objetivos: “questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (ROAS, 2014, p. 53).

Apresenta-se as características do ser fantástico para intensificar a intimidação ao real, com um bicho imenso, corpo escamoso, grosso feito o de uma árvore, que desvela sua fúria no açude. Isto posto, tanto a lenda quanto o acontecimento sobrenatural acentuam o grande desafio que impõe o fantástico: tornar segura a compreensão do mundo concreto. No diapasão que aponta essa insegurança, também aparece o leitor, que tem um mundo representado com rupturas e transgressões. Daí a natureza dessa inconstância: há uma falta de validade absoluta do racional; usa-se a própria realidade para fazer dela um lugar de desestabilização dos esquemas mentais e de incertezas; existe uma falsa ideia de normalidade; é compartilhado com o leitor a dicotomia entre o normal e o anormal, que se consuma na possibilidade de ameaça pela transgressão do real (ROAS, 2014).

Decorrente do caráter de extensão do ficcional, o conto alia o fantástico à miríade das tradições populares e do folclore, principalmente quanto ao reconhecimento da reprodução de lendas que são perpetuadas com o espírito da transmissão oral, revelando a maneira de pensar e agir das pessoas diante de manifestações regionais, culturais e, nesse caso, mais específico, sobrenaturais. Se o cerne disso são histórias coletivizadas, que tem como via testemunhos e memórias, alça-se ao grau de extrapolar o ficcional e remeter à vida, que também tem seus depoimentos assombrados e reminiscências inquietantes. Tem-se, portanto, com essa comunicação entre literatura

fantástica e sociedade, a intensificação da crise do real ficcional e do social, ou seja, de um mundo representado, vítima do jogo do verossímil, também traiçoeiro, que viabiliza leituras conflituosas do universo socialmente conhecido, estabelecendo o olhar de desordem e a irresolução no âmbito da linguagem e da realidade.

Direcionando-se ao fim do conto, os acontecimentos sobrenaturais no açude são interrompidos quando um vigia noturno lança um alerta e outras pessoas aparecem no local. Pablo e Elaine são socorridos, enquanto Feijó é levado a pé à delegacia.

— Foi isso, delegado, já disse que juro. E os dois, como estão?

— Foram levados para o hospital de Serra Talhada, a uns trinta quilômetros. Me disseram por telefone que ela só engoliu água, mas passa bem. Não quer dar uma palavra. Teu amigo quase morre, teve umas costelas quebradas, ferimento na cabeça, vai precisar ser transferido para o Recife. O que vocês fizeram foi uma cagada, podia ter sido muito pior.

— O senhor vai me prender?

— Fiz o boletim de ocorrência e prefiro que você suma daqui. Não cometeu crime nenhum. Mas não volte a Triunfo nunca mais, cabra. Tô cansado de arruaça de maconheiro.

Calou-se diante da injustiça suspeita. Apenas retornou à pousada, pegou as bagagens e tomou o primeiro ônibus para o Recife. Da janela do veículo confirmou, à luz do dia, a beleza da cidade coroada pelo açude. Guardou bem na lembrança a imagem do lugar para onde jamais voltaria (BELTRÃO, 2013, p. 67-68).

O fantástico ocupa o lugar intermediário da crença e da descrença, colocado à serviço da impossibilidade de resolução desta dialética: o possível e o impossível. Entre o testemunho e a dificuldade em acreditar no fato, há a consolidação de pontos de vistas em desacordo, fincados no terreno da incongruência do real. O leitor é conduzido nessa linha tênue entre a experiência assombrada, que acontece em mundo tão símile ao seu, e o prisma de quem não experienciou e tem como parâmetro o natural e aceito socialmente. Logo, nem exequível e nem inexecuível, a narrativa fantástica

coloca a todos em um meio-termo que provoca a inquietação diante do que não se tem controle.

Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, relembra a essência do fantástico: a capacidade de expressar um sobrenatural convincente, mantendo a irresolução entre a irrupção insólita e o plausível, de modo a não se chegar ao denominador comum entre a existência de qualquer um deles. Um debate sem solução na esfera da ambiguidade, em uma discussão acerca da razão e da possibilidade de subversão do real (FURTADO, 1980, p. 34-42). Característica – a hesitação – também apontada nos estudos todorovianos e que serviu como base para outras leituras do insólito ficcional. O que ocorre no conto é o reforço dessa desestabilização do olhar sobre a realidade, que coloca os indivíduos em um lugar sem certezas absolutas. A personagem Feijó jamais voltaria à Triunfo não pela imposição do delegado, mas por ter tido uma provável experiência que ameaçou sua percepção de realidade, começando desde o relato da lenda, com a expressão da metamorfose, até o acontecimento inexplicável, na esteira da fantasticidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma leitura feita à luz da metamorfose e do fantástico, sem isolá-los, filiando-os a diferentes componentes possíveis de serem analisados no texto literário, este artigo finda-se comprometido com liames epistemológicos que acolhem a literatura creditando sua significação no campo social. A narrativa “Açude”, em *Na escuridão das brenhas*, de Roberto Beltrão, foi circundada por perspectivas teóricas, críticas e interpretativas que colocam em jogo o olhar sobre a realidade, na dicotomia entre o natural e o sobrenatural, com a incorporação de análises que aproximam os elementos estéticos aos aspectos culturais. Tecido com os fios do processo metamórfico e do fantástico, o conto espraia uma conclusão: a viabilidade da irrupção do anormal compromete a

estabilidade do real e tende a manter a razão na areia movediça da irresolução, das incertezas, da imprecisão e, sobretudo, da imaginação.

Finalmente, destaca-se a originalidade da fantasticidade na estética de Beltrão, ressignificando a literatura contemporânea com um caráter regional, revisitando tradições culturais tão caras no mundo globalizado e tecnológico da atualidade. Além disso, ele retoma, em grande medida, um valor da ficção fantástica produzida por autores pernambucanos desde o século XX: a aproximação com o imaginário social. O efeito dessas conclusões remete ao porvir: outras leituras da metamorfose e do fantástico; estímulo fundamental à imersão na ficção de Beltrão e, conseqüentemente, no universo imaginativo de Pernambuco.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BELTRÃO, Roberto. *Estranhos mistérios d'o Recife assombrado*. Recife: Bagaço, 2007.
- BELTRÃO, Roberto. *Na escuridão das brenhas*. Recife: Bagaço, 2013.
- BELTRÃO, Roberto. *A Sinhá e o Diabo*. Recife: Edição do autor, 2019.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Trad. de Biagio D'Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira, *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n. 3, p. 1-18, dez., 2009.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

CASARES, Adolfo Bioy. “Prólogo”. In: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (Org.). *Antologia da literatura fantástica*. Trad. de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1978. FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros horizonte, 1980. GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3 ed. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995. GRIZ, Jayme. *O lobishomem da porteira velha*. Pernambuco: Arquivo Público Estadual, 1956. ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Arcádia, 1974.

Recebido em 31/08/2022.

Aceito em 02/02/2023.

“TRABALHAR COM SUCATA”: A GAMBARRA COMO UMA FORMA DE ESTÉTICA POLÍTICA NA OBRA DE VADIM SIDÚR

"WORKING WITH SCRAPS": GAMBITO AS A FORM OF POLITICAL AESTHETICS IN THE WORK OF VADIM SIDÚR

Ian Anderson Maximiano Costa¹

Resumo: Nascido na cidade de Dniepropietrovsk, na Ucrânia, Vadim Sidúr (1924-1986) se formou na escola de artes de Moscou sob o regime soviético. Nesse espaço oficialista dominado pela estética do realismo socialista o escultor optou por trabalhar com os restos, os materiais inservíveis: alumínio, ferro e metais retorcidos e enferrujados. Em suma, o lixo. A partir disso, neste ensaio lemos a obra do soviético por meio da noção de gambiarra: através das sucatas da industrialização Sidúr produz objetos estéticos mal ajambrados, elementos que perderam seu valor de uso e também de troca são transformados (montados) em “parafernálias” carregadas de política.

Palavras-chave: Grob-Art; Vadim Sidúr; Estética política; Restos; Gambiarra

Abstract: Born in Dniepropietrovsk, Ukraine, Vadim Sidur graduated from Moscow's art school under the Soviet regime. In this officialist space dominated by the aesthetics of socialist realism, the sculptor chose to work with leftovers, unserviceable materials: aluminum, iron, and twisted and rusted metals. In short, the garbage. From this, in this essay we read the Soviet's work through the notion of gambito: through the scraps of industrialization Sidur produces badly assembled aesthetic objects, elements that have lost their use and exchange value are transformed (assembled) into "paraphernalia" loaded with politics.

Keywords: Grob-Art; Vadim Sidúr; Political Aesthetics; Remains; Gambito

“When walking in a forest
I cannot walk past any [garbage dump],
It is here

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas – Brasil. Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5592-4345>. E-mail: iananderson14@hotmail.com.

That I found numerous objects
Which later expressed
My attitude to the world.”
Vadim Sidúr

“A arte na era do equilíbrio do terror”
Vadim Sidúr

1 VADIM SIDÚR

Conhecido, especialmente, na Alemanha, onde se estabeleceu posteriormente, Vadim Sidúr foi um artista soviético que enfrentou os efeitos de toda ordem dos totalitarismos do século XX através de suas esculturas. Seu trabalho pode ser visto reproduzido em muitos espaços da Alemanha e da Rússia, mas no Brasil – e fora do contexto europeu em geral – o escultor é completamente desconhecido. Num clima claustrofóbico em que toda estética fora do âmbito socialista era considerada “formalista”, Sidúr foi vanguardista. No “celeiro subterrâneo” de Moscou, o escultor trabalhava em um quarto minúsculo disputado pelos inúmeros objetos sem valia que eram transformados em esculturas sobre o autoritarismo e seus corolários: guerra, mutilação, destruição.



Figura 1. Sidúr e seus objetos.

Vadim Sidúr isolou-se completamente da arte oficial, imigraria logo depois, e enveredou pelo caminho do reaproveitamento da obsolescência, seu desiderato era ver vida no lixo, o orgânico no inorgânico. Inventou um novo estilo artístico, a chamada *Grob-Art*. Ou, em livre tradução, “Arte dos caixões”. Essa estética consistia na montagem de corpos por meio de inúmeras peças maquinais dispostas em caixões de madeira. Os intitulados “cadáveres tecnológicos” se inscreviam em espaços duplos: maquinai/humano e vivo/mortos.

No centro da sua prática estética, uma crítica aos resultados catastróficos do século XX, um questionamento que, por sua vez, também se espalhava para a forma de ação destrutiva do capitalismo universal – que agia tanto nos EUA como na URSS – que converte máquinas em armas, corpos em objetos e produz, por conseguinte, os restos.

2 A GAMBIARRA PARA ALÉM DO BRASIL

Lisette Lagnado (2007) em ensaio já clássico, *O Malabarista e a Gambiarra*, apontava para o surgimento de uma tendência na arte contemporânea brasileira, qual seja: a Gambiarra. Um termo polissêmico que parecia se difundir na obra dos artistas coetâneos. O fenômeno foi e é apropriado de diversas formas: por meio das improvisações e invenções; através das impurezas, a mistura do alto e do baixo; pelo mal ajambrado e também o precário. Assim como uma prática estética.

No entanto, nessa miscelânea que o termo comporta, um elemento parece ser onipresente nessas manifestações contemporâneas, “[...] um acento político além do estético” (LAGNADO, 2007, p.3). A Gambiarra é uma forma de resistência, uma força que pode parecer discreta, exígua e pequena, mas capaz de balançar o *status quo*, colocar em xeque formas hegemônicas nesse *espaço de canibalismo* do sistema capitalista, onde tudo parece ser absorvido – tempo, espaço, vida, natureza – para se transformar em aporte econômico, lucro.

Nessa perspectiva, Lagnado (2007) vê essa resistência na poética de Hélio Oiticica e sua ideia-guia: “Da adversidade viveremos!”. Contudo, essa potência vai para além das fronteiras nacionais, essa *força disruptiva* também parece se alocar em outros espaços: “É preciso pontuar que “ser visceralmente contra” não é apanágio do Brasil nem das artes visuais” (p.3). Não é preciso ir muito longe, no continente latino-americano encontramos Cuba e sua relação com os objetos como uma forma de “desobediência tecnológica”.

O termo e a ideia são do designer Ernesto Oroza (2018) que mapeia na Ilha uma série de materiais formados por meio de “gambiarrras” que modificam sua forma original. Os objetos para os cubanos não são fetiches, mas formas a partir de onde se deve criar e, para isso, é necessário abri-los, fragmentá-los, romper com os designs do mercado. É uma atitude intempestiva em relação ao objeto e, por conseguinte, para com a estrutura consumista do capitalismo. Mas

não podemos esquecer o contexto como recorda Lagnado (2007): “O contexto é determinante” (p.4). Essas subversões em Cuba possuem um sentido utilitário imediato, enfrentar uma conjuntura de escassez e falta após a queda da URSS e o bloqueio econômico dos EUA².

No lado contrário do utilitarismo de Cuba, podemos nos deparar com uma estética política ao alargar o espectro geográfico do “ser visceralmente contra”, sem se esquecer do contexto, e se deparar com a obra do escultor Vadim Sidúr, tema deste ensaio. Nascido na Ucrânia, cidade de Dniepropietrovsk, sob o regime soviético, Sidúr estudou arte em Moscou e se especializou em escultura, mas não optou pela estética do “realismo socialista” – a hegemônica e oficial. Escolheu uma forma pouco usual, no clima de anticosmopolitismo do regime soviético o escultor elege como matéria-prima os ferros, metais e alumínio retorcidos, os elementos inservíveis. Em suma, os restos, aquilo que é considerado lixo:

Um foco central era a **transformação de objetos industrialmente produzidos, salvos do lixo, em formas evocativamente antropomórficas**. Essa prática não era original, tendo se tornado um lugar-comum com o dadaísmo na época da Primeira Guerra Mundial. Mas a obra de Sidúr era **séria em sua fusão entre orgânico e inorgânico** (BUCK-MORSS, 2018, p.150, grifos nossos).

Ao recolher as sucatas da industrialização para produzir objetos estéticos muitas vezes mal ajambrados, Sidúr se utiliza da prática disso que denominamos gambiarra, elementos que perderam seu valor de uso e também de troca são transformados (montados) em “parafernálias” carregadas de política. O objetivo central é fazer com que esses restos se transformem em

² Apesar de propormos aqui uma aproximação entre a gambiarra no Brasil e a “desobediência tecnológica” em Cuba, para Oroza essas práticas ocorrem em contextos distintos. Na ilha, algumas dessas “gambiarra” são proibidas e estão espalhadas no corpo social. Por exemplo, existem muitos casos de médicos e professores universitários que se valem dessas soluções rápidas e funcionais, algo impensável no Brasil.

formas vivas, “antropomórficas”. Produzir a crítica a partir dos próprios cacos desse capitalismo indutor de catástrofes.

Neste trabalho, iremos analisar a obra de Sidúr a partir de um *corpus* de seis esculturas, que dividimos em três grupos para se pensar a fusão entre “orgânico e inorgânico” de que nos fala Susan Buck-Morss (2018), a saber: a) Primeiro grupo: “Autorretrato (Pai da Arte de Caixão), 1982” e “Treblinka, 1966” – o objetivo desta sessão é mostrar como essas duas esculturas possuem um *teor testemunhal*, como a partir dessas gambiarras produzidas por meio do aproveitamento de ferro, metal e alumínio velhos podemos ler as catástrofes do século XX: a Guerra e a *Shoah*. Por isso, sugerimos a ideia de um “gambtestemunho”; b) Segundo Grupo: “Homem-Caixão, 1972” e “Mulher-Caixão, 1975” – neste espaço, pedaços inservíveis de múltiplas e diversas máquinas reclamam vida; c) Terceiro Grupo: “Profetas de Ferro” e “Salomé com a cabeça de João Batista” – num mundo de restos de máquinas e de homens autômatos, parece se imiscuir alguma transcendência na mais chã imanência.

3 “GAMBTESTEMUNHO”

Sidur foi um homem que viveu os eventos-limites do século XX, lutou aos dezoito anos na Segunda Guerra Mundial e teve parte do seu rosto desfigurado por um projétil alemão. Foi enviado ao Instituto Central de Traumatologia e Ortopedia na URSS, local onde eram tratados os soldados que perdiam partes do corpo. Nesse espaço, o escultor teve o lado esquerdo do seu rosto reconstituído e “[...] se tornou um dos milhões de ciborgues produzidos a partir dos feridos dessa guerra” (BUCK-MORSS, 2018, p. 150).

Esse limiar entre homem e máquina seria uma marca constante em suas esculturas, o corpo humano danificado é substituído por pedaços de metal e ferro. O humano se metamorfoseia com o inumano e nesse processo de fusão os dois lados saem modificados. Do outro lado dessa experiência, temos o trauma

em si, isto é, carregar as marcas da guerra no corpo, sentir-se fragmentado, perder uma parte de si em um conflito de proporções catastróficas. Esse pêndulo entre o ciborgue e o trauma é premente na escultura-gambiarra *Autorretrato*, vejamos:

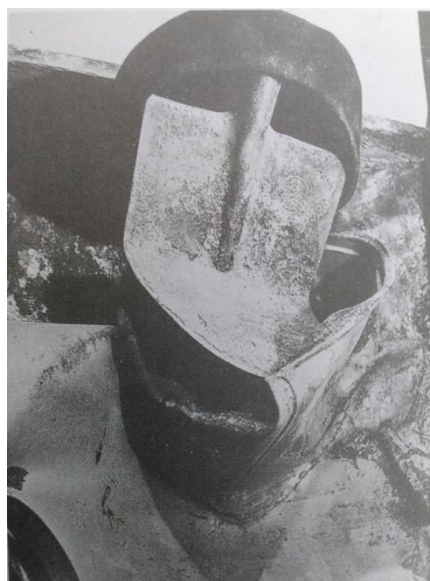


Figura 2: *Autorretrato* (Pai da Arte de Caixão), 1982.

Como descrever essa obra? Uma pá amassada e pela metade, superfícies de ferros torcidas e claramente enferrujadas. Nisso se resume o autorretrato de Vadim. Uma “escultura maquinal”, composta por restos de ferro, metal e alumínio que já não possuem nenhum valor ou uso. O autorretrato é uma gambiarra, montado de maneira frágil e provisória, a pá é equilibrada entre uma estrutura circular – uma possível panela? – envelhecida e a ponta retorcida da superfície de ferro. Tudo está construído de maneira precária, um simples movimento da pá e a estrutura vêm a baixo.

Na escultura, Sidúr vê seu rosto reconstituído como um compósito de ferros, metais e alumínios, o ciborgue que possui traços humanos e férricos. Mas é também um rosto precário, fruto dos eventos catastróficos do século XX, da Segunda Guerra Mundial. A pátina da ferrugem cobre tudo, como a enunciar e

convocar um espaço de ruínas. Walter Benjamin no ensaio “Experiência e pobreza” dizia dos soldados que voltam da Primeira Guerra Mundial mudos, cito:

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história universal. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos (BENJAMIN, 2012, p.124).

Retornavam traumatizados e por isso não conseguiam elaborar e comunicar o que tinham vivido. No entanto, podemos pensar que essa impossibilidade também é causada pelas marcas deixadas no corpo de maneira permanente, fisiológicas: os combatentes da Primeira e Segunda Guerra Mundial voltavam desfigurados e rompidos, sem braços, pernas e sem partes do rosto. Estes últimos são aqueles que o historiador Eric Hobsbawm (1995) chama de *gueules cassés* [“caras quebradas”].

Não podem testemunhar ou comunicar experiências porque o aparelho fonador foi danificado, não possuem lábios, narizes, línguas e dentes. Quando muito, esse aparelho é substituído de maneira inconsistente, como no *Autorretrato*, por estruturas de ferro e metal que não garantem o mesmo funcionamento. Estão ligados de maneira disfuncional. Voltando a Benjamin (2012), sob um céu de bombas tecnológicas a fragilidade é a do corpo:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, **num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo** (p.124, grifos nossos).

A ferrugem que paira sobre a “pá quebrada” e as superfícies de ferro indefinidas é aquela da ruína dos corpos. Como é o de Sidúr, um “cara quebrada”. O *Autorretrato* se circunscreve num espaço duplo, da biografia e do

testemunho. É biográfico na medida em que é essa forma instável constituída por *trapos férricos* que o escultor reconhece em si. A experiência traumática da guerra é uma ferida persistente nas memórias do escultor: “Durante muito tempo, oscilei entre a vida e a morte, entre homens em estado de choque pela guerra, sem mandíbulas e com pedaços amarelos de pele soltos sobre seus estômagos” (SIDÚR *apud* BUCK-MORSS, 2018, p.150). O rosto de Sidúr ficou totalmente retorcido após a reconstrução facial, com o lado esquerdo desproporcional em relação ao direito. Mas é também um autorretrato da “Era dos Extremos”, expressão de Hobsbawm (1995), que foi o século XX.

Nesse sentido, podemos postular que o *Autorretrato* de Sidúr possui um *teor testemunhal*, esta noção proposta por Seligmann-Silva (2000) permite pensar a noção de testemunho de maneira mais aberta, o testemunho está em *É isto um homem?* de Primo Levi bem como pode estar na ficção. Não obstante, podemos expandir ainda mais a ideia de *teor testemunhal* e cogitar que ela também se inscreve para além do escrito: o testemunho é visual, imagético. No entanto, isso não pressupõe dizer que imagem é realidade, basta pensar em *Shoah* de Claude Lanzmann. No filme, o recurso realista é rejeitado, não são mostradas imagens dos campos ou dos corpos, somente o testemunho oral e imagético das vítimas.

A escultura do *Autorretrato* é uma forma de *testemunho de teor visual* na medida em que trata de um tema-limite de maneira visual, expressa uma situação que marcou e “deformou” tanto a percepção e o corpo de Sidúr, e de outros, como também parece afetar o entendimento de quem vê. Esse teor é ainda mais contundente na escultura “Treblinka, 1966”, vejamos:



Figura 3: *Treblinka*, 1966.

Pedaços rudes de alumínio são montados um em cima do outro, simulam um espaço de descarte onde corpos são empilhados e, desta forma, perdem sua condição humana, são como os *trapos férricos* que podem ser jogados fora como simples despojo. A ruína é novamente posta em cena: traços humanos oblíquos, torcidos para se encaixarem perdem sua individualidade, transformam-se numa estrutura única, um *puzzle* da degradação dos corpos.

No espectro do século XX das catástrofes, a inscrição da escultura, “*Treblinka*”, torna sua leitura imediata. Os corpos férricos são aqueles da *Shoah*. Especificamente, dos judeus que foram exterminados no campo de concentração de *Treblinka* na Polônia. Como podemos ver, os restos de alumínios, ferros e metais do lixo são recolhidos e reaproveitados, são transformados a partir da fundição em *esculturas testemunhais*.

Pá mutilada, alumínio, ferros torcidos, enferrujados, fundidos e misturados. Essa miscelânea ganha uma nova forma e se converte no que podemos chamar de “*gambtestemunho*”, isto é, uma estrutura híbrida e impura é montada a partir de objetos inúteis e inaproveitáveis encontrados no lixo que

testemunham sobre o horror do século XX. Estamos diante de uma prática, qual seja: transformar os resíduos em testemunho a partir da gambiarra.

Nessa perspectiva, em que medida podemos pensar no próprio testemunho como uma forma de gambiarra? Segundo Levi (2016), os sobreviventes, como ele, foram aqueles que não “tocaram o fundo”, não viram o rosto das górgonas. Aqueles que o miraram de frente, os que de fato chegaram ao limite, esses, já não podem testemunhar. São os chamados *muçulmanos*. Os que perderam sua total esperança e humanidade e, por isso, submergiram. São o duplo dos “sobreviventes”, os que Levi (2016) chama de “afogados”.

No entanto, o paradoxo é premente, são nesses *muçulmanos*, os submergidos, que Levi (2016) vê a figura das “testemunhas integrais”, somente eles poderiam construir uma visão geral sobre o horror, os que “tocaram o fundo” são as “verdadeiras” testemunhas:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, **as autênticas testemunhas**. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as **testemunhas integrais, cujo depoimento teria um significado geral**. Eles são a regra, nós, a exceção (p.66, grifos nossos).

Nessa medida, os sobreviventes realizam uma espécie de arremedo, uma forma de *substituição precária* das “autênticas testemunhas”, produzem uma gambiarra, ou, melhor, um “gambtestemunho”. O testemunho se configura como uma impossibilidade, só pode ser acessado na sua inautenticidade, na precariedade dos restos. Esta última palavra é fundamental, a filósofa Jeane Marie Gagnebin (2008) propõe uma leitura potente do título do livro de Agamben (2008), *O que resta de Auschwitz*, que se coaduna ao que estamos enunciando, qual seja: O “resto” assinalado no título não aponta para um

discurso histórico de permanência da estrutura de Auschwitz na contemporaneidade, mas para a construção aporética do testemunho. Ou seja, marca o espaço instável e precário em que o testemunho se inscreve: “O resto indica muito mais um hiato, uma lacuna, mas uma lacuna essencial que funda a língua do *testemunho* em oposição às classificações exaustivas do *arquivo*” (p.11, grifos da autora).

O testemunho só pode ser produzido com o que resta. Logo, também se configura como uma gambiarra, um “gambtestemunho”. É exatamente o que Vadim realiza ao utilizar os restos para produzir *esculturais testemunhais*. Seu trabalho compartilha do pensamento de uma das citações mobilizadas por Gagnebin (2008): – aplicável neste caso ao escultor – “Os poetas – as testemunhas – fundam a língua com o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar [...]” (p.11)³.

4 “CADÁVERES TECNOLÓGICOS”

Nas esculturas até aqui analisadas podemos perceber um movimento orgânico, isto é, dar vida à sucata. A gambiarra produzida a partir dos ferros é capaz de testemunhar e de dizer o horror. Por isso, uma aporia está incrustada na obra do escultor, qual seja: a crítica do horror é produzida a partir dos próprios objetos que possibilitam o horror. Em outras palavras, a catástrofe em Sidúr está alicerçada numa estrutura capitalista produtora de objetos que são transformados ou modificados em armas. As sucatas, os restos de alumínio, os trapos férricos encontrados foram *instrumentos de morte* e que já não são capazes de ser letais ou funcionais.

³ Citação de Heidegger que Agamben (2008) desvia em *O que resta de Auschwitz* ao propor o “resto” como elemento teológico-messiânico: “Nos livros proféticos do Antigo Testamento, o que nos salva não é todo o povo de Israel, mas um resto [...]” (p.161).

Susan Buck-Morss (2018) em *Mundo de sonho e catástrofe* mostra como tanto Estados Unidos como União Soviética compartilharam de um mesmo projeto de modernização, o modelo “capitalista” e o “socialista” produziram um imaginário de produção industrial ilimitada, de sonhos megalômanos. O “fordismo” é implantado na URSS durante a década de 1920, Stálin estuda o cinema produzido em Hollywood. O desiderato dos dois lados é produzir uma cultura ideológica de convencimento das massas, o esforço do operário de hoje será recompensado amanhã por um mundo de consumo. No entanto, o mundo de sonho repressado é transformado em um mundo de catástrofe, de escassez e terror na União Soviética e de crise, desigualdade e consumismo nos Estados Unidos.

Nesse sentido, mesmo aquele mundo, como o soviético, que parecia querer constituir um espaço utópico é engolfado pela produção capitalista dos objetos que são muitas vezes terríficos. Por exemplo, no final da Segunda Guerra Mundial na União Soviética “[...] ‘alcançar o Ocidente’ assumiu o significado de desenvolver armas equivalentes de destruição em massa” (BUCK-MORSS, 2018, p. 154).

Não obstante, a expressão *instrumentos de morte* que utilizamos anteriormente pode ser entendida em sentido duplo: aqueles materiais que são produzidos unidirecionalmente como objetos de destruição em massa bem como aqueles que se convertem em *instrumento de morte* num processo progressivo e relacional, isto é, seu acúmulo e continua fabricação são fatais para o sistema ecológico, mesmo que sejam construídos como objetos aparentemente inofensivos.

É nessa ordem de materiais produzidos ininterruptamente entre o pêndulo oscilante da criação e da destruição que Sidúr elabora os seus “trabalhos de caixão”, uma série de “cadáveres tecnológicos” montados a partir das sucatas. Como a *Mulher-Caixão*, vejamos:



Figura 4: *Mulher-Caixaão*, 1975.

E o *Homem-Caixaão*, vejamos:

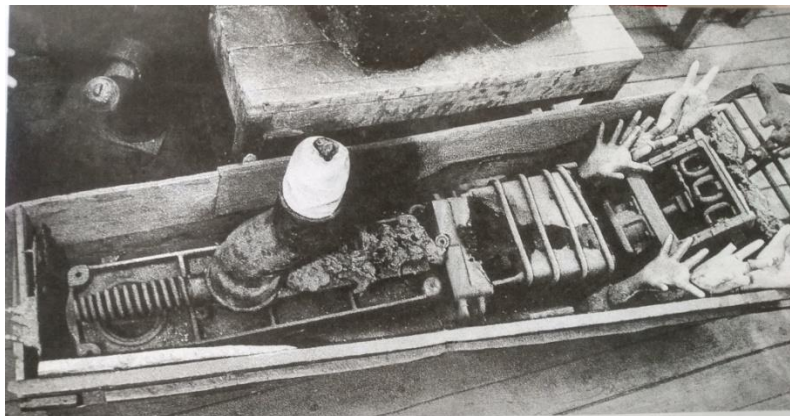


Figura 5: *Homem-Caixaão*, 1972.

Molas, rodas, canos, motores, tanques, parafusos, rádios, pedaços de ferros e máquinas indistinguíveis, pedaços de manequins e um caixaão velho. Esses são os elementos utilizados para produzir os “corpos tecnológicos”. O *Homem-Caixaão* é representado por uma torneira e um cano que se faz de falo, já a *Mulher-Caixaão* é representada por um tanque com uma abertura circular. No resto, são compostos por fragmentos múltiplos. É uma gambiarra, isto é, uma

miscelânea de objetos descartados, velhos, quebrados, enferrujados, inúteis são montados em caixões simulando e produzindo corpos.

Desde logo surge um paradoxo, a saber: a série é intitulada “cadáveres tecnológicos”, mas os corpos-máquinas montados por meio dos restos de estruturas que possuíam valores de uso e troca parecem vivos. Em outra perspectiva, a partir do declínio dos objetos que foram isto que estamos chamando de *instrumentos de morte* é construída a organicidade da máquina, seu lado humano. São corpos híbridos, a mão-manequim é a única parte que lembra realisticamente o corpo humano, os outros pedaços são formados por resíduos do que foram outrora máquinas. O corpo da *Mulher-Caixão* é uma mola e uma espécie de tambor, o do *Homem-Caixão* é um motor. As cabeças lembram um rádio. Uma série de outros destroços de ferro são irreconhecíveis, perderam sua individualidade, já não podemos dizer quais são seus originais.

Temos uma preocupação em Sidúr com aquilo que Daniel Miller (2013) chama de trecos e troços, isto é, com a cultura material. O estudo do antropólogo no livro *Trecos, troços e coisas* mostra como nossa relação com o mundo é mediada pelo material: “[...] a melhor maneira de entender, transmitir e apreciar nossa humanidade é dar atenção à nossa materialidade fundamental” (p.10). Nossa cultura relegou o estudo dos objetos como algo rebaixado, promoveu uma dicotomia entre sujeito e objeto. Romper com esse impedimento – como objetivo de Sidúr e Miller – é questionar a “[...] oposição, vigente no senso comum, entre pessoa e coisa, animado e inanimado, sujeito e objeto” (p.11). Como nos “cadáveres tecnológicos” de Sidúr, os materiais podem se transformar em corpos, “[...] os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos” (p.92). Ou seja, os objetos carregam agência, potência e vivacidade.

Veja-se como os caixões não parecem suficientes para abrigar o homem e a mulher. As mãos manequins querem escapar, visam sair dessa situação

cadavérica. Rompem os limites para os quais foram projetados. Os pés e a cabeça da *Mulher-Caixaão* não cabem no espaço microscópico dos ataúdes. Os objetos transbordam, os corpos-máquinas estão numa posição limiar, dentro e fora, na qual esta última parece prevalecer como assinala Buck-Morss:

Não é a natureza maquinal dos seres humanos, mas a natureza humana das máquinas que é trazida à vida em suas esculturas. Em uma de suas últimas séries, os “trabalhos de caixaão”, partes de máquinas são montadas em formas humanas, animadas, as quais ele chamou de “cadáveres tecnológicos”. Comprimidos em caixões demasiado estreitos, eles não aceitam serem contidos. A natureza em seus interiores, ainda viva, grita em protesto contra o tratamento recebido da espécie humana (p.154).

As sucatas gritam, os lixos ainda podem dizer algo. A expressão “cadáveres tecnológicos” é irônica, contraditória e enganosa, pois os cadáveres estão na verdade irrequietos e pulsantes, a “natureza humana” das máquinas é exposta no *Homem-caixaão* e na *Mulher-Caixaão*.

Vadim Sidúr se considerava o inventor daquilo que chamava como “Arte de Caixaão” (*Grob-Art*) – não por acaso o subtítulo da escultura *Autorretrato é “Pai da Arte de Caixaão”*. É assim que o escultor prefere ser conhecido e reconhecido, visto que essa “estética dos caixões” é uma forma de crítica ao sistema capitalista em suas diversas acepções, aqui podemos figurar duas: em produtor de máquinas deturpadas que se transfiguram em mortíferas visando atingir os corpos e a ecologia, “os instrumentos de morte”; e em produtor em massa de objetos obsoletos, que abarrotam os mercados, perdem rapidamente seus valores de uso e são descartados, também afetando a ecologia.

Michel de Certeau (1994) em *A invenção do cotidiano: artes de fazer* mostra como “trabalhar com sucatas” é se valer dos desvios e das dissimulações. Aquilo que é considerado lixo “[...] realiza ‘golpes’ no terreno da ordem da estabelecida” (p.88). Vadim Sidúr pratica o desvio ao reutilizar os objetos obsoletos, promove a crítica no próprio espaço do capitalismo. Ou, na

leitura de Certeau (1994), age sob a *estratégia*, isto é, no espaço que se configura como um campo próprio, local de poderes. Essa ação se dá por meio da *tática*, esta “[...] não tem por lugar senão o do outro” (p.100). Cava buracos na estratégia estabelecida, “[...] golpe por golpe, lance por lance” (p.100).

5 ALGUMA TRANSCENDÊNCIA É POSSÍVEL?

Numa tetralogia de romances distópicos intitulada “O Reino”, o escritor angolano Gonçalo Tavares criou um mundo onde o estado de exceção é a regra, onde a guerra é permanente e os laços entre os homens são frágeis e limitados. Onipresente é a força do tecnicismo e da razão. É assim no romance *A máquina de Joseph Walser*. O mundo das máquinas é soberano, ela parece suprir todas as necessidades e ainda criá-las, o personagem Joseph Walser é o protótipo desse espaço da técnica.

Ao tempo de guerra, Walser responde com a indiferença, qualquer aproximação ao outro é: “[...] para não amar” (TAVARES, 2010, p. 129). O local em que busca segurança e reconforto é entre sua coleção de objetos metálicos que encontrava ao léu, estes estão distribuídos entre cinquenta prateleiras, etiquetados e medidos. Com uma particularidade, eram peças únicas e somente podiam ser fragmentos, isto é, separadas das máquinas originais. Ali Walser alcança a ordem.

Em resumo, o personagem também é constituído como uma espécie de máquina, reificado. Seu coração é semelhante ao zunir do motor do maquinário com o qual trabalha na fábrica. Nesse espaço de total aridez humana, qualquer sentimento é previsível pelas máquinas, citemos a fala do personagem Klober:

A felicidade humana já foi reduzida a um sistema que as máquinas entendem, e no qual podem participar e intervir. Já nenhuma felicidade individual é independente da tecnologia, amigo Walser. Se quiser números, podemos brincar aos números: a felicidade individual de um dia depende, vá lá, 70 % da eficácia material das máquinas. Que a felicidade invisível esteja submetida a uma felicidade concreta, a uma felicidade de materiais em diálogo, de

peças metálicas que encaixam umas nas outras e resolvem problemas fazendo determinadas tarefas; pode parecer estranho, mas é o século (TAVARES, 2010, p. 16).

A máquina ocupa o lugar do humano, do imponderável. Tudo pode ser medido, mesmo os sentimentos. A felicidade está ao alcance, pois pode ser realizada pela máquina. Nessa ordem, a pergunta que abre esta sessão é despropositada, nenhuma transcendência é alcançada, somente aquela proporcionada pela máquina.

No entanto, qual seria o liame entre o romance e Vadim Sidúr? Na obra do escultor, a máquina não visa suplantar o humano. Com os restos metálicos, Sidúr almeja construir uma forma de transcendência ao mundo tecnicista. A máquina já não é essa estrutura de reificação, de onipresença opressiva e de guerra. É viva.

Segundo Buck-Morss: “Sua obra estimula a reflexão metafísica sobre o fato de que os objetos industriais são, eles próprios, natureza, e que essa natureza, retorcida e deformada em armas, voltou-se com uma destrutividade implacável contra si mesma” (BUCK-MORSS, 2018, p.150). As mãos da escultura da *Mulher-Caixão* e do *Homem-Caixão* estão abertas e parecem se erguer para o alto como a convocar outro espaço. Do sagrado ou da mistura?

A imbricação entre o sagrado e o profano das misturas, do hibridismo. Em suma, da gambiarra. Tal fato é premente na escultura *Profetas de ferro*:



Figura 6: *Profetas de ferro.*

E *Salomé com a cabeça de João Batista*, vejamos:



Figura 7: *Salomé com a cabeça de João Batista.*

Na escultura “Profetas de ferro” temos somente dois elementos: canos enferrujados e os chapéus velhos. Já em “Salomé com a cabeça de João Batista” temos uma miríade de objetos: cercas, ferradura, argolas, molas, suporte de lâmpada, sino de ferro e o prato onde é servida a cabeça de João Batista. E muitos outros indistinguíveis. Nas duas esculturas, as sucatas produzem seus efeitos a partir da invenção da gambiarra. Os materiais velhos, enferrujados e disfuncionais são rearranjados e ganham novos significados.

O percurso do orgânico e do inorgânico na obra de Sidúr permanece e chega ao paroxismo. Os profetas de cano ganham formas humanas, possuem chapéus e as hastes se transformam em olhos. Todos os três direcionam a visão para um mesmo espaço, para as hastes que comportam. A escultura é extremamente irônica. No entanto, não exclui a “reflexão metafísica” de que nos fala Buck-Morss (2018). Portanto, quiçá, como a própria expressão “profetas” indica, os três são os portadores de algo novo, da ordem do sagrado, visto que olham a si mesmos, seus corpos maquinais transfigurados.

No outro lado temos um relato bíblico, a cena de decapitação de João Batista reproduzida por meio de materiais totalmente rebaixados encontrados no lixo. Basta comparar a escultura de Sidúr com a pintura de Caravaggio, sob o mesmo tema, para ver toda a potência inventiva da gambiarra.



Figura 8: *Salomé com a cabeça de João Batista*, 1610.

No quadro do pintor temos o poder expressivo dos personagens barrocos claramente marcados, até a cabeça de João Batista é vivaz, dramática e desoladora. Em Sidúr, temos o hibridismo, as impurezas, nada é claramente delineado ou dramatizado. A precariedade e a improvisação surgem na comparação: a pintura a óleo dá lugar às cercas de arame e essas, por sua vez, se transformam em corpo e manto; argolas e molas se fazem de cabeças e cabelos; ferradura de rosto. Além disso, a *Salomé-gambiarra* não se recusa olhar a cabeça de João Batista como a de Caravaggio o faz, é esguia e confiante.

Daniel Miller (2013), ainda em *Trecos, troços e coisas*, mostra como no antigo califado houve uma alteração na cunhagem das moedas, a cabeça do califa foi substituída por inscrições corânicas. Esse exemplo (e outros) autoriza(m) ao antropólogo dizer: “[...] o imaterial só pode se expressar pelo material” (p.111). Transplantando essa perspectiva para “Os profetas de Ferro” e “Salomé com a cabeça de João Batista”, o mais transcendente pode ser encontrado no mais ordinário: “Quanto mais a humanidade busca alcançar a

conceitualização do imaterial, mais importante é a forma específica de sua materialização” (p.114).

O sagrado é inscrito nas situações mais profanas e chãs, nos objetos de metal, alumínio e ferro obsoletos. Nos restos do capitalismo.

6 CONCLUSÕES FINAIS

Apesar de formado no ambiente do “realismo socialista”, o alvo do escultor não é o apagamento dos caminhos transversais na arte pelo oficialismo soviético, sua obra “[...] criticava a realidade social em vez da instituição da arte” (BUCK-MORSS, 2018, p.150). Em Sidúr, o lixo é vivo e é político, a partir dele é possível construir uma estética. Ou seja, produzir figuras “antropomórficas” por meio da mistura de elementos que falam sobre o estado do social. Como expresso na epígrafe que abre este trabalho, recolher e ver no lixo inúmeros objetos é a forma como o escultor expressa sua atitude em relação ao mundo, para com essa estrutura capitalista produtora de catástrofes e obsolescências.

Essas sucatas dizem muito sobre as esculturas criadas, não são objetos altamente elaborados, carregam a precariedade da gambiarra, parecem provisórios, podem ser rapidamente desfeitos e remontados. Uma lufada de ar é capaz de desfazer o *Autorretrato* e fazer com que os chapéus voem dos canos, um esbarrão nos caixões pode desmontar os “corpos máquinas”. Na “escultura bíblica”, o desgaste é colocado em cena no manto de cercas enferrujadas que constroem o corpo férreo de Salomé.

De outro lado, Sidúr não deixa de colocar sua arte na “era do equilíbrio do terror”, como também indicado na epígrafe. Como ler essa inscrição? A filosofia da italiana Donatella Di Cesare (2019) nos auxilia a pensar nessa frase, a crítica mostra como na modernidade temos uma intensificação do terror como projeto: “[...] a modernidade não é a cura do terror; ao contrário, o terror é

sintoma da modernidade” (p.43). Desde a revolução francesa o terror é um aliado político, o medo é uma forma de controle.

Não obstante, esse terror moderno caminha *pari passu* ao tecnicismo, se aliam muitas vezes para produzir objetos letais onde o objetivo não é só atingir o corpo do outro, mas também o espaço do outro, o local em que se vive, o ambiente: “O que distingue o terror da técnica de todos os seus precedentes é o ataque ao ambiente. Pela primeira vez não se mira diretamente o inimigo, mas sim a atmosfera, o ar que respiramos. Desse modo, seria possível falar em atmoterrorismo” (p.54-55).

Nessa leitura, podemos pensar que uma “arte na era do equilíbrio do terror” é uma arte que joga com “instrumentos de morte” que dosam, num equilíbrio instável e inconstante, seu poder de destruição, que pode chegar, conforme Di Cesare (2019), até o ar que respiramos, o atmoterrorismo. Sidúr enfrenta esse terror a partir dos destroços e, nessa medida, também busca uma espécie de equilíbrio dentro do *campo estratégico* desse capitalismo catastrófico.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas v.1). Trad Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012

BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Trad. Ana Luiza Andrade; Rodrigo Lopes de Barros, Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

CESARE, Donatella di. *Terror e Modernidade*. Trad. André Cotta. Belo Horizonte: Âyine, 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

GAGNEBIN, Jeane Marie. “Apresentação”. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

LAGNADO, Lisette. “O malabarista e a gambiarra”. *Revista Trópico*. 2007. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>. Acesso em: 26 maio. 2022.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo.. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OROZA, Ernesto. Desobediencia tecnológica: de la revolución al revolico. Ernesto Oroza (blog), jun. 2012. Disponível em: <http://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico>. Acesso em: 26 maio. 2022.

TAVARES, Gonçalo M. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em 12/09/2022.

Aceito em 02/02/2023.

SOBRE MÍMESIS E TRABALHO DOMÉSTICO: SUÍTE TÓQUIO, DE GIOVANA MADALOSSO

ABOUT MIMESIS AND DOMESTIC WORK: TOQUIO SUITE, BY GIOVANA MADALOSSO

Giovanna Stael de Abreu dos Santos¹

Andre Rezende Benatti²

Resumo: O intuito do artigo será analisar a representação literária da personagem Maju, a babá de Ana a qual divide o protagonismo com Fernanda, em *Suíte Tóquio*, de Giovana Madalosso (2020). Tendo em vista certa originalidade na obra, pela protagonista ser uma personagem comumente secundária, será examinado a qual *mimeses* cabe a obra de Madalosso (2020), a tradicional, da *Poética* de Aristóteles, “[...] que a literatura imitava o mundo [...]” (COMPAGNON, 2012, p.124), a que “[...] não possuía uma exterioridade e apenas fazia pastiche da literatura.” (COMPAGNON, 2012, p.124) ou a interpretação de Compagnon (2012), de que “[...] a *mimèsis* não era passiva, mas ativa [...] a *mimèsis* constituía uma aprendizagem”. (COMPAGNON, 2012, p.124). Além disso, será discutido sobre como a empregada doméstica ganha voz na narrativa a partir da análise do narrador, baseando-se no conceito de Jaime Ginzburg (2012), descrito no artigo *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. Por fim, será discutido sobre a influência sócio-histórica de Maju enquanto mulher, babá e pobre em seu romance, baseando-se na escrevivência de Juliana Teixeira (2021) em *Trabalho doméstico*.

Palavras-chave: Mimesis; Empregada doméstica; *Suíte Tóquio*; Giovana Madalosso.

Abstract: The purpose of the article will be to analyze the literary representation of the character Maju, Ana's nanny who shares the role with Fernanda, in *Suíte Tóquio*, by Giovana Madalosso (2020). In view of a certain originality in the work, due to the fact that the protagonist is a commonly secondary character, it will be examined which *mimesis* fits the work of Madalosso (2020), the traditional one, from Aristotle's *Poetics*, “[...] que a literatura imitava o mundo [...]” (COMPAGNON, 2012, p.124), which “[...] did not have an exteriority and only made a pastiche of literature.” (COMPAGNON, 2012, p.124) or the interpretation of Compagnon (2012), that “[...] a *mimèsis* não era passiva, mas ativa [...] a *mimèsis* constituía

¹ Mestranda em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8652-1672>. E-mail: vanastael@gmail.com.

² Doutor em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Professor Adjunto da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. Membro do GT Relações Literárias Interamericanas da ANPOLL – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8909-8347>. E-mail: andrebenatti@uems.br

uma aprendizagem” (COMPAGNON, 2012, p.124). In addition, it will be discussed how the maid gains voice in the narrative from the analysis of the narrator, based on the concept of Jaime Ginzburg (2012), described in the article *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. Finally, the socio-historical influence of Maju as a woman, nanny and poor in her novel will be discussed, based on the writing of Juliana Teixeira (2021) in *Trabalho doméstico*.

Keywords: Mimesis; Housekeeper; *Suíte Tóquio*; Giovana Madalosso.

Neste artigo, propomos uma breve leitura do texto da escritora brasileira contemporânea Giovana Madalosso intitulado *Suíte Tóquio* (2020) e buscamos apresentar a representação literária de uma das protagonistas da obra, Maju e discutir o conceito da *mimesis* presente na produção literária, além de demonstrar a importância sócio-histórica na escrita ficcional em questão. Com o intuito de responder a esses questionamentos, será seguido um percurso teórico embasado em três principais nomes: Jaime Ginzburg (2012), Antoine Compagnon (2012) e Juliana Teixeira (2021).

O conceito de Ginzburg (2012), em *O narrador na literatura brasileira contemporânea* apoiará a análise sobre a narradora personagem, seguido do livro *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*, de Antoine Compagnon (2012) que irá apresentar o conceito da *mimesis* pela qual observaremos a produção de Madalosso (2020). E com o auxílio da escrivência de Teixeira (2021) será explanado sobre a relevância social da obra pensando a partir de relatos de empregadas domésticas.

O romance *Suíte Tóquio* foi publicado em 2020 e escrito por Giovana Madalosso, jornalista nascida em Curitiba e residente em São Paulo. O livro apresenta a história do sequestro da menina Cora pela babá, Maju, e sobre como e por qual motivo tudo acontece. A babá organiza todo o sequestro para que os pais da criança não percebam.

A história é narrada a partir de dois pontos de vista, o de Maju e de Fernanda, mãe de Cora, pois elas alternam o protagonismo entre um capítulo pertencente à Maju e outro à Fernanda. Em ambos os casos os narradores

possuem o ponto de vista do Eu como protagonista (tradução nossa), seguindo a proposição de Friedman (1955), 3 “O narrador-protagonista, portanto, é limitado apenas aos seus pensamentos, sentimentos e percepções.” (FRIEDMAN, 1955, p.1175-1176, tradução nossa). A narradora personagem demarca isso desde o início do romance, podemos perceber tal protagonismo, por exemplo, a partir da citação: “Estou raptando uma criança. Tento afastar esse pensamento, mas ele persiste enquanto descemos pelo elevador [...]” (MADALOSSO, 2020, p.9). Ela expressa seus pensamentos, sensação que somente essa característica de locutor poderia descrever por estar vivenciando a ação. A perspectiva de Friedman para análise da personagem bastante interessante porque podemos observar a narrador-protagonista, Maju, como um agente ativo na narrativa, e não simplesmente como um observador passivo dos eventos que se desenrolam. Como o próprio Friedman aponta, o narrador-protagonista pode ser visto como um “relator confiável” ou como um “narrador não confiável”, dependendo do grau de distanciamento que ele tem em relação à história que está contando.

Por ser reconhecido o tipo de narrador presente no romance, é possível notar a fuga da tradição dos narradores que valorizam a cultura patriarcal, ao invés de ser um homem branco, “[...] de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras.” (GINZBURG, 2012, p.200), Maju é uma mulher pobre e que precisa trabalhar para se sustentar, como pode ser notado quando, mesmo não querendo aumentar sua carga horária de trabalho, ela aceita se dedicar mais ao serviço por pensar em melhorar sua renda. Conforme aponta Ginzburg (2012), podemos perceber que o protagonismo dos sujeitos que de alguma forma foram esquecidos pelo grande cânone literário brasileiro, avança fortemente na literatura contemporânea. “Na literatura recente, alguns escritores têm

³ The protagonist-narrator, therefore, is limited almost entirely to his own thoughts, feelings, and perceptions. (FRIEDMAN, 1955, p.1175-1176).

desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira.” (GINZBURG, 2012, p.200). Quando Madalosso coloca como protagonista de seu romance uma personagem como Maju, percebemos que a escritora lança um olhar às condições de vida de sujeitos que são invisibilizados socialmente.

Me disse que tinha uma proposta, perguntou se eu não queria ganhar mais, em vez de dois salários, três mínimos pra trabalhar direto, folgando só um domingo por quinzena. Agradei a oferta, é pecado desdenhar da fartura, mas disse que não podia, que eu e Lauro estávamos tentando ter um filho, ir pra casa só uma vez a cada quinze dias não ia dar. [...] mas logo a dona Fernanda desatou a falar do dinheiro, que aquele valor ia ser com carteira assinada, que eu ia poder financiar uma casa, pôr meu filho numa escola particular, essas coisas. [...] fiquei olhando pra fora, lembrando de mim mesma procurando serviço na agência de emprego, lembrando de mim mesma procurando serviço, das patroas que na entrevista diziam que tinham me adorado e que iam ligar logo pra eu começar mas não ligavam nunca. Também fiquei pensando o que a vó Brígida ia achar de eu recusar um salário daqueles, salário de professora. Então disse para a dona Fernanda que tudo bem, eu aceitava. (MADALOSSO, 2020, p.36-37).

Maju ouviu a lista de benefícios que sua patroa, Fernanda, falava caso ela aceitasse a proposta e ela passou a lembrar da dificuldade que foi conseguir um emprego digno. Neste trecho do romance, para nós que buscamos nos atentar à literatura contemporânea brasileira e às outras vozes que fazem parte dela, não há como não recordarmos da condição de empregada doméstica no conto “Maria”, de Conceição Evaristo, publicado na coletânea *Olhos D’água*, em 2014, quando logo no início da narrativa a personagem, também uma empregada doméstica negra, recebe de sua patroa como “doação”, os restos de comida de uma festa que ocorrera na noite anterior. A empregada doméstica, em nossa sociedade, sempre vista como um ser inferior, sem vida própria, como no caso da narrativa de Madalosso, ou que tem direito apenas aos restos, como no caso de Evaristo.

Como podemos perceber a partir da perspectiva Rancièrè,

[...] essa inclusão dos excluídos não é nem a suspensão das diferenças numa universalidade que as transcende nem o reconhecimento de sua coexistência pacífica. Ela é a inclusão violenta numa forma de comunidade sensível daquilo mesmo que a faz explodir, a inclusão numa linguagem daquilo que escapa a essa linguagem. É isso que pode significar aquela “língua estrangeira na língua” reivindicada por Proust e longamente comentada por Deleuze: a transgressão da partilha ordenada de vozes e dos idiomas, transgressão que atinge seu ponto máximo de inclusão na língua da própria impossibilidade de falar. (RACIÈRE, 2021, p.139).

Mesmo que Giovana Madalosso traga, em *Suíte Tóquio*, o protagonismo de uma mulher periférica, este lugar, tanto da autora como da própria personagem e suas ações, precisa ser debatido, discutido, para além das palavras do próprio texto Na *mimesis* de *Suíte Tóquio*, baseado em toda a história de Maju, permitir que ela, como sujeito comumente ignorado e marginalizado, ganhe voz na narrativa, marcando sua presença como uma *narradora descentrada* (GINZBURG, 2012) (partindo do pressuposto de que o centro seria o padrão encontrado na sociedade: homem, hétero, branco, classe média ou alta e que segue uma linha religiosa aceitável) não somente para justificar o aceite de trabalhar mais e sim, apresentar seu lado de planejar e consumir um sequestro, faz com que o interlocutor perceba em que medida uma ação contrária a lei é legitimada.

Ginzburg (2012, p. 201), afirma que

na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica.

Partindo deste pressuposto, a personagem se aproxima da realidade por se ver em uma situação que está sendo obrigada a aceitar a oferta por não haver

expectativas de ganhar um salário tão bom quanto o ofertado em outro contexto. Sua “condição”, no texto, de empregada mulher preta, periférica, que trabalha como empregada doméstica não permite, na sociedade mimetizada por Madalosso, que ela tenha qualquer perspectiva de crescimento financeiro.

Em *Trabalho Doméstico*, Juliana Teixeira, afirma que muitas

trabalhadoras domésticas mensalistas e diaristas [são] tratadas sob a conotação simbólica de criada. E, o que deveria ser fonte de indignação pública, mas permanece altamente disseminada: encontramos mulheres em condição de cárcere e escravização doméstica. (TEIXEIRA, 2021, p.22).

E Maju foi posta nessa situação ao Fernanda proporcionar um trabalho análogo à escravidão, mas que ainda a empregada percebendo pela fala, não levou em consideração essa marca escravizadora.

Eu não queria ter filho? Já pensou que maravilha dar à luz num hospital particular? Mas pra isso eu preciso engravidar, dona Fernanda, e daí ela perguntou se o meu ciclo era regular. Eu disse que era um relógio, e ela falou que podíamos fazer o seguinte, eu folgaria um domingo por quinzena, e no dia em que estivesse ovulando, era só fazer a tabelinha, eu também podia dormir na minha casa. Teria direito a uma noite de visita íntima por mês. Na hora aquelas palavras me incomodaram, visita íntima, parecia coisa de presidiária [...]. (MADALOSSO, 2021, p.36-37).

Ela foi condicionada a renunciar a sua vida pessoal para se dedicar a família de sua patroa, assim como as amas de leite faziam. Essa condição está presente na sociedade brasileira antes mesmo do país ser reconhecido como Nação, desde a época da colonização do Brasil, com o Dom Pedro II tendo sua própria ama de leite.

Conforme discute Juliana Teixeira (2021), a escravização ocorrida durante mais de 300 anos, no Brasil, foi uma peça fundamental para a concepção que se percebe hoje do que é o trabalho doméstico. Durante o período escravocrata as mulheres escravizadas trabalhavam tanto dentro como

fora das casas de suas “senhoras” e “senhores”, contudo, como afirma Teixeira (2021, p. 18),

Em anúncios publicados no Brasil em jornal do século 19, Freyre (2003) observou que havia uma escolha estética mais acentuada em relação às negras que iriam trabalhar no serviço doméstico, pois ficariam mais próximas das famílias dos senhores e, comumente, criariam os filhos que viriam a ter em suas casas. A preferência era por “[...] negras altas e de formas atraentes – ‘bonitas de cara e de corpo’ e ‘com todos os dentes da rente’”.

Esta, entre outras diferenças entre a escravizada doméstica e a escravizada que trabalhava na lavoura, afirma Teixeira, ajuda a explicar a forma como se constituiu, no Brasil, o trabalho doméstico. Apesar de serem consideradas privilegiadas por precisarem estar “bem-vestidas” para a recepção de eventuais convidados de seus senhores, as escravizadas domésticas, por estarem mais próximas dos momentos mais íntimos da casa, estavam também expostas à violência sexual, além dos mandos e desmandos em relação ao seu corpo.

A imagem da escravizada doméstica como serva sexual repercute na sociedade brasileira contemporânea, em que as imagens da empregada doméstica e da mulher negra aparecem frequentemente associadas a temas de conotação sexual. A hipersexualização da negra é uma construção de nossa sociedade, em função do racismo ser um organizador psíquico (AKOTIRENE, 2020) que coletivamente destina às mulheres negras uma objetificação sexual ainda mais violenta por vir de um intercruzamento entre as categorias de gênero e de raça como dispositivos de poder. E a escravização e o racismo enquanto organização sociopolítica contribuíram para a perpetuação da estereotipia de que são mulheres para serem consumidas. No caso das trabalhadoras domésticas, sexual e laboralmente exploradas. (TEIXEIRA, 2021, p.19).

Ao final do período de escravização no Brasil, estas mulheres encontraram-se absolutamente desamparadas pelo Estado e passaram a ocupar, muitas vezes, o mesmo cargo, exercendo a mesma função, ainda sendo escravizadas, mas com outro nome: trabalhadora doméstica, contudo, ainda

alijada de qualquer direito ou garantia financeira. Para saírem desta condição, geralmente, essas mulheres acreditavam que somente com um homem poderiam ter estabilidade financeira e a possibilidade de diminuição da carga horária de trabalho. “No entanto, muitas delas viram essa esperança de estabilidade propiciada pela relação tornar-se a continuidade ou o reforço do sofrimento com inúmeras violências.” (TEIXEIRA, 2021, p.103) Nesse ponto, a experiência das mais de 50 mulheres entrevistadas por Juliana Teixeira (2021) se mistura com a ficção de Madalosso (2020),

[...] eu era uma bobona de dezessete anos, o homem se oferecia pra me ajudar com as sacolas de supermercado e eu achava que ele queria namorar, o homem abrir a porto do elevador pra mim e eu achava que ele queria casar. Até o dia que ele me chamou para o quartinho lá no último andar e eu entendi o que ele queria. Tampou minha boca com uma flanela cheirando a limpador de metal e me colocou de quatro na cama de solteiro, o sangue manchando o lençol de flores e ele repetindo: a putinha é virgem, a putinha é virgem, o cheiro de Brasso queimando as minhas narinas. Depois daquele dia, nunca mais consegui limpar uma prataria sem chorar, fiquei conhecida por polir Brasso e lágrimas as baixelas da minha patroa. (MADALOSSO, 2020, p.30).

Antoine Compagnon (2012) mencionou que a partir da *Poética* de Aristóteles, “[...] a literatura imitava o mundo [...]” (COMPAGNON, 2012, p.124) e partindo da hipótese de Aristóteles, toda produção artística “vêm a ser, de modo geral, imitações.” (ARISTÓTELES, 2021, p.28), ou seja, mimesis. O que é comprovado tendo em vista a ficção de *Suíte Tóquio* (2020) e os relatos de *Trabalho doméstico* (2021).

Ademais, a verossimilhança mencionada por Aristóteles no capítulo IX em *A poética clássica* (2021), lembra que ela é para parecer real, mas não é o real, afinal “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”. (ARRISTÓTELES, 2021, p.28). O receptor aceita acreditar na versão da narradora, aceita acreditar na verossimilhança de Maju sequestrar

Cora e mudar de ideia durante o percurso, devolvendo-a sem sofrer penalidade alguma.

[...] começo a preparar a Picochuca. Ou a me preparar, porque ela já está pronta, arrumo seus cabelos mais como um carinho do que qualquer outra coisa, ponho na sua mão a naninha. Antes que saia, seguro seus ombros. A Maju nunca vai esquecer de você; agora, vai. Quero ver, hein? Ela sai andando de um jeito meio esquisito, quase mancando. Talvez porque esteja com um pé calçado e outro não. Eu me aproximo das grades que dão para a rua. Assim que ela sai da praça, chamo seu nome. Digo que pode atravessar. Rápido, rápido. Ela obedece, logo está do outro lado. Começa a andar e para, eu fico nervosa, o que tá acontecendo? Logo vejo que ela resolveu pisar só nas pedras brancas da calçada. Ainda bem que é boa nisso, não demora muito está na frente da portaria. Levanta na ponta dos pés e aperta o botão do interfone. Também chama pelo nome do porteiro. Assim que vejo o Chico sair da guarita, seco o meu rosto e dou as costas. (MADALOSSO, 2020, p.203).

Os elementos narrativos apresentados, tais como a descrição da Cora ao atravessar a rua, ao brincar tendo um comportamento infantil, pertencente à faixa etária, o tocar o interfone e chamar o porteiro, todos são elementos criados para convencer o leitor de que a cena é real e poderia acontecer em qualquer contexto. Apesar dessa obra não ser uma transcrição do mundo real, ela é um constructo.

Outrossim, Compagnon (2012) apresenta uma tese sobre a mimesis de Aristóteles (2021) a qual se aplica ao escrito de Madalosso (2020), pois sem relação com os fatos expostos por Juliana Teixeira (2021) não seria válido o pensamento de verossimilhança, porque eles “surgiriam como puramente aleatórios.” (COMPAGNON, 2012, p.125) Ter consciência dos problemas enfrentados pelas trabalhadoras domésticas no mundo factual traz sentido a obra literária, partindo da ignorância à luz. “[...] é a interpretação, proposta ao leitor ou ao espectador que conceitualiza a história.” (COMPAGNON, 2012, p.125).

Com base nos estudos de Ricoeur e de Frye, Compagnon (2012) vai além de acreditar que a mimesis cabe apenas a imitação, pensada do latim imitativo,

o qual significa copiar e reproduzir, mas ela é uma criação do real. Dessa maneira, a mimesis torna-se “ativa [...] constituía uma aprendizagem”. (COMPAGNON, 2012, p.124). “O aprendizado mimético está, pois, ligado ao reconhecimento que é construído na obra e experimentado pelo leitor.” (COMPAGNON, 2012, p.128).

Por conseguinte, a produção literária de Giovana Madalosso é capaz de unir as duas proposições apresentadas de *mimesis*, por Aristóteles (2021) e Compagnon (2012), ao apresenta uma obra verossímil no que se refere ao conhecimento de mundo possuído pelos leitores, até o momento em que ela se torna ativa ao prover uma aprendizagem a partir do conhecimento das vivências das empregadas domésticas no Brasil e em como o papel de Maju, como mulher, pobre e pertencente a essa classe de trabalhadoras, torna-se relevante e contígua a realidade.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*. 20ª reimpressão. São Paulo: 2021.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p.166-182, mar./maio 2002.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, v.2 (2012), pp. 199-221. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>. Acesso em 25 nov. 2022.
- MADALOSSO, Giovana. *Suíte Tóquio*. Iª ed. São Paulo: Todavia, 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

TEIXEIRA, Juliana Cristina. *Trabalho doméstico*. São Paulo: Sueli Carneiro: Jandaíra, 2021.

Recebido em 12/12/2022.

Aceito em 07/04/2023.

A MULHER DO MÉDICO EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* (1995), DE JOSÉ SARAMAGO: NOTAS SOBRE O (NÃO) PROTAGONISMO FEMININO

THE DOCTOR'S WIFE IN AN *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* (1995), BY JOSÉ SARAMAGO: NOTES ON THE (NON) FEMALE PROTAGONISM

Gabriela Piovesan Leitão Tibola¹

Vanessa Arlésia de Souza Ferretti²

Resumo: O artigo analisa os discursos de poder e gênero presentes no romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. Explora-se a fragilidade das estruturas sociais diante de crises, destacando como a linguagem é um mecanismo de dominação invisível. No contexto de gênero, discute-se a construção social e cultural das identidades femininas e masculinas, apresentando abordagens estruturalistas e pós-estruturalistas. A personagem da mulher do médico é examinada como um símbolo multifacetado de esperança, moralidade e submissão. Sua função na narrativa reflete as tensões entre autonomia e submissão das mulheres na sociedade, enquanto desafia noções simplistas de gênero. Paralelamente, sua ação revela uma visão da resistência, inteligência e compaixão femininas. A pesquisa também contextualiza a representação de personagens femininas na literatura brasileira contemporânea, ressaltando a importância do gênero do autor na criação de personagens e sua posição na trama. Em suma, o artigo oferece uma análise crítica das representações de poder e gênero no romance de Saramago, ressaltando a complexidade das relações sociais e de identidade na obra.

Palavras-chave: Poder; Gênero; Linguagem; Identidade; Mulher do médico

Abstract: The article analyzes the discourses of power and gender present in the novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995), by José Saramago. The fragility of social structures in the face of

¹ Mestranda em Letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - Brasil. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8827-4433>. E-mail: gabrielapiovesan90@gmail.com

² Doutora em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina - Brasil. Professora Adjunta IV da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - Brasil. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-1245-4301>. E-mail: vanessa.ferretti@uems.br.

crises is explored, highlighting how language is a mechanism of invisible domination. In the context of gender, the social and cultural construction of feminine and masculine identities is discussed, presenting structuralist and post-structuralist approaches. The character of the doctor's wife is examined as a multifaceted symbol of hope, morality and submission. Her role in the narrative reflects the tensions between women's autonomy and submission in society, while challenging simplistic notions of gender. At the same time, her action reveals a vision of female resistance, intelligence and compassion. The research also contextualizes the representation of female characters in contemporary Brazilian literature, highlighting the importance of the author's gender in the creation of characters and their position in the plot. In short, the article offers a critical analysis of the representations of power and gender in Saramago's novel, highlighting the complexity of social relations and identity in the work.

Keywords: Power; Gender; Language; Identity; Doctor's wife

1. INTRODUÇÃO

Em *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), um romance distópico de José Saramago, o *discurso dominante* pode ser analisado através de várias lentes, abrangendo temas como humanidade, sociedade, moralidade, poder e o papel dos gêneros sociais. Este romance, de múltiplos sentidos, oferece uma visão crítica da sociedade ao retratar uma epidemia de “cegueira branca”, um “mar de leite” que atinge uma cidade não especificada, levando ao colapso social e expondo tanto o melhor quanto o pior da natureza humana.

O discurso dominante é visível em várias nuances na obra, assim como a ideia de que as estruturas sociais são extremamente frágeis. Quando a sociedade se depara com uma crise, os sistemas políticos, econômicos e sociais desmoronam com muita facilidade, relevando à precariedade das construções sociais.

À vista da compreensão de que a linguagem é um dos mecanismos que o poder invisível e simbólico da dominação se utiliza, percebe-se que a naturalização de formas estruturais não é percebida de forma efetiva na sociedade (Bourdieu, 1989, p. 8). Isso porque “o poder é implícito nas práticas sociais cotidianas” (Fairclough, 2001, p. 75).

Sendo assim, o presente artigo pretende analisar os discursos acerca das relações de poder e expectativas de gênero manifestos na obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago.

2. SOBRE (LÍNGUA)GEM, RELAÇÕES DE PODER E EXPECTATIVAS DE GÊNERO

Um dos mecanismos que sustenta um poder simbólico, que é “com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Bourdieu, 1989, p. 8), é a linguagem e, por isso, percebe-se que uma classe dominante impõe aos subordinados uma força de dominação que não é efetivamente percebida. Fairclough (2001, p. 75) classifica esta força invisível como um “poder [que] é implícito nas práticas sociais cotidianas”.

Compreende-se, neste sentido, que a linguagem funciona para a articulação do poder simbólico com as relações assimétricas de poder, descrito por Bourdieu (1989) e que Fairclough (2001) salienta estar intrínseco nas práticas sociais. Desta maneira, estas relações continuam sendo sustentadas e legitimadas através de uma construção social arbitrária e que a linguagem passa a funcionar como elemento constituinte e essencial.

No que tange às relações de gênero, a linguagem aparece como um aspecto central. Na verdade, o conceito de gênero tem embasado muitas pesquisas ao longo do século XX e XXI, sobretudo no interior dos estudos feministas. Segundo Grossi (s/d), o conceito surgiu a partir de autoras norte-americanas e aponta para as “origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres” (p. 04). Como explica Saffioti (2001), embora haja divergências entre os diversos grupos feministas que trabalham com o conceito (de perspectivas mais a menos biologicizantes, de determinismos sociais, que ignoram o corpo, a perspectivas que congregam corpo e modelagem social.), há consenso sobre o “fato de que [gênero] se trata de uma modelagem social, estatisticamente, mas não necessariamente, referida ao sexo” (Saffioti, 2001, p. 129).

É possível perceber que esse consenso apontado pela autora congrega, ou tenta dar conta de, duas posições distintas acerca do fenômeno: uma estruturalista e uma pós-estruturalista. A primeira é centrada na ideia de que o gênero é uma modelagem social referida ao sexo. Nesse sentido, existiriam apenas dois gêneros – masculino e feminino –, embora aqui não se ignore o fato de haver multiplicidades de formas de ser homem e ser mulher, de haver diferentes papéis de gênero (GROSSI, s/d; GROSSI, 2004).

Já a segunda é centrada na noção de gênero como uma categoria “não necessariamente referida a sexo”. Tal postura, percebendo as possibilidades de mudança do biológico pelo

cultural, desloca, cada vez mais, a idéia de que o gênero se constitui a partir – e somente – daquilo que o corpo ‘oferece’. Em outras palavras, “o fato de haver machos e fêmeas biológicos é só uma questão de contingência, contingência que pode ser mudada graças às novas tecnologias médicas que permitem subverter a ordem “natural” deste corpo.” (GROSSI, 2004, p. 05).

É saliente nessa discussão a multiplicidade dos fatores que congregam para a construção de uma identidade de gênero, entendida aqui a partir de Grossi (s/d) como sendo aquilo que “remete à constituição do sentimento individual de identidade” (p. 08), fatores que dizem respeito tanto à construção discursiva do corpo, do papel que assume nas relações sexuais e, ainda, quais relações, ou melhor, desejos podem e devem ser vivenciados e quais são proibidos. Nesse sentido, o discurso enquanto aquilo que dá sentido, que significa essas práticas sociais, nos parece central, uma vez que é ele quem divide e categoriza, portanto constrói as formas de ser masculino ou feminino e em última medida, embora seja construção do próprio sujeito, o constrói em “o homem”, “a mulher”, “o afeminado”, “o bicha”, “a lésbica”, “o sapatão” “a travesti”, “o travesti”, entre outras muitas categorias.

Entender que o discurso constrói essas categorizações é parte importante para tornar inteligível o processo de construção das identidades de gênero, mas não explica ainda por que essas diferentes categorias implicam historicamente construções de relações sociais em que há, como na cultura brasileira (Ocidental talvez), por exemplo, dominação do masculino, ou melhor, em que o masculino seja investido de positividade enquanto o feminino o é de negatividade (não é à toa que “mulherzinha” é um xingamento típico em nosso país).

Scott (1989) nos ajuda a pensar nessas questões quanto trata da significação na construção do gênero e do gênero enquanto forma primeira de significar as relações de poder, não só na esfera familiar (na relação parental entre homens e mulheres no contexto doméstico), mas também na esfera das instituições sociais como o Estado, a Justiça, a Educação, a Política etc.

Ao abordar a questão da linguagem, a autora analisa as contribuições de duas vertentes epistemológicas de base psicanalítica, que emergiram com explicações justamente centradas nos “processos através dos quais foi criada a identidade do sujeito” (SCOTT, 1989, 14). Assim, tais vertentes, Anglo-americana e Francesa, buscam nas etapas iniciais de

desenvolvimento humano as indicações sobre as formações da identidade de gênero. Segundo Scott (1989), enquanto a escola Anglo-americana, cujo expoente fora Nancy Chodorow, enfatiza a influência da experiência concreta da criança, bem como a compreensão consciente desses processos; a escola francesa, pós-estruturalista lacaniana, enfatiza a centralidade da linguagem na representação de gênero e o aspecto decisivo do inconsciente na construção do sujeito (Scott, 1989).

Em sua análise da perspectiva anglo-americana, Scott (1989) critica o fato de que esta não esclarece “a associação persistente da masculinidade com o poder e o fato de que os valores mais altos estão investidos na virilidade” (p. 15) e não na feminilidade, como apontamos acima. Desse modo, a autora ressalta que, além das experiências primárias, os sistemas de significado têm um papel importante, mas negligenciado, nessa questão. Nas palavras de Scott,

Eu acho que não podemos fazer isso [explicar como as crianças fazem certas associações e avaliação mesmo quando vivem fora de lares nucleares ou dentro de lares onde o marido e a mulher dividem tarefas] sem dar certa atenção aos sistemas de significados, isto é, às maneiras como as sociedades representam o gênero, o utilizam para articular regras de relações sociais ou para construir o sentido da experiência. Sem sentido, não tem experiência; e sem o processo de significação, não tem sentido (SCOTT, 1989, p. 15)

Diante de tal apontamento, a eleição da linguagem como chave de acesso da criança à ordem simbólica torna-se central e leva a autora a discutir, então, a perspectiva lacaniana, segundo a qual a identidade de gênero é construída através linguagem. Nessa perspectiva, os termos da interação social são conhecidos pela criança por meio do dilema entre seu desejo edipiano e o poder da Lei (do pai), simbolizando a possibilidade de castração (metafórica). Tal interação se constitui no resultado da diferenciação sexual que a criança faz entre masculino e feminino e de sua identificação com esses ‘pólos’, que passa pela construção simbólica, portanto, do sistema semiótico da linguagem. Nesse sentido, há aqui o dilema do ser desejante, já que a identificação de gênero aparentemente coerente e fixa por ele construída é, em verdade, instável e conflituosa, o que aparece também na ‘abertura’ como aspecto intrínseco da linguagem. Nesse ponto,

Da mesma forma que os sistemas de significações, as identidades subjetivas são processos de diferenciação e de distinção, que exigem a supressão das ambiguidades e dos elementos opostos a fim de assegurar (de criar a ilusão de) uma coerência e uma compreensão

comuns. O princípio da masculinidade baseia-se na repressão necessária dos aspectos femininos – do potencial bissexual do sujeito – e introduz o conflito na oposição entre masculino e feminino. Desejos reprimidos são presentes no inconsciente e constituem uma ameaça permanente da identificação de gênero, negando sua unidade e subvertendo sua necessidade de segurança. Ademais, as idéias conscientes do masculino e do feminino não são fixas, já que elas variam segundo os usos do contexto. Portanto, existe sempre um conflito entre a necessidade que o sujeito tem de uma aparência de totalidade e a imprecisão da terminologia, a relatividade do seu significado e de sua dependência em relação à repressão (SCOTT, 1989, p. 16)

Embora Scott trate tais postulados como legítimos e “instrutivos” e, de certa forma, os encampe, a estudiosa aponta para certo fechamento nos sujeitos à revelia de tomá-los na história. Em outras palavras, “falta uma maneira de conceber a ‘realidade social’ em termos de gênero” (p. 17) ou, explicar a relação entre gênero e estrutura social mais ampla. Além desse fechamento, Scott aponta outra problemática relevante dessa teoria que é sua contribuição para a “fixação de uma opinião binária masculino-feminino [derivante da relação pai-mãe], como a única relação possível e como um aspecto permanente da condição humana” (p. 17), ou seja, esse “antagonismo seria um aspecto inevitável da aquisição da identidade sexual”. Nesse sentido, segundo Scott (1989), cai-se também num essencialismo, segundo o qual não seria possível escapar dessa relação dual ou dessa eterna incompletude. Esse aspecto é tratado também na leitura que Butler faz do sujeito barrado lacaniano e sua relação com a possibilidade de uma luta política pela hegemonia, de modo que esta autora questiona:

¿En otras palabras, la incompletitud de la formación del sujeto, ¿no se vincula con el proceso democrático de la disputa sobre los significantes? ¿Puede el recurso ahistórico de la barra lacaniana reconciliarse con la cuestión estratégica que plantea la hegemonía o se presenta como una limitación casi trascendental a toda posible constitución del sujeto y, por ende, indiferente a la política? (BUTLER; LACLAU; ZIZEK, 2003, p.11)

Tendo apontado tais “problemas” nas perspectivas acima, Scott (1989) teoriza acerca do conceito de gênero, localizando-o no contexto da crítica da ciência pelas ciências humanas e da crítica ao empiricismo e humanismo pelos pós-estruturalistas. Nesse sentido, a estudiosa, com base em Michelle Rosaldo, alerta para a necessidade de se buscar uma

“explicação significativa” sobre essas questões sociais ao invés de “procurar uma causalidade geral e universal”, embora isso não dispense a luta política.

Nesse viés, ressalta-se o papel primordial do sentido que as atividades das mulheres (e dos homens) adquirem através das interações concretas para a legitimação do lugar da mulher (e do homem) na vida social-humana (SCOTT, 1989). Esse sentido, segundo Scott, não emerge do tratamento apenas do sujeito individual, mas deste em relação à organização social, pois “ambos têm importância crucial para compreender como funciona o gênero e como se dá a mudança” (p. 20). Tal visada implica também a substituição de uma noção de poder social unificado, coerente e centralizado, pela noção foucaultinana de poder enquanto “constelações dispersas de relações desiguais constituídas pelo discurso nos campos de força” (FOUCAULT, 1972 apud SCOTT, 1989, p. 20).

A partir desses pressupostos, Scott (1989) sugere que o gênero seja entendido como a) “forma primeira de significar as relações de poder” e b) “um elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos” (p. 21). Então, as pessoas percebem diferenças entre os sexos (biologicamente falando) e, imersos na cultura em que as relações sociais são relações de poder, significam essas diferenças percebidas. Postulação afinada com, porque é origem das, apresentadas por Saffiotti e Grossi anteriormente.

No que tange ao primeiro aspecto, Scott (1989) ressalta que “as mudanças nas relações de poder correspondem sempre à mudança nas representações de poder, mas a direção da mudança não segue necessariamente um sentido único” (p. 21). Em outras palavras, não se muda primeiro, e linearmente, as relações para depois representá-las diferentemente (quase que num sistema de nomeação de algo que se constitui *a priori*), mas representação e relação social existem de forma mutuamente constitutiva. Veja-se que esse aspecto é ressaltado, inclusive, quando Scott (1989) alerta para o “não sentido único da mudança”. Tal postulação pode ser relacionada com a noção de prática social como a propõem Chouliaraki e Fairclough (1999) (a ser discutida adiante), em que os aspectos da prática social (relação social, representações, atividade material e discurso) operam de forma mútua e sobredeterminada, na constituição do mundo social, das identidades.

No que tange ao segundo aspecto, Scott (1989) ressalta que o gênero enquanto “elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre diferenças percebidas entre os sexos” implica quatro elementos mutuamente relacionados (aqui é possível perceber

novamente o papel central da linguagem enquanto semiose na constituição das práticas sociais): a) símbolo; b) conceitos normativos; c) sistema político e d) identidade subjetiva. Os *símbolos*, explica a autora, dizem respeito às construções culturais que evocam representações diversas (às vezes contraditórias) como a mulher na tradição cristã (Eva, Maria), mas também nas mitologias da luz e da escuridão, da purificação e da poluição etc. Nesse sentido, é interessante perguntar quais são os símbolos evocados na constituição social. Os *conceitos normativos*, por sua vez, se relacionam com os símbolos na medida em que os evidenciam fazendo determinados recortes, respondendo, portanto, que símbolos são evocados e qual é o sentido desses símbolos. É o que ocorre, por exemplo, nas religiões, na educação, nas instâncias jurídicas etc.

Nesse caso, as afirmações normativas se fazem na medida em que rejeitam sentidos alternativos. Ainda, a posição que emerge como a dominante é declarada a única possível, de modo que a história é, então, escrita como se nela nunca tivesse havido posições alternativas, como se a conceituação dominante fosse fruto de um consenso e não de um conflito (SCOTT, 1989). A estudiosa ressalta aqui o papel da pesquisa histórica como aquela que objetiva “explodir a noção de fixidade, descobrir a natureza do debate ou da repressão que leva à aparência de uma permanência eterna na representação binária dos gêneros” (p. 22). Nesse sentido, é o mesmo que propõe a ACG, ou seja, desnaturalizar as concepções que sustentam relações de dominação abrindo espaço para a diversidade, para novas articulações sociais.

Tal problematização não pode ainda, conforme alerta Scott (1989), eximir-se de uma abordagem do político, o terceiro aspecto ressaltado pela autora. Em outras palavras, sendo o gênero construído nas interações sociais, e estas sendo aspecto constituinte das práticas sociais, e ainda sendo que essas práticas não se restringem às relações parentais, torna-se imprescindível que se aborde a construção (das relações) de gênero no mercado de trabalho, nas escolas, na economia, na política etc.

Por fim, a autora ressalta o aspecto da construção subjetiva das identidades, explicando, a partir das palavras de Maurice Godelier, que “não é a sexualidade que produz fantasmas na sociedade, mas, sobretudo, a sociedade que fantasma na sexualidade, o corpo” (p. 23), ou seja, investe o sexo de certo sentido. Assim, as diferenças entre os corpos sexuados são recorrentemente solicitadas para legitimar relações ou fenômenos sociais,

que são relações de poder, não tendo a ver necessariamente com a sexualidade (SCOTT, 1989).

Dessa forma, se, por um lado, o gênero funciona como “um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre as diversas formas de interação humana” (p. 23), por outro lado, essas ações de significar o masculino de certa forma e o feminino de outra “só podem adquirir um sentido se elas são integradas a uma análise da construção e da consolidação de um poder” (p. 26) nas práticas sociais. Sendo que essas relações de poder são mantidas pela naturalização dos significados que investem o sexo, pela naturalização de certos termos que estabelecem esses significados (SCOTT, 1989).

É interessante observar, pontua Scott (1989), que rearticulações de poder, ou mudanças na estruturação social, podem fazer investir os gêneros de diferentes formas, ora legitimando relações de dominação ora possibilitando novas ressignificações. A modificação das estruturas de emprego, por exemplo, pode alterar as estratégias de casamento, oferecendo novas possibilidades para a construção da subjetividade ou mantendo as relações de poder anteriores, sendo a empresa o novo espaço de atividade para “filhas” e “esposas obedientes” (SCOTT, 1989, p. 28). Ainda, o surgimento de novos símbolos culturais pode possibilitar a reinterpretação dos símbolos anteriores ou a reescritura da mesma história. Isso aponta para a relação de forças que constitui a luta pela hegemonia de certos sentidos e, conseqüentemente, de certa estruturação social, já que, nas palavras de Foucault:

Os discursos são elementos táticos ou blocos que operam no campo de relações de forças: pode haver discursos diferentes e mesmo contraditórios na mesma estratégia; podem, ao contrário, circular sem mudar sua forma de uma estratégia a outra que lhe seja oposta. (FOUCAULT, 1981 apud FAIRCLOUGH, 2001, p. 130)

A questão que se coloca, então, é: o que determina o resultado de quem vencerá (ao menos temporariamente) esse jogo de forças? Ou que tipo de articulação se manterá estável por mais tempo? Scott (1989) aponta para o papel do processo político nesse cenário. Segundo a autora, “são os processos políticos que vão determinar o resultado de quem vencerá – político no sentido de que vários atores e várias significações se enfrentam para conseguir o controle” (p. 28). Nesse caso, a questão do sentido, ou melhor, da luta por determinada articulação de sentidos é central, já que esta é parte da luta hegemônica (FAIRCLOUGH, 2001).

A essa altura, o lugar que a linguagem ocupa, enquanto semiose, enquanto ferramenta que constrói, por meio do sentido, o mundo social (tanto na sua dimensão psíquica quanto social), é clara e central. Não é à toa que Bakhtin ressalta o fato de ser o signo linguístico a “mesma chave” que une individual e social ou ainda “o modo mais puro e sensível da relação social” (BAKHTIN, 2014[1929], p. 34), ou que Austin enfatiza o fato de fazermos coisas com a linguagem, “coisas” que incluem fazer-nos a nós mesmos e todo o mundo social. Nas palavras de Fairclough (2001[1992]),

Isso implica que o discurso tem uma relação ativa com a realidade, que a linguagem significa a realidade no sentido da construção de significados para ela, em vez de o discurso ter uma relação passiva com a realidade, com a linguagem meramente se referindo aos objetos, os quais são lidos como dados na realidade. (FAIRCLOUGH, 2001[1992], p. 66).

Tal aspecto se dá pelo caráter aberto da linguagem, já apontado acima no tratamento dado a questão pela vertente pós-estruturalista. Na presente pesquisa, no entanto, não é a perspectiva psicanalítica que fundamenta a concepção de linguagem aqui assumida, mas a perspectiva bakhtiniana e, convergentemente, a faircloughiana. Para Bakhtin (2014[1929]), a) “a palavra é um signo neutro [...] que pode preencher qualquer função ideológica” (BAKHTIN, 2014[1929], p. 35), mas é também b) um signo puro, e por isso “é fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 2014[1929], p. 34), ou seja, ao interagir pela linguagem, o ser humano investe ideologicamente na linguagem que usa. A ideologia, assim, não é uma ação da palavra, mas está na palavra pela ação do homem que a significa, ou melhor,

[...] a realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social (BAKHTIN, 2014[1929], p. 34).

Além disso, estando a linguagem saturada de sentidos, esses se dão nas interações sociais, que são parte constitutiva do acontecimento sócio. No entanto, a linguagem tem outra característica apontada por Volochinov (1930), segundo a qual se explica a multiplicidade de sentidos numa mesma forma (o que possibilita, inclusive, seu trânsito, conforme apontou Foucault acima), qual seja, seu dialogismo interno, ou melhor, “a

plurivalência do signo ideológico” (VOLOCHIVOV, 1930 apud HALL, 2013, p. 216). Ainda, convergentemente, nas palavras de Scott (1989), a linguagem é “transbordante”:

A natureza desse processo, dos atores e das ações, só pode ser determinada especificamente se situada no espaço e no tempo. Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas. (SCOOT, 1989, p. 28)

Nesse sentido, a linguagem é também um *locus* da luta social. Em outras palavras, sendo o gênero construído por meio de símbolos, categorias normativas, articulações políticas e identidades subjetivas (já que há outros aspectos das identidades que constituem os sujeitos e interferem na construção do gênero – isso será tratado na seção seguinte), a luta por determinadas articulações discursivas é também por determinadas articulações sociais (FAIRCLOUGH, 2001).

Assim, a análise deste artigo justifica-se por compreender que a Literatura, tomando como aspecto central a língua, é um elemento que não é neutro, é constitutivo da sociedade e utiliza da linguagem para criá-la. Dessa maneira, reverbera-se através da arte literária a ordem social que está cristalizada nos discursos. Sendo assim, a Literatura é um instrumento social que reflete e refrata a estrutura social em que os sujeitos estão inseridos.

A tarefa de analisar discursos de uma obra, tendo em vista o caráter sociológico e linguístico, já havia sido levantada como problema por Candido (2006): em que medida o elemento histórico-social é importante para compreensão da obra? Neste sentido, ao levar em consideração, não apenas a crítica literária, mas o uso da literatura como *corpus* de Estudos Críticos é possível observar, através das condições de produção do autor, relacionadas à escrita da obra, a (re)produção de discursos que sustentam e/ou desnaturalizam a estrutura social. Com isso, tem-se a possibilidade de verificar o impacto do romance de Saramago no que toca à ordem social, que é reproduzida em discursos via quadros de realidade.

Portanto, o que se deixa claro neste artigo é que não se pretende realizar um trabalho de crítica literária *strictu sensu*, mas sim utilizar a literatura como um aporte para

os estudos linguísticos, com enfoque em Estudos Críticos (Fairclough, 2001; Bourdieu, 1898; dentre outras/os). Por isso, os métodos diferem dos tradicionais da área.

3. ***SOBRE O (NÃO) PROTAGONISMO DE UMA PROTAGONISTA***

A função da mulher do médico na obra de Saramago transcende o papel de mera personagem secundária para se tornar uma figura central, simbolizando a luz em meio à escuridão da cegueira que acomete toda a sociedade. Como a única personagem que retém a capacidade de ver durante a epidemia, sua presença é multifacetada, servindo como uma metáfora viva da esperança, da moralidade e da humanidade persistente em tempos de crise. Através dela, Saramago explora temas como a solidariedade, a ética, e a força do espírito humano, oferecendo uma janela para a resiliência e a compaixão que podem emergir mesmo nas circunstâncias mais desoladoras.

Em contrapartida, apesar de se tornar uma líder moral e emocional dentro da narrativa; sob a ótica da submissão feminina, a obrigação da mulher do médico de cuidar e guiar seu marido — e, por extensão, outros personagens — pode ser interpretada como uma extensão dos papéis tradicionalmente femininos de cuidadora e guia moral. Esses papéis são frequentemente associados à submissão, à medida que colocam a mulher numa posição de servidão em relação às necessidades e bem-estar dos homens e da comunidade mais ampla. Sua escolha de permanecer com o marido, escondendo sua visão intacta para não ser separada dele, poderia ser vista como um ato de autosacrifício que reforça sua posição de submissão.

Assim, a ambiguidade em torno do papel da mulher do médico reflete as tensões contínuas em torno da posição da mulher na sociedade moderna, oscilando entre autonomia e submissão. O romance, deliberadamente ou não, convida a refletir sobre a complexidade dos papéis de gênero e as formas como as mulheres negociam sua autonomia em estruturas dominadas pelos homens.

Ao mesmo tempo, a personagem desafia as noções simplistas de submissão ao demonstrar resistência, inteligência e compaixão, sugerindo que os papéis de gênero são multifacetados e contextualmente definidos.

Sob o viés de reflexão social há na personagem “mulher do médico” uma função de extrema importância na trama de Saramago. A mulher do oftalmologista da narrativa é a

única que não foi acometida pela cegueira e, sendo assim, ela conduz os cegos. Essa condução pode ser vista em diferentes vieses, pois ela os alimenta, os veste, os leva ao banheiro, bem como luta por eles. A atitude dessa mulher pode ser vista como altruísta – declarar-se cega para auxiliar os outros cegos e seu marido – assim como se vê: “fico para te ajudar, e aos outros que aí venham, mas não lhes digas que eu vejo, Quais outros, Com certeza não crês que vamos ser os únicos”. (Saramago, 1995, p. 25).

Ademais, é comum nas obras de Saramago a figura feminina aparecer como um intermeio entre o homem e seu autoconhecimento (Fonte?). Esse aspecto pode ser observado também na personagem “mulher da limpeza”, no conto do autor português: “A ilha desconhecida”. Esta personagem conduz, assim como a mulher do médico, o homem do leme a entender seus objetivos no mundo, acreditar em seus sonhos e, ainda, o encaminha ao seu entendimento sobre si, termina a fazê-lo entender seu papel social.

Braga e Rios (2012, p. 115) afirmam que “nas obras de José Saramago, as personagens masculinas parecem se mover no tecido da narrativa como cegos num labirinto, guiados por um fio invisível” e ainda complementam: “tendo as personagens femininas como fio condutor, é um novo papel da mulher que se constrói *na e para* a história bordada literariamente” (Braga; Rios, 2012, p. 115, grifo dos autores).

Nesta perspectiva, a alegoria montada por Saramago acerca da mulher do médico denuncia às condições impostas aos cegos, isso pode ser visto quando a comida não chega ao manicômio como o combinado. A mulher do médico vai até os soldados, que guardam o lugar, e ameaça: “alguém tem de resolver a situação, o governo comprometeu-se a alimentar-nos” (Saramago, 1995, p. 47).

Além disso, Braga e Rios (2012) analisam a posição das personagens femininas de Saramago como uma ressignificação do papel do feminino na estrutura social, sem subordinação e com uma justaposição de gênero social. Não há, desta forma, na análise dos autores, uma luta de gênero dentro das obras do autor, mas sim, uma busca ao autoconhecimento sobre o ser, “na qual a mulher é posta em evidência por exercer a função de guia no universo masculino, contando com os atributos do olhar, da magia e sedução” (Braga; Rios, 2012, p. 115). Também, Röhrig (2014, p. 112) afirma que a personagem da mulher do médico é um “símbolo da luta feminina contra a opressão patriarcalista”.

Por outro lado, no que diz respeito ao caminho conduzido pela mulher para que o homem alcance o seu autoconhecimento, que aparece tanto na obra analisada, quanto no

conto “A ilha desconhecida”, Bourdieu (2011, p. 21) classifica como uma forma de “lucidez especial dos dominados”, que é também chamada de “intuição feminina”. Este poder feminino, evidenciado pelo filósofo, demonstra certa sensibilidade aos sinais não verbais e, ainda, uma identificação de emoções que não são explícitas em uma conversa.

Superficialmente, este tipo de conclusão em estudos assim pode parecer uma vantagem ao feminino. No entanto, Bourdieu (2011) salienta que essa intuição é visualizada somente sobre um prisma hegemônico. Em outras palavras, estas estratégias simbólicas femininas não têm força para subverter a dominação, porque elas “têm seu princípio em uma visão androcêntrica em nome da qual elas são dominadas” (Bourdieu, 2011, p. 21).

Neste sentido, percebe-se que quando Saramago posiciona a mulher do médico como uma guia do companheiro e dos outros cegos, não necessariamente seria uma forma de ressignificar a construção social dos gêneros sociais, em relação à dominação masculina, como afirmam Braga e Rios, mas, sim, uma visão natural à estrutura social em que Saramago está inserido. Assim, a mulher do médico ao se submeter a estar em um hospital psiquiátrico abandonado e beirando a insalubridade para ajudar o marido pode, também, ser visto como um “efeito da dominação simbólica” (Bourdieu, 2011, p. 24).

Neste caso, “a inclinação amorosa não está isenta de uma forma de racionalidade que é muitas vezes, de certo modo, *amor fati*, amor ao destino social” (Bourdieu, 2011, p. 24). Deste modo, a mulher do médico está cumprindo seu papel de mulher subordinada, destinada ao seu lugar de pertencimento na dominação masculina.

Assim, o lugar da submissão da mulher do médico pode ser observado em vários momentos da obra, como na aproximação entre o seu marido e a rapariga de óculos escuros. Em síntese, a rapariga é trazida, no início do romance, pelo narrador como pertencente à “classe das denominadas prostitutas” (Saramago, 1995, p. 16), bem como “vai para cama a troco de dinheiro” (Saramago, 1995, p. 16), mesmo que “só vai quando quer e com quem quer” (Saramago, 1995, p. 16). Em um período, a rapariga de óculos escuros resiste à investida do ladrão no manicômio, quando estão a caminho do banheiro em fila, como mostra o trecho:

o ladrão, estimulado pelo perfume que se desprendia dela e pela lembrança da ereção recente, decidiu usar as mãos com maior proveito, uma acariciando-lhe a nuca por baixo dos cabelos, a outra, directa e sem cerimónias, apalpando-lhe o sexo. Ela sacudiu-se para

escapar do desaforo, mas ele tinha-a bem agarrada. Então a rapariga jogou com força uma perna atrás, num movimento de coice. O salto fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um berro de surpresa e de dor (Saramago, 1995, p. 31).

Em contrapartida, quando o médico se levanta da sua cama e vai até a cama da rapariga, esta não declina, ao contrário, quando o oftalmologista tenta levantar-se, ela pede que ele fique:

Ou então, certas coisas o melhor é deixá-las sem explicação, dizer simplesmente o que aconteceu, não interrogar o íntimo das pessoas, como foi daquela vez que a mulher do médico tinha saído da cama para ir aconchegar o rapazinho estrábico que se havia destapado. Não se deitou logo. Encostada à parede do fundo, no espaço estreito entre as duas fileiras de catres, olhava desesperada a porta no outro extremo, aquela por onde tinham entrado num dia que já parecia distante e que não levava agora a parte alguma. Assim estava quando viu o marido levantar-se e, de olhos fixos, como um sonâmbulo, dirigir-se à cama da rapariga dos óculos escuros. Não fez um gesto para o deter. De pé, sem se mexer, viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como a rapariga despertou e o recebeu sem protesto, como as duas bocas se buscaram e encontraram, e depois o que tinha de suceder sucedeu, o prazer de um, o prazer do outro, o prazer de ambos, os murmúrios abafados, ela disse, Ó senhor doutor, e estas palavras podiam ter sido ridículas e não o foram, ele disse, Desculpa, não sei o que me deu, de facto tínhamos razão, como poderíamos nós, que apenas vemos, saber o que nem ele sabe. Deitados no catre estreito, não podiam imaginar que estavam a ser observados, o médico de certo que sim, subitamente inquieto, estaria dormindo a mulher, perguntou-se, andaria aí pelos corredores como todas as noites, fez um movimento para voltar à sua cama, mas uma voz disse, Não te levantes, e uma mão pousou-se no seu peito com a leveza de um pássaro, ele ia falar, talvez repetir que não sabia o que lhe tinha dado, mas a voz disse, Se não disseres nada compreenderei melhor. A rapariga dos óculos escuros começou a chorar, Que infelizes nós somos, murmurava, e depois, Eu também quis, eu também quis, o senhor doutor não tem culpa, Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada, quem me dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida. Sentou-se na borda da cama, estendeu o braço por cima dos dois corpos, como para cingi-los no mesmo amplexo, e, inclinando-se toda para a rapariga dos óculos escuros, murmurou-lhe baixinho ao ouvido, Eu vejo (Saramago, 1995, p. 99)

A naturalidade que se percebe em relação à reação da mulher do médico ao avistar seu marido tendo relações sexuais com outra mulher pode ser justificada pela degradação

e o que ela suscita nos seres humanos. Neste caso, a ordem social seria deixada de lado e o caos ocuparia o lugar. Bem como o diálogo, um pouco adiante do ato, entre a mulher do médico e o médico demonstra que não há um sentimento de tristeza por parte da esposa, mas sim de dó, conforme pode ser visto em:

Referes-te ao que aconteceu com a rapariga quando estivemos naquele lugar horrível, Sim, Lembra-te de que foi ela quem veio ter comigo, A memória engana-te, tu é que foste ter com ela, Tens certeza, Não estava cega, Pois eu estaria disposto a jurar que, Jurarias falso, É estranho como a memória pode enganar-nos assim, Neste caso é fácil de perceber, mas nos pertence o que veio oferecer-se a nós do que aquilo que tivemos que conquistar, Nem ela me procurou depois, nem eu a procurei mais, Querendo, encontram-se na memória, para isso serve, Tens ciúmes, Não, não tenho ciúmes, nem mesmo os tive naquele dia. o que senti foi pena dela e de ti, e também de mim que não vos podia valer (Saramago, 1995, p. 174)

Deste modo, é inquestionável o papel de liderança que a mulher do médico assume durante a obra de Saramago, papel este que não é tão explorado por outros autores homens.

A pesquisa “personagens do romance brasileiro contemporâneo”, desenvolvida pela Universidade de Brasília, sob a coordenação de Dalcastagnè, de romances publicados entre 1990 e 2004 – período em que a obra de Saramago foi publicada –, demonstra que a criação de personagens femininas está ligada ao gênero do autor. Quando são obras escritas por mulheres, mais de 50% das personagens são femininas, enquanto para autores homens, o número cai drasticamente para pouco mais de 30%. O estudo ainda se ocupou em verificar as posições das personagens nas narrativas, nas obras verificadas a personagem feminina aparece em 28,9% como protagonista, enquanto as personagens masculinas ocupam 71,1% das obras.

Em suma, a mulher do médico tem grande importância no romance, em contrapartida, esta importância está diretamente relacionada ao direcionamento que ela dá ao marido, o médico. Não há, no enredo, uma libertação no sentido de luta de gênero como outros autores supramencionados citam. Apenas existe uma mulher em seu local de submissão, mesmo que ofuscado pelo lugar protagonista que ocupa. Ou, então, vêem-se encarnadas as contradições do gênero nessa mesma personagem.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *A Dominação Masculina*. Tradução Maria Helena Kuhner. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n 26, Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e Mudança Social*; Izabel Magalhães, coordenadora de tradução, revisão técnica e posfácio. Brasília: EditoraUnB, 2001 [1992].

RÖHRIG, M. *Elementos da poética em Saramago*. 2014. 174 f. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/101650>
Acesso em: 7 fev. 2021

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Recebido em 01/02/2023.

Aceito em 10/04/2023.