ISSN 2446-9270

IX Seminário de Pesquisa

do Mestrado em Teoria literária

e I Seminário de Dissertações em Andamento

04 a 06 de setembro de 2017

ANAIS

Comissão Institucional

Reitoria
José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitoria de Graduação, Pesquisa e Extensão
Mari Ellen Campos de Andrade

Coordenação do Mestrado em Teoria Literária
Brunilda T. Reichmann

Secretaria do Programa
Franciele Gouveia

Coordenação do IX Seminário de Pesquisa e I Seminário de Dissertações em Andamento
Greicy Pinto Bellin

Vice-coordenação do IX Seminário de Pesquisa e I Seminário de Dissertações em Andamento
Brunilda T. Reichmann e Sigrid Renaux

Comissão Organizadora
Dr.ª Anna Stegh Camati
Dr. Edson Ribeiro da Silva
Dr. Otto Leopoldo Winck
Dr. Paulo Henrique Sandrini

Comissão Científica Local
Dr. Antonio Augusto Nery (UFPR)
Dr.ª Célia Arns de Miranda (UFPR)
Dr.ª Janice Thiel (PUC-PR)
Dr.ª Liana de Camargo Leão (UFPR)
Dr.ª Luci Dias Collin (UFPR)
Dr.ª Maria Josele Bucco Coelho (UFPR)
Dr.ª Milena Ribeiro Martins (UFPR)
Dr.ª Rogério Caetano de Almeida (UTFPR)

Comissão Científica Nacional
Dr. Charles Kiefer (PUCRS)
Dr. Leonardo Bérenger (PUC-RIO)
Dr.ª Lyslei Nascimento (UFMG)
Dr.ª Márcia Amaral Peixoto Martins (PUC-RIO)
Dr.ª Maria Clara Versiani Galery (UFOP)

Dr.ª Renata Philippov (UNIFESP)
Dr.ª Thaïs Flores Nogueira Diniz (UFMG)
Dr.ª Solange Ribeiro de Oliveira (UFMG)

Capa, Diagramação e Revisão
Greicy Pinto Bellin
Fernanda C. S. Oliveira Dante

ISSN: 2446-9270

SUMÁRIO

A GERAÇÃO *BEAT* EM *OF MICE AND MEN* – STEINBECK COMO PRECURSOR DOS ARTISTAS AMERICANOS DOS ANOS 50 / 1
Autora: Ana Laura de Brum Kury da Silva (UFPR)

TRINCA TRINCADA: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM MACHADO DE ASSIS, VISCONDE DE TAUNAY E JÚLIO RIBEIRO / 15
Autor: Anderson Marcelo da Silva (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

JOÃO DO RIO E DR. ANTÔNIO: DO JORNALISMO PARA A LITERATURA, DA LITERATURA PARA O CINEMA / 26
Autora: Carla Helena Lange (UTFPR)
Orientador: Dr. Wellington Ricardo Fiorucci (UTFPR)

A ARTE IMAGÉTICA DO MOVIMENTO ARMORIAL EM *O SANTO E A PORCA*, DE ARIANO SUASSUNA / 41
Autora: Celia Regina Celli (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

LADY MACBETH DO DISTRITO DE MTZENSK: UMA CRÍTICA À OPRESSÃO FEMININA / 53
Autor: Daniel Luiz Medeiros (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique da Cruz Sandrini (UNIANDRADE)

A GERAÇÃO DA UTOPIA – O NAUFRÁGIO DAS IDEOLOGIAS / 66
Autor: Daniel Mascarenhas Osiecki (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

DOSTOIÉVSKI: *O MUJIQUE MAREI* SOB O VIÉS DO CRONOTOPO, TRÍPTICO TEMÁTICO E RELIGIOSIDADE / 81
Autora: Dayane Copati (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª Drª Sigrid Renaux (UNIANDRADE)

O CONTRATO AMBÍGUO DA AUTOFICÇÃO À LUZ DO DISCURSO FICCIONAL DE SEARLE / 91
Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

GERTRUDES ANGÉLICA DA CUNHA (1794-1850), ATRIZ E DRAMATURGA: VIDA E OBRA / 103

Autora: Elen Biguelini
(CHSC)

OUTRAS ABORDAGENS TEÓRICAS PARA O SISTEMA LITERÁRIO: A EMERGÊNCIA DO ESCRITOR NO SISTEMA / 117
Autor: Eric Chen (UFPR)
Orientador: Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas (UFPR)

O DECADENTISMO COMO BASE DA DEGENERESCÊNCIA EM CAMILO PESSANHA / 129
Autor: Ezequias da Silva Santos (UTFPR)
Orientador: Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier (UTFPR)

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO DA MORTE EM *DUAS VEZES JUNHO*, DE MARTÍN KOHAN / 140
Autora: Fernanda Clemilda Santos de Oliveira Dante (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto Zanotti (UNIANDRADE)

AS ROSALINDS DE SHAKESPEARE: *AS YOU LIKE IT* NO PALCO INGLÊS DOS SÉCULOS XVIII E XIX / 153
Autora: Fernanda Korovsky Moura (Leiden University)
Orientador: Dr. Michael Newton (Leiden University)

ADAPTAÇÃO E RECONSTRUÇÃO: AS MULHERES DE *RICARDO III* NO TEATRO DA RESTAURAÇÃO / 165
Autor: Gabriel Leibold (PUC-RIO)
Orientador: Prof. Dr. Leonardo Bérenger (PUC-RIO)

MULHERES E A ESCRITA SOBRE SI / 179
Autora: Gabriela Szabo (UFPR)
Orientador: Prof. Dr. Luis Bueno (UFPR)

A SINESTESIA NO FILME *MEIA-NOITE EM PARIS* DE WOODY ALLEN / 194
Autora: Grace Cristiane Thiel (UNIANDRADE)
Orientador: Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

AMOR PELA ARTE E AFETOS NÃO CORRESPONDIDOS EM *A GAIVOTA* / 202
Autora: Hélen Fabiana Sima (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

INTERCULTURALIDADE E INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA INDÍGENA NORTE-AMERICANA / 215
Autora: Profa. Dra. Janice Cristine Thiél (PUCPR)

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS: DA NARRATIVA AO FILME – UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE PERSONAGENS IMORTAIS DE LEWIS CARROLL/ 226
Autora: Jaqueline Kupka (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

O MOSAICO DA MEMÓRIA EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE* E *CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA* / 242
Autora: Jessica Frizon Neres (UTFPR)
Orientadores: Maurício Cesar Menon (UTFPR)
Wellington Ricardo Fioruci (UTFPR)

OPPIANO LICARIO E O SISTEMA LEZAMIANO / 252
Autor: Josoel Kovalski (UFPR)
Orientador: Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)

LITERATURA E FOTOGRAFIA – UM DUPLO OLHAR SOBRE O ROMANCE *O FOTÓGRAFO*, DE CRISTÓVÃO TEZZA / 262
Profa. Larissa Degasperi Bonacin (UNIANDRADE)

A LITERATURA EPISTOLAR E A PERSPECTIVA METAFICCIONAL HISTORIOGRÁFICA EM *NAÇÃO CRIOULA* DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA / 271
Autora: Leni Dias Fabri (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

O UIVO DE GINSBERG OUVIDO POR DROOKER (PARTE I) / 288
Autor: Prof. Dr. Luiz Roberto Zanotti (UNIANDRADE)

"QUANDO VIER A PRIMAVERA" E "HÁ POETAS QUE SÃO ARTISTAS": POEMA, POESIA E ARTE POÉTICA EM ALBERTO CAEIRO / 305
Autora: Luzia Maria Titski Almeida (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª Drª Sigrid Renaux (UNIANDRADE)

ENTRE KAREN BLIXEN E GABRIEL AXEL: A GRAMÁTICA DA TRANSFORMAÇÃO NA ADAPTAÇÃO DE *A FESTA DE BABETTE* / 320
Autor: Márcio Nunes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª Drª Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

UMA VISITA (IN) ESPERADA? UMA EXEGESE DO CONTO "UMA VISITA DE ALCIBÍADES", DE MACHADO DE ASSIS / 331
Autora: Maria da Consolação Soranço Buzelin

COMO MATAR UM DRAGÃO: CONSTRUÇÕES NARRATIVAS EM ITALO CALVINO / 340
Autor: Maria Silvia Duarte (UFMG)
Orientador: Lyslei Nascimento (UFMG)

O ASPECTO SOCIAL NA MÍDIA LITERÁRIA / 350
Autora: Mercedes B. Campos Rodriguez (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

A METATEATRALIDADE COMO TEMA EM *SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR* / 365
Autora: Pamela Stival (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

A HISTÓRIA PELAS LINHAS DA FICÇÃO EM *A FESTA DO BODE* E *O RETRATO DO REI* / 376
Autor: Patricia Hofmã (UTFPR – PB)
Orientador: Rodrigo A. de Carvalho Xavier (UTFPR – PB)

RASPO AS PAREDES DA CASA AZUL E VEJO RETRATOS E AUTORRETRATOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA PICTÓRICA DE FRIDA KAHLO / 389
Autor: Prof. Dr. Paulo Fachin (Centro Universitário FAG)

SALVE, MACBETH! A TRAGÉDIA ESCOCESA NA VISÃO DE MARCIA WILLIAMS / 405
Autora: Rebeca Pinheiro Queluz (UFPR)
Orientadora: Prof. Dra. Célia Arns (UFPR)
Co-orientador: Prof. Dr. Paulo Ramos (UNIFESP)

DO GROTESCO AO SUBLIME EM *ANJO NEGRO* (1946): UMA PEÇA EXPRESSIONISTA/ 417
Autora: Renata da Silva Dias Pereira de Vargas (UFSC)

TROVADORES DE ONTEM E DE HOJE: O DIALOGISMO NA SALA DE AULA / 425
Autora: Sílvia de Paula Bezerra (UPM - SP)

SUSPENSE E SINGELEZA: TRADUÇÃO BRASILEIRA DE "*A FAMILY SUPPER*" DE KAZUO ISHIGURO / 457
Autora: Tássia Silva Martinho Xavier (UTFPR – PB)
Orientadora: Mirian Ruffini (UTFPR – PB)

CONTRAVERSÃO NO ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO URUGUAIO: UMA LEITURA DE *LAS ESCLAVAS DEL RINCÓN* / 446
Autor: Thiago André Lisarte Bezerra (UFPR)

"TIMIDEZ" E "CÂNTICO 03": POESIA E ARTE POÉTICA EM CECÍLIA MEIRELES / 457

Autora: Vanda Carla Bobato Claudino (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Sigrid Renaux (UNIANDRADE)
VIOLÊNCIA E PODER NA OBRA ROMANESCA DE MARIO VARGAS LLOSA / 470
Autor: Wagner Monteiro Pereira (UFPR)
Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)

A GERAÇÃO *BEAT* EM *OF MICE AND MEN* – STEINBECK COMO PRECURSOR DOS ARTISTAS AMERICANOS DOS ANOS 50

Autora: Ana Laura de Brum Kury da Silva (UFPR)

Resumo: John Steinbeck, autor californiano nascido no início do século XX, publica no final da década de 1930 o livro *Of mice and men*, no qual retrata a jornada de dois amigos em busca do "sonho americano" - ou seja, liberdade e igualdade para todos os cidadãos americanos, de modo que o seu esforço individual seja recompensado. O livro é anterior à geração *beat*, grupo de escritores formados entre as décadas de 50 e 60 nos Estados Unidos, os quais são conhecidos por se rebelarem artisticamente contra a vida mesquinha e fútil do período. A obra de Steinbeck se relaciona com tal geração pois, embora anterior e preocupada com outros temas, abraça diversas críticas político-sociais com as quais os *beat* também se preocupavam. Considerando-se os contextos de Steinbeck e da geração *beat*, pretendo apresentar como a obra *Of mice and men* precede os *beat*. Para tanto, utilizarei o ideal do sonho americano em Steinbeck e a rebeldia dos *beat* como ponto de partida.

Palavras-chave: John Steinbeck; *Of mice and men*; geração *beat*; sonho americano

Introdução

Os primeiros anos após a Primeira Guerra Mundial (1914-1919) foram de prosperidade nos Estados Unidos. Embora o início dos anos 20 tivesse sido conturbado, com o país se recuperando de sua participação na guerra, o investimento em tecnologia durante esse período foi grande. A produção industrial aumentou e, consequentemente o consumo. O "sonho americano" era o carro chefe da época: oportunidades, liberdade e determinação seriam o suficiente para que todos alcançassem seus objetivos. O sonho tornou-se pesadelo quando, por causa da inflação, empresas começaram a dispensar trabalhadores e a diminuir seus salários (ALCHIN, 2017). Além disso, a produção agrícola – que durante a guerra deveria suprir os combatentes no exterior – e urbana passou a ser excedente, de modo que o preço dos bens começou a aumentar e o consumo, a diminuir. Muitas pessoas perderam seus empregos, e em 1929 os Estados Unidos entrou na chamada "Grande Depressão", após a queda da Bolsa de Nova Iorque.

Não foram apenas as grandes cidades, principais polos de consumo, que sofreram com a crise. As áreas agrícolas do país localizadas nas Grandes Planícies – na região central dos Estados Unidos, foram tomadas pela *"Dust Bowl"* (tigela de poeira, em tradução livre), uma grande seca que ocasionou a corrosão do solo, tornando-o infértil e arenoso. Era comum que, com os ventos, essa areia subisse e tomasse conta da região. Assim, fazendeiros e principalmente trabalhadores braçais decidiram tentar a sorte na Califórnia, conhecida como um "paraíso natural" em busca de uma vida melhor – do sonho americano (GRONDAL, 2014; ANDÝSKOVÁ, 2016).

Diversos autores abordaram a questão da Grande Depressão e do sonho americano em suas obras. Um grande nome a ser prestigiado é John Steinbeck, escritor californiano, e cuja origem influenciou sua escrita. Nascido em 1902, Steinbeck teve seu primeiro livro publicado em 1929, justamente no ano em que a Grande Depressão eclodiu. Embora tenha entrado para a Universidade de Stanford, Steinbeck não se formou. Mudou-se para Nova York, onde tentou a sorte como escritor *freelance*,

repórter e trabalhador em construções. Foi apenas quando voltou para a Califórnia que encontrou a inspiração necessária para escrever as suas obras. Seu primeiro livro, *Cup of gold*, de 1929, assim como as duas obras seguintes, foram bem recebidos pelo público e pela crítica, mas foi com seu romance de 1935, *Tortilla Flat*, que ele passou a ser mais reconhecido. Durante a Segunda Guerra Mundial, o autor serviu como correspondente para o *"New York Herard Tribune*" e, após o término da guerra, continuou a escrever. Em 1962, John Steinbeck ganhou o prêmio Nobel de Literatura. (Biography.com Editors, s/d; ANDÝSKOVÁ, 2016)

O tema mais recorrente nas obras de Steinbeck, como mencionado anteriormente, é a dificuldade social e econômica dos trabalhadores rurais durante a Grande Depressão. *In dubious battle*, de 1936, *Of mice and men*, de 1937, e *The grapes of wrath* – provavelmente seu romance mais famoso, ganhador do prêmio *Pulitzer* -, de 1939, formam uma trilogia que aborda a vida da comunidade rural californiana. Por ter sido a primeira obra a alcançar grande sucesso comercial, vendendo cerca de trinta mil cópias no primeiro mês de lançamento (ANDÝSKOVÁ, 2016), neste trabalho será analisada a obra *Of mice and men*, um pequeno romance que, discreta mas intensamente, critica a idealização do "sonho americano".

Assim como Jack Conroe e William Faulkner, que juntavam-se a Steinbeck na crítica em forma de literatura à Grande Depressão e suas consequências, outro grupo de artistas também possuíam a mesma opinião: a geração *beat*. Embora mais jovens que os autores mencionados acima, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Borroughs, entre outros, também fizeram da literatura a maneira de repudiar a ilusão do sonho americano, a qual transformava os cidadãos mais submissos e producentes e os incentivava a levar uma vida baseada em consumo e aparências.

A geração *beat* teve sua maior produção cultural entre o final da década de 1940 – após a Segunda Guerra Mundial – e no decorrer da década de 1950. O grupo era formado por amigos, suas namoradas, e artistas que se rebelavam contra o sistema americano e viviam uma vida desregrada movida a drogas, viagens sem rumo – a "estrada" sendo um tema constante -, opondo-se aos padrões morais e religiosos. Os *beat* não eram considerados, e eles mesmo não se consideravam, apenas artistas. "*Beat*" era um padrão de vida no qual o estado/sociedade/economia não poderia interferir. Em outras palavras, essa geração começou com "*upper and upper middle-class white men who have come out ahead in the economic competition and yet have found it emotionally damaging and unfulfilling"* (MAGNUSON, 2008, p.255).

Embora Steinbeck tenha produzido parte de, sua obra no mesmo período que os *beat*, entre as décadas de 1950 e 1960, sua literatura era desvencilhada daqueles. Sua vida não era desregrada – embora também tivesse certa antipatia pelos estudos universitários, tenha se mudado várias vezes sem um plano concreto, e seu estilo de vida não ia de encontro direto com os padrões morais. Sim, ele desaprovava o modo de vida americano pós Primeira Guerra Mundial e pós Segunda Guerra Mundial, mas sua forma de rebeldia era mais através das palavras do que uma forma de vida, como foi para os *beat*. Como, então, poderíamos conectar a obra a ser analisada neste trabalho, *Of mice and men*, com os novelistas, poetas, vivenciadores da geração *beat*?

John Steinback aborda os temas também abordados pelos *beat*, mas de um outro ponto de vista – o do campo, dos trabalhadores rurais. Poderíamos dizer que o pensamento de Steinbeck se assemelha muito ao dos *beat* – levando em consideração os diferentes contextos históricos. Mesmo que não os tenha inspirado tão aberta e explicitamente, como foi Walt Whitman (WILLER, 2009), John Steinbeck prenuncia os

beat. Neste trabalho, então, pretendo analisar *Of mice and men* de forma a encontrar de que maneiras a crítica de Steinback antecipa a crítica dos *beat*, e de que forma elas são diferentes dentro de seus contextos sociais, locais (campo x cidade) e temporais (Grande Depressão x pós Segunda Guerra Mundial).

Contexto

O final da Primeira Guerra Mundial proporcionou aos Estados Unidos um grande crescimento econômico. Os preços estavam baixos e os salários, altos. O número de famílias que possuíam carros e artigos "luxuosos" – como máquina de lavar e aspirador de pó (ANDÝSKOVÁ, 2016)[1] – aumentou. A população urbana cresceu, uma vez que as pessoas queriam crescer e mudar de vida, procurando emprego na cidade grande (BOUSTAN, FISHBACK, KANTOR, 2010). Enquanto a vida na cidade era atraente, a vida no campo tornava-se cada vez mais difícil. Os preços, como já mencionado, estavam baixos e, para suprir o valor faltante, fazendeiros e agricultores produziam muito mais do que era consumido na tentativa de lucrar. O campo já estava devendo antes de 1929, mas com a Grande Depressão, com a queda da Bolsa de Valores de Nova York, a situação piorou.

Não foi apenas a queda da bolsa que trouxe mais dificuldades para os produtores rurais. A má utilização da terra pelos fazendeiros e o *Dust Bowl*, um desastre climático ocasionado pela seca e clima árido das Grandes Planícies, impossibilitaram a produção agrícola, intesificando o débito dos produtores. Famílias inteiras e pessoas solitárias partiram para a Califórnia, onde "*there were rumours and advertisements of steady work and good wages*" (ANDÝSKOVÁ, 2016, p.16). A realidade não era tão fácil. Trabalhadores perambulavam de cidade em cidade buscando emprego, e migravam incansavelmente até encontrar serviços onde trabalhavam muito por pouco.

A história de *Of mice and men* gira em torno de dois desses trabalhadores rurais que buscam emprego para que, um dia, consigam ser donos de sua própria terra. George, um homem pequeno e magro, com sinais físicos de trabalho pesado, e Lennie, grande e forte, e que já nas primeiras páginas da obra, percebemos ter certo tipo de desabilidade intelectual, viajam juntos em busca de emprego. Embora não tenham relação de sangue, comportam-se como irmãos, com George sempre cuidando de Lennie e este o escutando e confiando. Embora estejam buscando emprego mais uma vez, a motivo por terem saído do anterior não foi a péssima condição dada aos trabalhadores. Lennie, cuja atividade favorita é *"pet soft things"* (STEINBECK, 1979, p.81) se encantou com um vestido e a moça que o usava, assustada, o acusou de tê-la estuprado. Como George e Slim (colega de seu novo emprego) reconhecem, e repetem diversas vezes durante a obra, *"Lennie is not mean"* (ibid, p.38), ele apenas não consegue controlar a força. Para salvá-lo, então, George e Lennie fogem em busca de um recomeço.

Assim como aconteceu com os *beat*, que após a Segunda Guerra Mundial *"take significant steps to change their lives, deprioritizing work and economic success in favor of emotional values and spiritual well-being"* (MAGNUSON,2008, p.255) Steinbeck utiliza a literatura – e podemos ver isso claramente em *Of mice and men* –

1 De acordo com Andýskova, entretanto, apenas 2% da população detinha 28% da riqueza do país enquanto 60% detinha 24% da riqueza nacional.

para criticar as consequências econômicas e sociais dos *Roaring Twenties*[2] e da Grande Depressão. A diferença de idade e de contextos não atrapalha o leitor a perceber a contemporaneidade entre os autores de um e outro momento. Temas como a estrada, a fraternidade na amizade entre homens e principalmente a rejeição pelo *American way of life*, pela busca do *American Dream*, é clara em ambos. A seguir irei evidenciar os dois primeiros temas, exemplificando com passagens da obra e relacionando-os com as características do *beat*. Darei atenção especial ao terceiro tema em seguida, uma vez que ele me parece ser o grande ponto de encontro entre Steinbeck e o grupo de autores dos anos 50.

Temas em comum

A primeira semelhança que podemos encontrar entre *Of mice and men* e a geração *beat* é a "estrada". Por um lado, para os beat, a estrada significava liberdade, descoberta, aventura, vida. Suas viagens eram, muitas vezes, sem rumo, ou duravam meses e eles "se viravam" como podiam (RABELO, 2012). Do outro, para George e Lennie – e para os demais personagens de Steinbeck que fugiram do *Dust Bowl* –, a estrada era uma necessidade. Eles precisavam viajar para encontrar algum *serviço*.

Embora a estrada pareça ser um tema que afasta Steinbeck e os beat, por ser utilizada de maneira oposta, ela na verdade reforça essa conexão. Enquanto os *beat* usavam a estrada como válvula de escape do *American dream*, George e Lennie usam a estrada como forma de **alcançar** esse sonho. Afinal de contas, eles precisam achar um emprego, e trabalhar para poderem comprar a sua fazenda e plantar alfafa e criar coelhos. Sabemos que eles já trabalharam em outra fazenda, como quando George lembra Lennie "*Well – look, we're gonna work on a ranch like the one we come from up north*" (STEINBECK, 1979, p.11) e George, em algum momento após o término do livro, iria novamente buscar um outro rancho para trabalhar, pegando a estrada mais uma vez. Em *Of mice and men* os homens viajam em busca do sonho, mas embora a estrada prometa algo, ela **descumpre** a sua promessa. Em ambos os casos, a estrada leva ao desconhecido: para os *beats*, não há pretensão de encontrar alguma coisa, logo não há decepção, diferentemente dos trabalhadores dos anos 30, que buscam emprego e, infelizmente, se decepcionam.

Nesse contexto, entretanto, George e Lennie não são como os outros trabalhadores, que

> *are the **lonelist** guys in the world. That **got no family**. They don't belong no place. They come to a ranch an' work up a stake and then they go inta town and **blow their stake**, and the first thing you know they're poudin' their tail on some other ranch. They **ain't got nothing to look ahead to**.* (STEINBECK, 1979, p.17) – grifos meus

Esses outros homens não têm fé no *American dream*. Eles vivem um dia de cada vez, ganham seu salário e no dia seguinte já não possuem mais nada. A despreocupação com o dia seguinte os aproxima da geração *beat*, diferente de George e Lennie. Entretanto, os outros são sozinhos, perambulam e chegam aos ranchos por si só, não viajam com outras pessoas, como George e Lennie fazem. Slim, que também trabalha

2 Como ficou conhecida a década de 1920 nos Estados Unidos por ser uma época de grande prosperidade econômica após o período conturbado da Primeira Guerra Mundial.

no rancho em Salinas Valley, se surpreende com esse fato, e comenta que "*Ain't many guys travel around together. I don't know why. Maybe ever'body in the whole damn world is scared of each othe*r" ao que George responde que "*It's a lot nicer to go around with a guy you know*" (STEINBECK, 1979, p.35). Esse companherismo existente na relação entre George e Lennie é o que existia entre os membros da geração *beat*. Eles viajavam juntos, criavam juntos, e experimentavam juntos – inclusive experiências homoafetivas, embora somente Allen Ginsberg fosse assumidamente homossexual – de forma que sua amizade transcendia questões de sexualidade. Com isso não quero dizer que George e Lennie mantinham uma relação homoafetiva, apenas que já em Steinbeck via-se a importância de uma amizade cuja força superava as dificuldades - uma vez que não é fácil cuidar de uma pessoa com dificuldades de aprendizagem e atraso mental, como é o caso de Lennie. Como Lennie mesmo faz questão de lembrar e repetir, "*I got you [George] to look after me and you got me to look after you*" (ibid, p.18). Crooks, o velho negro que trabalha no rancho também reforça a importância de um amigo, pois "*A guy needs somebody – to be near him. A guy goes nuts if he ain't got nobody. Don't make no difference who the guy is, long's he's with you. I tell ya, I tell ya a guy gets too lonely an' he gets sick*." (ibid, p.66). Steinbeck sugere que essa camaradagem é uma forma de superar as dificuldades do mundo, e que é com essa ajuda que eles podem se reerguer após as adversidades. Na geração beat, também é essa amizade que fortalece a ideologia "*beat*". (WILLER, 2009; RABELO, 2012)

Além desses dois elementos comuns na obra de John Steinbeck e na geração beat – a estrada e a camaradagem masculina -, a aproximação mais importante que podemos fazer entre *Of mice and man* e a geração *beat* é a ilusão do *American dream*. De acordo com Walter R. Fischer (1972), a função dos sonhos, assim como a dos mitos, é "prover sentido, identidade , uma imagem compreensível do mundo, e apoiar a ordem social. Sem sonhos ou mitos, o homem ou a nação é sem passado, presente, ou futuro". Dessa forma, o sonho/mito é tanto individual como compartilhado, de modo que exista um desejo comum e a vontade para alcançá-lo.

Os Estados Unidos pós WWI foi movido pela força de um sonho comum: o da ascensão econômica. As dificuldades encontradas pelo país com o final da guerra – aumento da população causada pelo grande número de imigrantes, produção de armamento, pagamento de benefícios aos veteranos, alta produção de alimentos para ajudar as tropas europeias – "desapareceram" com o início dos anos 1920, os *Roaring Twenties*. De repente grande parte da população urbana passou a ter um grande poder aquisitivo. A súbita mudança tornou o "sonho" mais ambicioso. "Ter" era necessário, o consumo era desenfreado, e quase não existiam limites. Todos queriam uma casa, um carro, itens de luxo, e uma família perfeita. A crise de 29 foi um "balde de água fria". As grandes e pequenas indústrias, assim como os bancos, quebraram, os imigrantes que viam nos Estados Unidos um lugar de refúgio contra as consequências da guerra, voltaram para os seus países de origem, e os americanos que encontraram na cidade a resposta para as dificuldades no campo – o qual não acompanhou o crescimento dos anos 1920 – viram-se sem emprego, vivendo em acampamentos (*Hoovervilles* – nome que ironizava o governo do presidente Hoover) sem condições dignas. A prosperidade havia chegado como um sonho, mas no final não passava de um mito. Era "bom demais para ser verdade".

Esse mesmo sonho/mito existiu no campo, mas era muito mais humilde, uma vez que a população da região das Grandes Planícies já estava tendo problemas desde quando os Estados Unidos entraram na guerra. A *Dust Bowl* piorou ainda mais a

situação, promovendo a migração de grande parte dos trabalhadores para a California, onde buscavam a "*false hope of a better life but in reality work was limited and the pay was low*" (GRONDAL, 2014, p.5). O "sonho" era simplesmente "recomeçar", e como o próprio Steinbeck reforça em *The Grapes of Wrath*– "*Maybe we can start again, in the new rich land – in California, where the fruit grows. We'll start over*" (STEINBECK, 1939, p.91) –, a Califórnia parecia ser o lugar ideal. Entretanto, as más condições de emprego não eram o único problema. Os nativos da região também contribuíam para que a estadia dos migrantes não fosse boa pois pensava-se que eles traziam doenças e eram a razão da falta de segurança. Eles eram aceitos apenas porque os donos de ranchos e fazendas precisavam de mão de obra, mas não faziam questão de fazê-los sentir-se bem. A forma que Steinbeck encontrou para ajudar esses trabalhadores e, de alguma maneira, mostrar ao mundo o que de fato estava acontecendo, foi na literatura[3].

Ao contrário de Steinbeck, a geração *beat* não tinha como propósito problematizar e as injustiças sociais *per se*[4]. A problematização era uma consequência da crítica feita ao *American dream* proveniente não mais da Grande Depressão, mas sim do fim da Segunda Guerra Mundial. Eles viam no capitalismo o cerne da ganância e da desigualdade social. Como na década de 1920, o final da década de 1940 também foi de prosperidade – real – para os Estados Unidos, tanto é que foi a partir daí que eles se tornaram a grande potência econômica mundial. O progresso ajudou na movimentação do capital, proporcionando, novamente, o aumento do consumo e a re-imaginação/re-criação do sonho americano. Embora dessa vez não existisse uma crise iminente, o sonho não deixou de ser sinônimo de mito, pois a minoria – imigrantes, negros, mulheres – ainda não detinha grande parte dos direitos oferecidos ao restante da população e mesmo estes não viam limites para o sonho, sempre almejando mais. O sonho, assim, nunca era alcançado. Os *beat* não viam propósito na sociedade moderna, e já tinham a consciência de que o sonho americano era impossível. Assim, o grupo de amigos que iniciou aos arredores da Universidade de Columbia – e mais tarde foi anexando artistas de São Francisco – criticavam e se opunham a essa vida voltada ao consumo e a "sonhos vazios".

Como já foi colocado no início deste trabalho, *Of mice and men* é um claro exemplo, dentro das obras da década de 1930, que desaprova o *American dream*. Durante quase toda a narrativa, contudo, o leitor é feito acreditar que há esperança para que George e Lennie consigam realizar seu sonho. Diversas vezes e sutilmente, Steinbeck nos dá dicas de que seu romance não terá um final que satisfaça esse desejo. Uma das maneiras que o autor utiliza para indicar a não realização do sonho é através das personagens secundárias. Cada uma delas possui um sonho mas por algum ou outro motivo, têm que abrir mão de algo que, em sua percepção, estava quase certo.

Somos apresentados a Candy, um trabalhador do rancho mais velho cuja idade não lhe permite fazer muitas atividades. Sua melhor companhia é o seu cachorro, muito

---

3 Um dos motivos que levou Steinbeck a voltar-se à literatura foi que seus artigos jornalísticos eram diretos e mostravam as coisas como eram, o que desagradava os editores de jornais, por isso o que escrevia era raramente publicado. Assim, ele encontrou na literatura a maneira de expor os fatos sem que passasse pelo crivo de editores preocupados com a venda dos jornais (DICKSTEIN, 2004)

4 Em outras palavras, essa geração problematizava mais questões individuais do que coletivas.

velho, que antigamente costumava pastorar as ovelhas. Os outros trabalhadores que dividem o dormitório, entretanto, não suportam o cheiro o animal, além de que ele "*got no teeth, he's stiff with rheumatism*" (STEINBECK, 1979, p.43), e tentam convencer Candy a matá-lo. O velho não aceita essa ideia, e argumenta que esteve com o cão por tanto tempo, desde que ele era um filhote, que nem sente mais seu cheiro. Candy também enfatiza, principalmente, o quão bom cão-pastor ele era, tentando convencer os seus colegas que, embora velho, ele já foi muito útil e, por isso, não merecia morrer. É apenas quando Slim, visto como "a voz da razão" do grupo, sugere que o melhor realmente seria matar o animal, Candy concorda, deixando Carlson – quem havia dado a ideia – levar o cão e dar-lhe um tiro na nunca, de modo que "*he wouldn't feel nothing... he wouldn't even quiver*." (ibid, p.44). O sonho de Candy morre com o cachorro: ele também é velho e já não trabalha como antigamente, mas ele gostaria que houvesse alguém que compreendesse a sua utilidade e lhe desse o valor que ele mesmo dava ao seu cachorro. Quando sugerem matar o animal, é como se estivesse dizendo que assim que ele envelhecesse mais, ele seria deixado de lado – como já estava começando a acontecer.

Após Carlson matar o cão, percebe-se como Candy fica abatido e quieto. Porém, ao ouvir George e Lennie falando de seu sonho de comprar um rancho, ele se interessa e um sonho nasce novamente. Ele sugere que poderia ajudá-los a comprar a fazenda, pois tinha algum dinheiro guardado, e que ele poderia ajudar a fazer os trabalhos domésticos. Embora George não quisesse compartilhar essa ideia com mais ninguém, a oferta de Candy, de pagar mais da metade da terra em troca de um lugar para ficar, lhe dá a esperança de que, de fato, seu sonho iria se tornar realidade. Eles só precisariam trabalhar por mais um mês para que eles pudessem comprá-la. Esse segundo sonho, contudo, também morre após Lennie acidentalmente matar a esposa de Curley. Candy tenta convencer a ele e a George de que "[*You an' me] can get that little place, can't we, George? You an' me can go there an' live a nice, can't we? Can't we?*" (ibid, p.84) mas os dois sabem que isso não será possível.

Outro personagem que também é seduzido pelo sonho de George e Lennie é Crooks, um velho negro corcunda que também trabalha na fazenda, mas que é abertamente discriminado pela sua cor – por exemplo, ele não pode entrar no dormitório dos outros trabalhadores. Por ser tratado mal, Crooks se defende sendo grosso e antipático com os outros, pois já que ele não pode fazer parte das vida deles, eles também não devem se meter na sua vida. Certa noite quando os homens saem para a cidade, Lennie fica no estábulo cuidado dos filhotes da cadela de Slim, e acaba encontrando o pequeno dormitório de Crooks. O negro tenta expulsar Lennie, mas admite que a companhia lhe faria bem, uma vez que ele era muito solitário. Sentindo-se confortável com Lennie, Crooks acaba deixando transparecer o seu sonho. Quando criança, Crooks brincava com os meninos brancos que moravam próximo à fazenda de dez acres de seu pai. Nesse tempo, ele não entendia o porquê de seu pai não gostar disso, afinal, ele era feliz e se divertia. Ao crescer e perceber que o que um "*nigger*" tem para falar não vale nada, ele se fechou e criou uma barreira contra as pessoas. A presença de Lennie, entretanto, o leva a compartilhar que

> *A guy sets alone out here at night, maybe readin' books or thinkin' or stuff like that. Sometimes he gets thinkin', an' he got nothing to tell him what's so an' what ain't so. Maybe if he sees somethin', he don't know whether it's right or not. He can't turn to some other guy and ask him if he sees it too. He can't tell. He got nothing to measure by*. (STEINBECK, 1979, p.67)

Percebemos que o sonho de Crooks é o de pertencimento. Ele quer uma companhia com a qual possa compartilhar seus pensamentos e que o mesmo seja feito com ele. Ao descobrir por Lennie que ele, George e Candy, pretendem adquirir um pedaço de terra, Crooks desdenha e relata que "*hundreds of men come by on the road an' on the ranches with their bindles on their back an' the same damn thing in their heads...; an' every damn one of 'em's got a little piece of land in his head. An' never a God damn one of 'em ever gets it*." (STEINBECK, 1979, p.67). Quando Candy se junta a eles e afirma que eles já possuem quase toda a quantia em dinheiro para pagar pela terra, Crooks realmente se impressiona e vê nisso a oportunidade que sempre esperou: aceitação e pertencimento. Humildemente e hesitante, o negro se oferece para trabalhar com eles, dizendo que *"if you... guys would want a hand to work for nothing – just his keep, why I'd come an' lend a hand. I ain't so crippled I can't work like a son-of-a-bitch if I want to*." (ibid, p.70). O sonho de Crooks é destruído logo em seguida, quando a esposa de Curley aparece e "abre seus olhos" para a realidade: a de que ele é negro, que o que ele diz não tem importância, e que ela poderia mandar matá-lo a qualquer momento por tê-la respondido mal. Quando Candy tenta animá-lo, Crooks diz que o que ela havia dito era verdade, e que era para eles esquecerem aquilo que ele havia dito sobre *"hoein' and doin' odd jobs*" deveria ser esquecido, pois ele "*was just foolin'. I wouldn't want to go no place like that*" (ibid, p. 75).

O terceiro personagem secundário a se iludir com um sonho é a esposa de Curley, que não possui um nome. Enquanto Candy e Crooks se juntam ao sonho de George e Lennie, a moça já tem o seu próprio sonho desde os quinze anos e ainda espera que ele possa se realizar um dia. Ao encontrar Lennie no estábulo tentando esconder o filhote que havia matado sem querer, a esposa de Curley percebe que ela pode contar a sua história a ele, pois Lennie se preocupa mais com os coelhos que terá em seu rancho do que com o que falam para ele de fato. Ela conta que o ator de um show que havia chegado à cidade a havia convidado a ir embora de Salinas com eles, de modo que ela pudesse seguir a carreira de atriz, mas por ser muito nova, sua mãe não permitiu. Anos depois ela conheceu um outro rapaz que teria influência em *Hollywood*. Ele prometeu que escreveria para ela quando voltasse à capital do cinema falando sobre o assunto, pois "*she was a natural*" (ibid, p.79), mas ela nunca recebeu nenhuma carta. Embora a moça jure que tenha sido a sua mãe que roubou a carta, acredito que aquele rapaz tenha mentido e apenas dito aquilo para convencê-la de algo – ir a um encontro com ele, talvez. Independente de qual tenha sido a história de fato, a esposa de Curley não realizou seu sonho e, ao invés disso, casou-se com Curley para "se vingar" de sua mãe. Ela mesma diz que não gosta de Curley, e que "*he ain't a nice fella*". A seguir ela descreve todos benefícios que teria se tivesse se tornado uma estrela do cinema

> *Coulda been in the movies, an' had nice clothes – all of them nice clothes like they wear. An' I coulda sat in them big hotels, an' had pitchers took of me. When they had them previews I coulda went to them, an' spoke in the radio, an' it wouldn't cost me a cent because I was in the pitcher. An' all them nice clothes like they wear. Because this guy says I was a natural.* (STEINBECK, 1979, p.80)

O sonho da esposa de Curley é claramente o sonho americano do luxo, riqueza, e fama. Mesmos sendo infeliz no casamento, ela ainda tem esperança de "*make something of herself"*. A maneira que ela encontra para passar os dias e sentir alguma

coisa é buscar a emoção de flertar com os homens que trabalham no rancho – embora eu acredite que ela não faria nada mais que flertar – e sair da casa principal sem que Curley saiba. Ela busca o perigo embora não ache que ela vá encontrá-lo – ou que ele vá encontrá-la. O sonho dela é, na verdade, ser livre para fazer suas próprias escolhas, e viver sua vida do jeito que quer.

Infelizmente, o fim da moça é dramático. Ao permitir que Lennie mexa em seu cabelo macio – afinal, ele adora coisas macias – ela se exalta quando ele começa a bagunçá-lo e começa a tentar empurrá-lo e pedir em voz alta para que ele pare. Lennie, assustado com a reação dela, a segura com tanta força tentando impedi-la de chamar a atenção dos homens lá fora, que quebra o seu pescoço. Sua morte, e o que ela significa, pode ser relacionada às mulheres da geração beat, pois muitas artistas viam na morte a única possibilidade de liberdade. É essa liberdade que a esposa de Curley encontra na morte, como temos na passagem a seguir

> *Curley's wife lay with a half-covering of yellow hay. And the* ***meanness and the plannings and the discontent and the ache for attention were all gone*** *from her face. She was very* ***pretty*** *and* ***simple****, and her face was* ***sweet*** *and* ***young****. Now her rouged cheeks and her reddened lips* ***made her seem alive and sleeping very lightly****. The curls, tiny little sausages, were spread on the hay behind her head, and her lips were parted. (*STEINBECK, 1979, p.83*)* – grifos meus

Como podemos perceber nesses três personagens, Steinbeck critica o sonho Americano, explicitando o quão inalcançável ele é. Embora esses exemplos sejam fortes para comprovar a intenção do autor, o principal elemento da obra que constrói essa rejeição gira em torno de George e Lennie.

O sonho de comprar o rancho, criar coelhos e alimentá-los com alfafa permeia toda a obra. Lennie seguidamente pede a George que lhe conte mais uma vez o que eles farão com o dinheiro que receberem. Lennie se segura nesse plano para encontrar o propósito em trabalhar e seguir George. Por sua vez, é Lennie que dá a George o incentivo de continuar buscando forças para trabalhar. A fundação do sonho de George é a esperança de Lennie. Quando Lennie mata a esposa de Curley, George sabe que não terá mais como fugir com ele, como fez da última vez. Os homens estavam enraivecidos procurando-o, e George não poderia fazer nada para pará-los. Ele sabe o que deve fazer, e sabe que quando fizer, seu sonho desmoronará. Candy, que também fazia parte do sonho, também compreende o que precisa ser feito e, consequentemente, entende que não haverá mais rancho.

George vai até o lugar onde ele havia alertado Lennie a se esconder caso algo acontecesse e o encontra lá. Diferente da primeira descrição do lugar na primeira página do livro – que o fazia parecer um paraíso natural – a nova descrição aponta não mais para o belo, mas para a realidade do mundo – a cobra comida pelo pássaro, as folhas marrons e secas no chão arenoso ao invés das folhas verdes balançando com o vento, do começo. George encontra Lennie e pede para que ele se vire e imagine a fazenda e os coelhos e como eles seriam felizes lá. Lennie pede que George descreva o lugar, e George o faz mais uma vez, puxando o gatilho da pistola que havia roubado de Carlson – a mesma pistola usada para matar o cachorro de Candy – e matando Lennie, com um tiro certeiro na nuca, para que, assim como o cachorro de Candy, ele não sofra. George sabia que se os homens encontrassem Lennie eles iriam matá-lo, logo ele mesmo preferiu fazer isso, da melhor forma que encontrou e, matando Lennie, ele matou o seu sonho. Agora George seria como qualquer outro homem, que ganha seu dinheiro no

final do mês, vai para o bar, paga alguma mulher, e no mês seguinte faz a mesma coisa. Como na geração *beat*, a idealização de um sonho de conquistas materiais não leva à nada, mostrando-se inútil.

As circunstâncias da morte de Lennie e da esposa de Curley são semelhantes. Ambos não imaginavam que algo que parecia tão inofensivo poderia matá-los. Lennie, como tantas outras vezes, estava imaginando o seu paraíso, com seu melhor amigo junto dele. A esposa de Curley, embora soubesse que havia sido Lennie que quebrou a mão de seu marido, não vê nele uma ameaça devido à sua personalidade humilde e boba. Ela encontra a liberdade – embora limitada – de lhe contar sobre seu sonho e sua tristeza. No caso dela, a liberdade excessiva que achou foi o seu fim.

Conclusão

Os períodos pós Primeira e Segunda Guerra Mundiais (1920 e 1950, respectivamente), foram, dentro de seus contextos, prósperos para os Estados Unidos. Grande parte da população estava empregada, e o mercado estava crescendo graças à grande procura de bens de consumo e itens luxuosos. A diferença entre os dois momentos, entretanto, é que a década de 1920 foi apenas a calmaria antes da tempestade, que aconteceu no último ano da década, e que levou os Estados Unidos – e consequentemente o restante do mundo – à crise econômica conhecida como "Grande Depressão". A década de 1930 foi extremamente difícil para os americanos e imigrantes no país, principalmente na área rural das Grandes Planícies e na Califórnia, para onde os trabalhadores ruarais foram em busca de uma vida melhor. O "sonho americano", que tomou forma nos anos 20, com a população almejando o melhor que poderia ter – geralmente desejos supérfluos –, continuou nos anos 30. Principalmente por causa da recessão, as pessoas sonhavam em melhorar de vida. No oeste dos Estados Unidos, os trabalhadores sofriam com péssimas condições de trabalho e com salários baixos para que tivessem um lugar aonde morar e comida. Foi nesse contexto que John Steinbeck escreveu um de seus livros mais conhecidos, *Of mice and men*, o qual critica a vida difícil a que os trabalhadores eram expostos e, consequentemente, desaprovando a ideologia do "sonho americano" – o qual incentivava a ganância e o consumo a fim de se alcançar algo que provavelmente não virá.

Diferente dos anos de 1930, a década seguinte à Segunda Guerra Mundial foi realmente promissora para os Estados Unidos. O crescimento econômico proporcionado pela guerra levou as pessoas a, mais uma vez, buscarem também o seu próprio crescimento econômico e de status. Como Steinbeck foi nos anos 30, alguns artistas dessa época também eram contra o consumo desregulado ocasionado pela euforia do momento. Poderíamos dizer que a geração *beat* era revolucionária e não-conformista. Suas vidas desregradas serviam como inspiração para suas obras, as quais exaltavam a liberdade do ser.

Steinbeck e os autores da geração *beat* tratam de temas semelhantes, apesar de serem de épocas diferentes. A "estrada" que, teoricamente, levaria os viajantes a algum lugar melhor está presente nos dois momentos, além da relação de amizade entre aqueles que pegavam a estrada juntos – em *Of mice and men*, George e Lennie, e na geração *beat*, Kerouac e Ginsberg, principalmente. O principal tema que relaciona Steinbeck e os *beat* é a rejeição do *American dream*, esse sonho que levou as pessoas das décadas de 1930 e 1950 ao consumo desproporcional à necessidade, e que criou a ilusão e a falsa esperança de sucesso e realização.

Conclui-se, desta forma, que embora duas décadas os separem, *Of mice and men*, de John Steinbeck, a geração *beat* compartilham da mesma ideologia quanto a diversos temas, embora Steinbeck não seja uma influência explícita dos *beat*. Levando em consideração o contexto e o momento pelo qual os Estados Unidos estava passando naqueles períodos, percebemos que a crítica ao *American dream* persistiu como a base de obras literárias e até mesmo estilos de vida por gerações diferentes e contextos individuais distintos.

Referências

ADELMAN, M; GARRAFONI, R. (org). *Jornal Relevo:* Mulheres da Geração Beat. Paraná, ed 8, março 2016.

ANDRÝSKOVÁ, J. *The Great Depression in John Steinbeck's "Of mice and men".* 2016, 40f. Tese (Bacharelado). Departamento de Humanidades, Tomas Bata University, Zlín, 2016.

BOUSTAN, L. P.; FISHBACK, P. V.; KANTOR, S. The effect of internal migration on local labor markets: American Cities during the Great Depression. *Journal of Labor Economics*, University of Chicago, v. 28, n. 4, p. 719-746, 2010.

DICKSTEIN, M. Steinbeck and the Great Depression. *The South Atlantic Quarterly.* v. 103, n. 1, 2004.

FISCHER, W. R. Reaffirmation and subversion of the American dream. *Western Speech Communication Association Convention,* 1972, Honolulu, p.160-167.

GRONDAL, G. S. *John Steinbeck's Wrath: human behavior during desperate times*. 2014, 28f. Tese (para obtenção de grau BA em Inglês). Departamento de Inglês, Universidade da Islândia, 2014.

JOHNSON, J. *Come and join the dance.* Nova York, Open Road Integrated Media, 2014, 179p.

LOUNSBURY, L. I loved the beat generation. Then I realized it has no place for women. *The Guardian.* 2016. Disponível em https://www.theguardian.com/books/2016/apr/04/beat-generation-writers-no-place-for-women Acesso em 28/06/2017.

MAGNUSON, E. Rejecting the American dream: Men creating alternative life goals. *Journal of Contemporary Ethnography.* Loyola Marymount University, v. 37, n.3, p. 255-290, junho 2008.

STEINBECK, J. *Of mice and men.* Pan Books, London, 1974, 96p.

TRINCA TRINCADA: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM MACHADO DE ASSIS, VISCONDE DE TAUNAY E JÚLIO RIBEIRO

Aluno: Anderson Marcelo da Silva (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Resumo: A literatura brasileira, particularmente a literatura do século XIX, é rica em personagens femininas com perfis distintos. Esses perfis são influenciados por diferentes estilos literários, contexto histórico e características de cada escritor. Porém, um ponto em comum é o fato de que são representações forjadas por escritores homens que fizeram parte de uma sociedade patriarcal e que, portanto vão dar a essas personagens um traço característico convergente e que por essa razão coexistem dentro desta análise. Essa preocupação com a representação feminina cunhada por homens dentro da literatura é, sobretudo, uma das questões abordadas pelo movimento feminista que propõe discutir, entre outras coisas, o preconceito implícito nessas representações. Para tecer uma análise a esse respeito tomar-se-á como exemplos três personagens femininas de três obras da nossa literatura: Lenita, do livro "A carne" de Júlio Ribeiro; Conceição, do conto "Missa do galo" de Machado de Assis e Inocência, da obra "Inocência" de Visconde de Taunay, todas tratadas à luz das teorias de gênero e de seus desdobramentos.

Palavras-chave: Cientificismo literário. Análise psicológica. Romantismo. Patriarcalismo.

Introdução

Júlio Ribeiro ou Júlio César Ribeiro Vaughan foi jornalista, filósofo e também dedicou-se à literatura. Enquanto literato, que é o que interessa aqui mencionar, foi adepto do movimento literário conhecido como Naturalismo, que apresentava uma abordagem materialista do ser humano, tomado sobre o ponto de vista biológico, que age de acordo com os seus instintos, aproximando-o assim do comportamento dos animais. O Naturalismo, enquanto uma vertente do Realismo também analisa o homem sobre uma ótica social. Júlio Ribeiro colecionou algumas polêmicas em sua vida, como sua luta em torna da gramática portuguesa e contra o Padre Sena Freitas, mas nenhuma delas rendeu tantos comentários como o livro "A carne", no qual, segundo a crítica, há um uso exagerado das imagens sensuais. O Padre Sena Freitas, seu opositor, escreveu um artigo sobre o livro intitulado "A carniça", o qual publicou no jornal "Diário Mercantil". Outros como os críticos José Veríssimo e Alfredo Pujol também atacaram a obra de Júlio Ribeiro. Mas não é necessariamente por conta das polêmicas que "A carne" veio parar dentro desse artigo e sim por causa da representação feminina na personagem Lenita.

Em contrapartida à personagem Lenita, temos outra representação colhida do conto "Missa do galo" do escritor Machado de Assis. O enredo de conto tem como espaço a cidade do Rio de Janeiro, o que não poderia ser diferente em se tratando de Machado. Trata-se de uma rememoração de um instante muito peculiar na vida do Sr. Nogueira. Uma conversa bastante insinuante com Dona Conceição, a figura feminina que é também interesse desse estudo, na ocasião contava trinta anos, ele dezessete. O narrador que vai nos ciceronear dentro da narrativa é o próprio Senhor Nogueira. Tudo transcorre na noite que antecede o Natal, exatamente uma hora antes da missa do galo. Esse artigo vai preocupar-se mais com o conto que com seu autor pensando no que dizer sobre Machado de Assis que ainda não tenha sido dito. Para efeitos de estudo, Machado de Assis é considerado como um representante do Realismo, estilo literário que, assim como o Naturalismo, também é materialista, mas que explora o aspecto psicológico, racional do ser humano. Por conta dessa abordagem psicológica, Machado criou personagens femininas que, em alguns aspectos, não se ajustavam aos padrões de comportamento das mulheres daquele século e é por esse motivo que a personagem Conceição, do conto "Missa do galo" também será alvo da análise desse artigo.

Para compor essa tríade de personagens femininas tem-se Inocência, do romance homônimo de Visconde de Taunay. Inocência é estudado enquanto romance romântico e que por assim ser, vai apresentar um perfil de mulher bastante peculiar e que difere dos perfis presentes nos outros dois textos aqui citados. A jovem Inocência, filha de um rico fazendeiro do sertão mato-grossense, é enaltecida muito mais pela sua beleza física e por sua pureza de espírito que por outros aspectos como o instinto sexual presente na personagem Lenita, ou então pela razão que prevalece nas atitudes de Conceição do conto machadiano.

A intenção é a de primeiro confrontar os perfis dessas personagens femininas apontando para as diferentes construções masculinas do feminino na literatura para depois apresentar os pontos de vistas das pensadoras feministas como Mary Wollstonecraft, que vai questionar a visão estereotipada em relação a homens e

mulheres e Rita Terezinha Schmidt em “Refutações ao feminismo”, focando no discurso patriarcal.

O cientificismo literário: Lenita

Lenita é a personagem feminina do romance intitulado “A carne” de Júlio Ribeiro. Romance este que rendeu muitas polêmicas, sobretudo pelo que a crítica considerou como um apelo erótico exagerado. Mas, guardadas as críticas para outra ocasião, o que importa aqui é falar sobre a representação do feminino na obra.

Lenita é uma jovem burguesa, órfã, que investe com extremo afinco no culto do seu intelecto, ignorando o amor romântico assim como os desejos da carne. Com a morte do pai resolve passar um tempo na fazenda de um amigo da família, o coronel Barbosa, que tem um filho de mesmo nome e divorciado. Longe da cidade, o foco dos seus interesses deixa de ser os estudos e passa a ser o desejo carnal, o qual ela passa a alimentar a partir de então. A chegada do filho do coronel à fazenda parece reacender seus desejos pelos estudos, mas é só aparência. Na realidade, a presença do rapaz perturba ainda mais seus pensamentos. O desejo sexual parece ser a única coisa a fazer frente à Lenita, cujo comportamento vai contrapor-se ao perfil de mulher comum para aquela época. Por ser filha única, cabe a ela a responsabilidade de propagar a herança intelectual da família, recebendo do pai todos os conhecimentos necessários para a tal missão. Outra habilidade incomum é a caça, para a qual tem Barbosa por seu ajudante. E como se isto não bastasse ainda é capaz de esquivar-se com destreza das malhas sutis do amor deixando a fazenda e Barbosa que, afetado pelo sentimento, morre. Lenita só consegue se impor àquela sociedade machista por meio de seu intelecto, mas é subjugada pelos apelos sexuais voltando à condição oprimida de mulher subordinada ao homem.

> Em um momento, por uma como intussuscepção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecera que ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e que o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho. (RIBEIRO, 1999, p. 11)

Apesar de tanto lutar para resistir Lenita se entrega ao casamento, guiada pelo instinto carnal que, conforme o autor quer fazer crer, é o que verdadeiramente conduz as ações dos homens, e, sobretudo, das mulheres.

Dois aspectos, sobretudo, chamam a atenção para esta personagem e o primeiro deles é o de que ela subverte a forma como maioria das mulheres daquela sociedade se comportava em relação aos homens. Não era comum, por exemplo, que uma mulher assumisse a responsabilidade de propagar a herança intelectual da sua família e muito menos o de ser intelectualizada. Também não era visto como natural que uma mulher tomasse as rédeas da situação num evento de caça ou que se sobressaísse em relação ao homem numa relação amorosa.

O Romantismo forjou uma mulher frágil e indefesa física e intelectualmente e que por isso dependia de um homem para conduzi-la e protegê-la de todo o mal que a sociedade seria capaz de lhe causar. O Naturalismo discordava desse estereótipo de mulher criado pelos românticos e daí podemos compreender um pouco do porquê do perfil de Lenita. Todavia, o Naturalismo não absolveu a mulher de uma condição

subalterna em relação ao homem, porque se ela não era subjugada pelo sentimento amoroso, cedia ao desejo sexual.

O aspecto biológico é o que impunha as mulheres sua derrota e frustrava suas expectativas de serem respeitadas frente ao patriarcado. Aliás, esse aspecto é uma das características que ajuda a definir a literatura naturalista. Mary Wollstonecraft, precursora do feminismo, critica a visão da mulher enquanto objeto do homem, incapaz de raciocinar, somente de sentir. Fatores hormonais tornariam as mulheres mais suscetíveis à promiscuidade. Desde a antiguidade clássica, com os gregos, atribuía-se à mulher o descontrole emocional e consequente incapacidade de raciocínio. A histeria, distúrbio emocional, foi durante muito tempo atribuída às mulheres e ao sexo. A própria terminologia da palavra, *histeros*, do grego, que dizer útero, condicionava a se pensar assim. Na sociedade patriarcal do século XIX *a* "Histeria passou a incorporar a própria feminilidade como problema e enigma" (Borossa, 2005, p. 5). No princípio da psicanálise Freud preocupou-se com as pessoas histéricas. "A histérica foi considerada vítima das condições sociais opressivas ou rebelde, por contestar aquelas condições cujo comportamento estranho, perturbador, exprimia um sentimento de desconforto profundo e/ou um protesto contra as limitações de sua situação" (BOROSSA, 2005). Ou seja, vai atribuir à contestação feminina um caráter patológico. Aliás, o Naturalismo classifica como patologia todo comportamento que vai ao encontro daquilo que é classificado como natural. Foi assim também em relação à homossexualidade. Apesar de a psicanálise reconhecer mais tarde que a histeria não tem relação somente com conflitos sexuais ou não se restringe às mulheres, esse estigma continuou a acompanhá-las. Conforme Richard Sennett (1988), as mulheres, no esforço para controlar os seus impulsos, acabam por manifestar uma série de sintomas físicos como anemias, prisões de ventre, fobias, etc. É o que constata Lenita no seguinte trecho:

> Analisava a crise histérica, o erotismo, o acesso de crueldade que tivera. Estudava o seu abatimento atual irritadiço, dissolvente, cortado de desejos inexplicáveis. Surpreendia-se amiudadas vezes a pensar sem o querer no filho do coronel, nesse homem já maduro, casado, a quem nunca vira; sentia que lhe pulsava apressado o coração quando falavam nele na sua presença. E concluía que aquilo era um estado patológico, que minava um mal sem cura. (RIBEIRO, 1999, p. 27)

Portanto, a personagem Lenita é vítima dos seus desejos sexuais no ponto em que tais manifestações, as quais ela é incapaz de reprimir, levam-na a agir sem refletir suas ações e isso a torna indefesa diante dos homens que dominam aquela sociedade..

A vez de quem tem razão: Conceição

Em *A missa do galo*, conto escrito por Machado de Assis, Conceição é uma figura feminina cujos atributos físicos não são o que a definem e o narrador machadiano procura deixar isso bem claro. Por outro lado, não convém confiar irrestritamente nesse narrador que, por muitas vezes, vai tirar a atenção do leitor para o que verdadeiramente importa. Num primeiro momento, é provável que o leitor venha a construir uma imagem de mulher fiel aos votos matrimoniais e que coloca a razão acima das vontades. Porém, é possível também contemplar uma mulher de caráter dissimulado, que, apesar de não consumar a prática do adultério, aprecia a insinuação. A partir disso, o que se pode perceber com a leitura do conto é um jogo de sedução e nesse jogo é a mulher quem conduz as ações. Nesse aspecto, a personagem feminina machadiana foge do estereótipo

de mulher de outros textos literários, mas principalmente, reproduz o contrário do que era comum de se ver naquela sociedade patriarcal. Machado apresenta uma imagem de mulher articulada, já que é Conceição quem toma as rédeas da situação e ela quem decide o que vai acontecer ou deixar de acontecer entre ela o senhor Nogueira. Além disso, ela parece ser uma mulher que não dispõe de tempo para romances como sugere o trecho do seu diálogo com o rapaz:

> - Gosta de romances?
>
> - Gosto.
>
> - Já leu a *Moreninha*?
>
> - Do Dr. Macedo? Tenho lá em Mangaratiba.
>
> - Eu gosto muito de romances, mas leio pouco, por falta de tempo. Que romances é que você tem lido? (MACHADO, 2002, p. 227)

Diferentemente das mulheres do seu tempo, Conceição parece ser um tipo de mulher, que não se deixa envolver pelo que contem os textos românticos. Ela não é dada a devaneios que possam arrebatá-la da realidade ou pelo menos é nisso que ela quer que o Senhor Nogueira acredite. Esse aspecto a distingue de personagens como Inocência, que é o próximo perfil de mulher a ser analisado. Mas em se tratando de compará-la à personagem de Júlio Ribeiro, Conceição tem o mecanismo de sedução a seu favor, enquanto que Lenita é totalmente seduzida por seus próprios desejos:

> De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos. (MACHADO, 2002, p. 227)

Mais para o final do conto tem-se mais um indício de que é Conceição quem domina as ações, quando de forma imperativa solicita ao rapaz que se retire: "-Vá, vá, não se faça esperar. A culpa foi minha. Adeus; até amanhã." (MACHADO, 2002, p. 232)

O narrador do conto é Nogueira, que dá início à narrativa afirmando nunca ter entendido o acontecido entre ele e Conceição quando ele tinha dezessete anos e ela trinta. Ela é mais madura em relação a ele e também mais ousada, já que para época receber um homem em sua casa e ficar sozinha com ele na sala era no mínimo algo inusitado. A mulher em "Missa do Galo" era chamada de "a santa", porque suportava o comportamento infiel do marido, mas até que ponto? O fato de ter contribuído para a

conversa insinuante com Nogueira põe a termo sua subserviência incondicional ao marido. Ou seja, a emancipação é o resultado da opressão sofrida por ela e isso vai se repetir com outras personagens femininas machadianas como, por exemplo, Dona Severina de "Uns braços" ou com Mariana de "Capítulo dos chapéus". No desfecho do conto ela se casa com o escrevente juramentado do marido, o que reforça as relações de poder e subalternização. Se no primeiro casamento, a submissão ao marido é fruto também do poder econômico dele, casar-se com um homem de classe social inferior poderia afrouxar um pouco as amarras que a impediam de tomar as rédeas da própria vida. A mulher nessa sociedade vivia em função do homem e sua postura precisava refletir o homem bem sucedido. Essa condição da mulher enquanto extensão do homem é combatida pelas feministas conforme a fala de Virgínia Woolf: "Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro do seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva." (WOOLF, 2004, p. 45)

Fica claro, portanto, que a passividade não é um traço predominante na personalidade de Conceição como o narrador quer fazer crer. Mesmo porque o narrador é Nogueira, um homem. Quando diz que ela "Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar" não precisa estar se referindo necessariamente à passividade do caráter dela, mas talvez ao fato de que ela era uma pessoa que tinha domínio sobre suas emoções. Esta característica distingue Conceição de Inocência, que é o próximo perfil de mulher a ser apresentado.

Quando o coração conduz a ação: Inocência

Inocência é uma personagem feminina que protagoniza o romance homônimo escrito por Visconde de Taunay e estudado como romance romântico por apresentar características marcantes como a idealização e a temática amorosa.

O espaço dessa narrativa é o interior do Brasil, em uma região tipicamente rural e por conta disso a obra é também classificada como romance regionalista.

O autor constrói uma representação de mulher sertaneja idealizada e que por isso não remete necessariamente a uma moça interiorana. Segundo palavras do próprio Alfredo de Taunay, sua personagem teria sido fruto de um relacionamento que o autor teve com uma moça do interior do estado do Mato Grosso, em virtude de suas andanças pelo país, já que era militar.

Além da relação amorosa conturbada vivida por Inocência e Cirino, outros temas são debatidos dentro da obra, como o choque de valores entre Pereira, o pai de Inocência, e Meyer, cientista alemão hospedado na fazenda de Pereira. Faz-se interessante ressaltar aqui o ponto de vista dos dois em relação à mulher. A reação de Meyer, quando é apresentado à moça, revela uma visão mais liberal sobre a condição da mulher, porém não menos machista:

> —Pois então! É preciso não entregar o corpo à moleza... Abra os olhos... Olhe... está aqui este homem (e apontou para Meyer) que é alamão e trouxe uma carta do tio de mecê, o Chico, lá da Mata do Rio. Quero mostrar que, para mim, vale tanto como se fosse esse próprio parente tão a nós chegado. Por isso é que venho apresentá-lo...
> (...)
> —Qual! não tem obrigação, não, senhor. Além do mais, sua filha é muito bonita, muito bonita, e parece boa deveras... Há de ter umas cores tão lindas, que eu daria tudo para vê-la com saúde...

> -Que moça! . . . Muito bela!
> (...)
> Nem reparou Meyer e com a habitual ingenuidade prosseguiu:
> —Aqui, no sertão do Brasil, há o mau costume de esconder as mulheres. Viajante não sabe de todo se são bonitas, se feias, e nada pode contar nos livros para o conhecimento dos que leem. Mas, palavra de honra, Sr. Pereira, se todas se parecem com esta sua filha, é coisa muito e muito digna de ser vista e escrita! Eu... (TAUNAY, 1991, p. 31)

Segundo as convicções do botânico, a mulher deve ser exposta por conta da sua beleza e tal predicado precisa ser publicado em livro, tornar-se poesia. Aqui se tem a perspectiva da mulher sobre um único aspecto, o da beleza física, que é uma característica do romantismo. Wollstonecraft condenava a educação feminina pautada no trato da beleza em detrimento do cuidado com o intelecto.

> O entendimento do sexo feminino tem sido tão distorcido por essa homenagem ilusória que as mulheres civilizadas de nosso século, com raras exceções, anseiam apenas inspirar amor, quando deveriam nutrir uma ambição mais nobre e exigir respeito por suas capacidades e virtudes. (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 25)

Outra manifestação do machismo na obra se dá quando o pai de Inocência, Pereira, sente-se ofendido, porque tem outra perspectiva, tão machista quanto, em relação à condição feminina:

> —O Sr. não quer retirar-se? interrompeu Pereira com modo áspero.
> —Pois não! replicou o alemão.
> E como despedida acrescentou, dirigindo-se para Inocência:
> —Chamo-me Guilherme Tembel Meyer, seu humilde criado, e estimo muito conhecê-la por ser a senhora filha de um amigo meu e prender a gente com o seu lindo rosto...
> Estendeu então a mão, fez um movimento de cabeça, e acompanhou ao mineiro que já ia saindo, branco de cólera concentrada.—E que me diz o Sr. deste homem? perguntou a Cirino a meia voz e puxando-o de parte.
> —Reparei muito nos seus modos, respondeu-lhe o outro no mesmo tom.
> —Nem sei como me contenha... Estou cego de raiva... Que presente me mandou o Chico!... É uma peste, este diabo melado... Vê uma rapariguinha e enche logo as bochechas para lhe dizer meia dúzia de pachouchadas e graçolas... Não está má esta!...: um perdido. Nada... Isto não me cheira bem: vou ficar de olho nele. . . (TAUNAY, 1991, p. 32)

Pereira vê em Meyer um oportunista, capaz de subverter a moral e os bons costumes do lugar. O coronel age como o pai superprotetor, para o qual a filha não tem autonomia sobre a própria vida e que por isso precisa de um homem que a respeite e que, sobretudo, a defenda de outros aproveitadores como o Sr. Meyer. Tal atitude, para a época, é aprovada pela sociedade que cobra do pai que se diz zeloso. Porém, para as feministas, esse pretenso cuidado nada mais é do que uma manobra machista do patriarcado que esconde outros interesses como, por exemplo, o destino dos bens da família. Considerando que Inocência era filha única de Pereira e que, sobre a ótica do patriarcado, ela não teria condições de administrar os bens da família quando da morte do patriarca, era preciso casá-la, de preferência, com um homem merecedor da confiança do pai e financeiramente bem resolvido. Essa prerrogativa era importante, já que um pretendente economicamente abastado não dependeria dos bens da consorte e, além disso, o pai estava interessado no acumulo de bens, ou seja, o casamento era um negócio. Outra questão era a da falta de autonomia da filha sobre a própria vida, que

fora criada debaixo de submissão e que por isso necessitava de alguém para continuar administrando sua vida em todos os seus aspectos. Desse modo, Manecão era o pretendente ideal para Inocência. A falta de autonomia, a aceitação, por parte das mulheres, de uma condição subalterna em relação aos homens eram e ainda são aspectos que muito incomodam autoras feministas como Wollstonecraft:

> Espero que meu próprio sexo me desculpe caso eu trate as mulheres como criaturas racionais, em vez de adular suas graças fascinantes e considerá-las como se estivessem em um estado de perpétua infância, incapazes de ficar sozinhas (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 25)

Porém, a moça tinha outros planos para o seu futuro, planos mais românticos e menos práticos. Tudo isso em virtude de ter conhecido Cirino, e enxergar nele o verdadeiro amor, capaz de libertá-la das amarras do pai. Aqui vai prevalecer uma característica que é a essência do personagem romântico, e em especial, do personagem romântico feminino, que é o de agir pautado pela emoção. Inocência não reflete sobre as consequências dos seus atos, e quando o amante propõe a ela fugirem, a princípio recusa, mas instigada pela paixão, pede a ele que busque ajuda do padrinho dela para consumarem a fuga:

> Não quero fugir... Antes a desgraça para toda a existência... mas fique eu sendo o que meu nome diz que sou (...) – Pois bem, interrompeu Cirino, você não quer? Não falemos mais nisso (...) – Então, que fazer? bradou o moço. (...) E ocultando a cabeça entre as mãos, passou a chorar ruidosamente. (...) Foi ela quem primeiro interrompeu o silêncio. – Ah! meu Deus, se o padrinho quisesse!... (TAUNAY, 1991, p. 58)

Além do agir conduzido pela emoção, outra questão é a da visão ingênua, inocente de mundo, que prevalece no comportamento dos amantes. Desde os encontros furtivos no laranjal até os maus traçados planos de fuga, o que se tem são atitudes orientadas exclusivamente pelo sentimento amoroso.

Outro ponto combatido pelas feministas é o da concepção de mulher como anjo do lar, que serve aos propósitos de legitimação da burguesia como classe social exemplar. A mulher promíscua compromete a herança e Inocência é um exemplo de visão angelical de mulher forjada para o casamento. Pereira, o pai, deixa clara a urgência em casar a moça, ″- Esta obrigação de casar as mulheres é o diacho!...” que corre o risco de ficar malvista pela sociedade ou de perder-se orientada pelos seus impulsos. Conforme sugerem Rousseau e Kant, a mulher é um animal selvagem que precisa ser domado e o casamento seria uma forma de apaziguar esse ímpeto feminino:

> - Eu repito, disse ele com calor, isto de mulheres, não há que fiar. Bem faziam os nossos do tempo antigo. As raparigas andavam direitinhas que nem um fuso...Uma piscadela de olho mais duvidosa, era logo pau...Contaram-me que hoje lá nas cidades...arrenego!...não há menina, por pobrezinha que seja, que não saiba ler livros de forma a garatujar no papel...que deixe de ir a fonçonatas com vestidos abertos na frente como raparigas fadistas e que saracoteiam em danças e falam alto e mostram os dentes por dá cá aquela palha com *qualquer tafulão malcriado*...[...]” (TAUNAY, 1991, p. 16).

Outro aspecto é a romantização da doença e a personagem de Taunay é um misto de beleza e fragilidade, inclusive por conta da sua débil condição de saúde:

> Apesar de bastante descorada e um tanto magra, era Inocência de beleza deslumbrante. (...) Ao erguer a cabeça para tirar o braço de sob o lençol, descera um nada á camisinha de crivo que

> vestia, deixando nu um colo de fascinadora alvura, em que ressaltava um ou outro sinal de nascença. (TAUNAY, 1991, p. 17)

Assim, o comportamento de Inocência pode ser visto também como fruto da opressão de uma sociedade administrada exclusivamente por homens que determinam o destino das mulheres, supostamente preocupados com o bem-estar delas, mas verdadeiramente voltados para os seus próprios interesses.

Três mulheres e um ponto em comum: a visão masculina

Apesar de se diferenciarem em alguns aspectos importantes, os três textos aqui analisados apresentam aspectos em comum, e são esses que nesse momento merecem atenção. A literatura produzida por sociedades patriarcais vai apresentar um aspecto característico. São modelos femininos construídos por homens, os quais as feministas pretenderam desconstruir.

Lenita, por exemplo, é o resultado do determinismo biológico e por mais que lute contra a dominação masculina, concentrando suas forças no seu intelecto, termina cedendo aos seus impulsos. E as conseqüências disso são que ela se entrega ao matrimônio, relegando a razão e os seus princípios a um segundo plano. O feminismo questiona o casamento como a única forma de sustento ou de ascensão social. Naquela ocasião, o casamento legitimava a dominação dos homens sobre as mulheres. Todavia, o oprimido se permite tal condição quando pode tirar vantagem da situação.

A segunda figura feminina representada por um homem é Conceição, e a exemplo de Lenita, é o avesso da percepção romântica de mulher. Machado de Assis apresenta uma mulher emocionalmente contida, que faz prevalecer a razão e que procura administrar a situação a seu favor. Essa particularidade na representação do feminino na obra desconstrói com o comportamento estereotipado das mulheres daquela época, com o intuito de criticar esse panorama. Conceição, chamada de “a santa”, suportava o fato de o marido ter amante, porque lhe convinha. Na condição em que se encontravam as mulheres naquela sociedade, pior seria desfazer o casamento.

Outro aspecto dessa personagem que se deve considerar é o diálogo insinuante que ela tem com o jovem Nogueira. A atitude mais ousada em relação às mulheres do seu tempo tem origem na opressão que ela experimenta no seu casamento. O fato de estarem os dois a sós na sala já se caracteriza como uma atitude de ousadia da parte dela, aliada ao tom da conversa, os meneios graciosos ao caminhar pela sala que suscitavam no rapaz percepções dela, até então desconhecidas para ele. Tudo isso guardadas as devidas proporções. Conceição foi até onde podia ir com aquilo e ao chamado do amigo para a missa, tratou logo de despedi-lo para a rua e tomou o caminho para o seu quarto, com o mesmo balanço do corpo, como nos diz Nogueira.

Inocência é a terceira da trinca e talvez ela seja a melhor representação da mulher da época, é claro, preservados os exageros do romantismo. Inocência é a representação da mulher sem voz ativa e no sentido literal, já que é o pai que maneja o seu discurso. Além disso, mostra-se frágil e indefesa, e essa condição é reforçada pelo seu estado de saúde. Entre ela e as outras duas personagens, além da opressão promovida pelo patriarcado, há também uma tentativa de libertar-se do jugo masculino, mas pautada pela emoção, é a que apresenta menos condições. Diferentemente de Conceição, que manifestou sua atitude subversiva até o limite da razão, Inocência rompeu com as barreiras do bom senso, acreditando que o sentimento amoroso daria

conta de tudo, bem ao estilo romântico, e por isso vivenciou um final trágico para si e para o seu companheiro.

O que vai distingui-la de Lenita, é sem dúvida o despreparo intelectual, mas esse atributo não faz diferença para a personagem de Júlio Ribeiro, que foi subjugada pelo instinto sexual.

Muito provavelmente o perfil de mulher ao final do século XIX contrastava em alguns aspectos com a mulher de meados do mesmo século e talvez essa premissa seja mais uma dentre as razões que as tornam representações similares e ao mesmo tempo desiguais. Porém, o intervalo de tempo que separa as três produções é pouco significativo e isso leva a crer mais uma vez que esses literatos consideraram certas facetas do comportamento feminino da época em detrimento de outras.

De qualquer forma, são três personagens femininas fruto da imaginação de três autores homens, inseridas em um cenário totalmente dominado por homens, que preservam alguns aspectos daquela realidade, mas que por outro lado, reforçam a visão patriarcal: Lenita enquanto vítima da sua condição biológica, Inocência que é derrotada pelo seu excesso de inocência e dependência do sexo masculino e Conceição, que apesar de manipular a situação a ser favor, está fadada há terminar seus dias presa a um casamento que não lhe garante mais do que a própria sobrevivência.

Referências

ASSIS, Machado de. *Contos.* São Paulo: FTD, 2002.

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 19ª ed., São Paulo: Ática, 1991.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Trad. Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu.* Trad. de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro.

JOÃO DO RIO E DR. ANTÔNIO: DO JORNALISMO PARA A LITERATURA, DA LITERATURA PARA O CINEMA

Autora: Carla Helena Lange (UTFPR)
Orientador: Dr. Wellington Ricardo Fiorucci (UTFPR)

Resumo: Sob a ótica dos Estudos Interartes, este trabalho tem como propósito analisar o livro *Memórias de um rato de hotel* (1912), cuja autoria é atribuída a João do Rio, e a sua adaptação cinematográfica *Muitos homens num só* (2015), dirigida por Mini Kerti. O contexto de ambas as obras é o início do século XX, durante o período da *Belle Époque* brasileira, auge da carreira de João do Rio e de Dr. Antônio, sendo o primeiro pseudônimo do escritor e jornalista Paulo Barreto e o segundo a alcunha de Arthur Antunes Maciel, um gatuno que ficou muito famoso por roubar hotéis de luxo no Rio de Janeiro. Desta forma, contando com uma metodologia de cunho comparativo, este trabalho pretende analisar as duas obras, enfatizando as relações entre as máscaras narrativas literárias e fílmicas, levando em consideração os dois sujeitos históricos famosos em seu tempo: um escritor e um ladrão da *Belle Époque* brasileira.

Palavras-chave: João do Rio. Dr. Antônio. *Memórias de um rato de hotel*. *Muitos homens num só*.

Considerações iniciais

Com um estilo considerado peculiar para sua época, João Paulo Alberto Coelho Barreto, o famoso João do Rio, foi um escritor, jornalista, teatrólogo, tradutor e, acima de tudo, um carioca apaixonado pelas ruas. Essa paixão pelas ruas da cidade lhe rendeu consideráveis trabalhos como, por exemplo, *As religiões do Rio* (1905), *A alma encantadora das ruas* (1910), *A mulher e os espelhos* (1919), além da obra objeto de estudo do presente trabalho, *Memórias de um rato de hotel* (1912), entre outros.

De origem humilde, Paulo Barreto começou a trabalhar ainda muito jovem e em junho de 1899 publicou seu primeiro texto (uma crítica sobre uma peça de teatro) no jornal *A Tribuna*. Em seu primeiro trabalho, Paulo Barreto já havia mostrado seu "[...] estilo bombástico e paradoxal [...]". (RODRIGUES, 2010, p. 31). Dono de muitos pseudônimos, sendo João do Rio o mais famoso, Paulo Barreto trabalhou em vários jornais (*A Tribuna*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta*) e atingiu o auge de sua produção nos primeiros anos do século XX. Considerado um dândi e adepto de um estilo decadentista, João do Rio foi a "[...] flor estilizada da nossa *Belle Époque*." (RODRIGUES, 2010, p. 271). O cronista carioca conseguiu ascender socialmente no início do século XX, mas faleceu, de maneira inusitada, em 23 de junho de 1921, deixando um grandioso conjunto de obras para a literatura brasileira.

Em seu livro *As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio* (1996), Orna Messer Levin salienta que duas grandes novidades marcaram a literatura brasileira no século XX: (1) a criação da Academia Brasileira de Letras, representada por Machado de Assis e toda sua tradição e (2) a produção efervescente de escritores em jornais e revistas recém lançados, a qual exigia cada vez mais um trabalho profissional. Segundo a autora, João do Rio é quem melhor representa essa última novidade, pois mostra "[...] a combinatória bem-sucedida do escritor solicitado pelo público e pelo

mercado emergente com o acadêmico preocupado em levar o empenho profissional ao reconhecimento do legado estético." (LEVIN, 1996, p. 19).

Diante disso, os jornais começam a dar espaço para o Dandismo por meio das colunas sociais. Dessa forma, Paulo Barreto ganhou destaque com suas crônicas jornalísticas que traziam um olhar para as margens da sociedade ao mesmo tempo em que ressaltavam o requinte social dos grandes salões de festas, a figura do dândi e dos aristocratas em decadência, fazendo "[...] destes senhores a representação estética da modernidade." (LEVIN, 1996, p. 73). Consequentemente, a figura do dândi não é só representada por João do Rio, mas também pelos narradores de seus textos:

> Com o dandismo, o escritor dissimula o seu encanto pela vida burguesa, e o que já era falso no dândi literato europeu torna-se quase um simulacro no Brasil. Isto porque o dandismo se presta ao refalseamento, pois o dândi se posiciona à margem da história; ele usa seu conhecimento para transcender a vulgaridade do tempo, escorando-se duplamente na tradição e no cinismo. (LEVIN, 1996, p. 76).

Nessa perspectiva, nota-se que, influenciado pelo contexto da *Belle Époque*, João do Rio não estende seu estilo dândi e decadente somente às crônicas, pois também é possível identificá-lo no romance que conta a vida de Dr. Antônio, *Memórias de um rato de hotel*, publicado originalmente no formato de folhetim em 1912. Desta maneira, o presente trabalho tem como objeto de estudo a obra *Memórias de um rato de hotel* ([1912] 2015), de João do Rio, e o filme *Muitos homens num só* (2015), dirigido por Mini Kerti. Sendo assim, foi traçado um estudo comparativo entre as duas obras, o qual buscou identificar como foi a transposição das máscaras narrativas literárias para a linguagem fílmica.

O encontro de dois dândis: João do Rio e Dr. Antônio

Apreciador do gênero policial, João do Rio demonstra interesse em retratar o mundo do crime do século XX, esse interesse se evidencia mais ainda quando o autor decide escrever sobre o Dr. Antônio, alcunha utilizada por Arthur Antunes Maciel, um famoso gatuno da *Belle Époque*, que foi preso em agosto de 1911, em Juiz de Fora. Dr. Antônio ficou muito conhecido na época por ser um "rato de hotel" que aplicava seus golpes de maneira muito inteligente, sem o uso de violência contra os hóspedes de luxuosos hotéis do Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Minas Gerais. Evidentemente, esse fato chamou a atenção de Paulo Barreto e o motivou a escrever o artigo "O representativo do roubo inteligente", publicado no jornal *A Notícia*, em 20 de agosto de 1911, no qual ele exalta a personalidade do Dr. Antônio, comparando-o ao famoso ladrão dos folhetins franceses, Arsène Lupin:

> Como é possível que um país entre no concerto da civilização sem ter um grande gatuno representativo, mas gatuno mesmo, só gatuno, campeão de apanhar o alheio contra a vontade do possuidor? E nós não o tínhamos, a não ser talvez o Dr. Antônio, que, aliás, está para Arsène Lupin como a Avenida Central está para a linha dos *boulevards* ou para *Oxford street*. O Dr. Antônio possuía topete e calma. Era elegante, era bem-falante, era um *sportsman* da caça de carteiras verdadeiramente razoável. Aprecia nos melhores lugares, tranquilamente. Operava com um sangue-frio digno dos melhores aplausos. Mantinha vivaz a inteligência. Lembro-me que um dia mostraram-mo na rua do Ouvidor.
> – É aquele o Dr. Antônio!
> Olhei-o com respeito e carinho. Só o saber que enganava os outros, sem que a polícia pudesse prender, dava-lhe uma auréola de superioridade mental. (RIO, 2015, p. 177).

Esse encantamento de João do Rio pela história do Dr. Antônio vai um pouco além, pois na véspera de natal daquele ano é publicado no jornal *Gazeta* o primeiro capítulo do folhetim *Memórias de um rato de hotel: a vida do "Dr. Antônio" narrada por elle mesmo*, o qual teve duração de cerca de dois meses. Apesar de o nome de Paulo Barreto não aparecer nenhuma vez no folhetim, vários indícios do próprio texto levam a crer que a autoria é realmente do cronista carioca, como, por exemplo, o fato de o gatuno confessar, logo nas primeiras páginas, que nunca foi um bom leitor: "Nunca fui dado à literatura e à fantasia, sendo muito limitado o número de livros que tenho lido. Escrever memórias não seria coisa que me passasse pela imaginação em hipótese alguma." (RIO, 2015, p. 13).

Com efeito, há na narrativa trechos do artigo escrito por João do Rio, "O representativo do roubo inteligente": "Lembro-me que um dia mostraram-mo na rua do Ouvidor. – É aquele o Dr. Antônio! Olhei-o com respeito e carinho. Só o saber que enganava os outros, sem que a polícia pudesse prender, dava-lhe uma auréola de superioridade mental." (RIO, 2015, p. 14-15). Além disso, também há várias citações de autores consagrados pela literatura, como Dante Alighieri, Alexandre Dumas, Johann Wolfgang Von Goethe, entre outros: "Bem se pode escrever na Detenção o verso de Dante: *Lasciate ogni speranza ó voi che entrate*!" (RIO, 2015, p. 101); "Mas, no silêncio frio do cárcere, na escura galeria, tal qual como no *Conde de Monte Cristo* (de tal forma a vida é um romance!), proibidos de falar, proibidos de conversar, nós falávamos, a princípio com sinais sonoros, batendo nos muros, depois, baixo, sem nos vermos." (RIO, 2015, p. 109); "O quanto as mulheres têm poder sobre mim! Por elas fui forçado a encontrar a alma danada do "Dr. Antônio". Só por uma delas, eu, como o Fausto, não entraria no inferno, para a fúria de Mefistófeles." (RIO, 2015, p. 162). Sendo assim, seria muito improvável que alguém que "não é dado à literatura" tenha lido todos esses clássicos a ponto de citá-los direta e indiretamente ao longo da narrativa. Logo, a história desse personagem do crime brasileiro encantou não só João do Rio, mas também seu público leitor. Esse encantamento imediato fez com que, em apenas três semanas depois da publicação do último capítulo na *Gazeta*, o folhetim fosse editado em volume, em março de 1912. (RODRIGUES, 2010).

Ainda assim, essas memórias ficaram perdidas ao longo dos anos, mas foram recuperadas pela Dantes Editora apenas no ano 2000, oitenta e oito anos depois de sua primeira edição. A edição atual conta com uma nota editorial de Cesar Burgos, na qual ele explica como o livro foi resgatado por Plínio Doyle, que ficou surpreso ao perceber uma anotação manuscrita de Francisco Prisco dizendo que João do Rio era o verdadeiro autor das Memórias de um rato de hotel. Faz parte desta edição, como um epílogo, o artigo "O representativo do roubo inteligente", publicado por João do Rio no jornal *A Notícia*, em 1911. Em 2015, ano de lançamento do filme inspirado na obra, *Muitos homens num só*, foi lançada a terceira edição do livro, pela mesma editora.

É bem verdade que o célebre Dr. Antônio existiu fora da narrativa de João do Rio e como o próprio narrador de *Memórias de um rato de hotel* afirma, "O Dr. Antônio nasceu com a República." (RIO, 2015, p. 30). Oriundo de uma boa família de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Arthur Antunes Maciel entrou para a vida do crime em sua cidade natal, porém, após ser expulso de casa por seu pai, nunca mais retornou para a cidade onde nasceu, assim como nunca mais viu sua família. Dessa maneira, o gatuno chegou às ruas do Rio de Janeiro no final de novembro de 1889.

De fato, Arthur Maciel ficou famoso pela alcunha de Dr. Antônio (nome que, aliás, utilizou uma única vez, durante um golpe no hotel Carson's), que era conhecido

como "[...] um *dandy* tranquilo, com um anel de médico no anular; o sorriso no lábio tranquilo [...]" (RIO, 2015, p. 32). Contudo, essa não era a única alcunha utilizada pelo gatuno, tendo em vista que ele também deu vida à Arthur Barcelos, Júlio Dória, Antenor Guimarães, Júlio Guedes, entre muitos outros. Ele era "Vinte homens num só", conforme o título do capítulo VI de *Memórias de um rato de hotel* sugere.

O que diferenciava Dr. Antônio dos demais gatunos da época era seu método. O ladrão nunca usou uma chave falsa, nunca violou uma porta e nunca usou qualquer disfarce. As memórias contam que Arthur aprendeu a roubar quando ainda estava no Rio Grande do Sul, com Júlio Charuteiro, um rato de hotel que fazia parte de uma quadrilha de Montevidéu:

> O meu processo era o ensinado pelo Júlio Charuteiro, com o aperfeiçoamento de uma inteligência aguçada e preparada. Entrava, via a porta aberta, retirava as joias, a carteira, e ia deitar noutro hotel, perfeitamente calmo. Às vezes ficava no mesmo. Quantas vezes o criado acordava-me com o café.
> – V. Exª não sabe?
> – Que há?
> – Houve hoje um roubo aqui.
> – Que me diz?
> – Entraram no 25.
> – Muita coisa?
> – O hóspede diz que foi muito.
> Fiz-me roubado duas ou três vezes, em vários sítios, preparando adrede o cenário. Os gerentes vinham loucos. Eu mostrava-lhe valises cortadas, o bolso sem o relógio. (RIO, 2015, p. 33-34).

Dr. Antônio agia dessa forma, com muita tranquilidade e calma. Com todo o glamour da *Belle Époque* carioca, o dândi aplicava golpes inteligentíssimos apenas em hotéis de luxo, enquanto se envolvia com muitas mulheres e frequentava os melhores teatros e cafés, portanto, conforme as memórias afirmam: "Só me sinto bem ao lado de gente de posição social." (RIO, 2015, p. 37).

Logo no início do primeiro capítulo, o narrador das memórias de Dr. Antônio conta que Arthur Antunes Maciel não foi preso apenas uma única vez, e em uma de suas prisões um jornalista foi até a casa de detenção para entrevistar o famoso Dr. Antônio, com a intenção de que o ladrão contasse a história de sua vida para jornal no qual ele trabalhava. Em seguida, aparece na narrativa trechos do artigo de João do Rio, no qual ele exalta a personalidade do rato de hotel. Então, Arthur Antunes Maciel dá espaço para Dr. Antônio e decide contar suas peripécias para o público:

> O público, lendo a verdade a meu respeito, contada por mim mesmo, verá que esse grande bandido, tirando o ato considerado crime pela sociedade, é um homem como qualquer outro, exatamente igual ou talvez melhor, e às vezes menos criminoso que outros sujeitos até depois de mortos respeitados.
> Não digo isso para fazer galeria. Digo a verdade, e meta cada um a mão na consciência e veja se no descalabro social um rato de hotel é tão digno de culpa.
> – Além do mais, acrescentou o homem do jornal na manhã seguinte, você foi o nosso primeiro rato de hotel. É preciso escrever suas memórias!
> – Pois escreva.
> – Por que não escreve você?
> – A mão treme. Sente-se, que eu dito.
> E assim, durante dias, fui ditando e escrevendo o que se vai ler. (RIO, 2015, p. 16).

Conquanto, se a ideia de Arthur era se redimir diante do público, ele não conseguiu fazer isso em tempo, pois faleceu na casa de detenção, em 1912, com

quarenta e sete anos. E o que restou foram as memórias desse gatuno, que finalizam com a notável frase: "Que homem interessante eu fui! Que interessante eu sou!" (RIO, 2015, p. 174).

As máscaras narrativas do texto

As *Memórias de um rato de hotel* passam uma falsa ideia de autobiografia, haja vista que o autor (João do Rio) constrói um discurso sobre uma personalidade, um ladrão de hotel do século passado (Dr. Antônio), sob a ótica de um narrador que é o dono dessa personalidade (Arthur Antunes Maciel). Isto é, há no romance *Memórias de um rato de hotel* uma emulação do gênero autobiografia, pois apesar de o romance passar a ideia de que o autor das memórias é o próprio Dr. Antônio, quem escreve essas memórias e faz esse jogo com o leitor é João do Rio.

Em seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2014), Philippe Lejeune faz uma abordagem contemporânea da autobiografia, não apenas como um gênero literário, mas também como um fato cultural. Por conseguinte, a definição de autobiografia seria: "Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, **em particular de sua personalidade**." (LEJEUNE, 2014, p 16, grifo nosso). Sendo assim, em *Memórias de um rato de hotel* o leitor não vai encontrar um relato da vida de Arthur Antunes Maciel (uma pessoa real, com um registro de identidade, certidão de nascimento, etc.), mas sim de sua personalidade de gatuno, assumida pela identidade do Dr. Antônio.

No entanto, de acordo com a definição proposta por Lejeune, se a autobiografia é uma narrativa na qual uma pessoa real faz uma retrospectiva de sua própria vida, como poderia ser João do Rio o autor de *Memórias de um rato de hotel*? De fato, João do Rio pode até não ter assinado a obra, conforme mencionado na seção anterior, entretanto, o próprio texto pode comprovar sua autoria. Nesse sentido, Lejeune afirma que: "Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso." (LEJEUNE, 2014, p. 26-27).

Desta forma, pode-se perceber que nas *Memórias de um rato de hotel* acontece um grande jogo do autor com o leitor, o uso de máscaras narrativas que camuflam, mas não excluem, a relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem, proposta por Lejeune. Ou seja, João do Rio é o autor das memórias, foi ele quem as escreveu, no entanto, ele constrói o texto a partir de um mascaramento narrativo na medida em que constitui Arthur Antunes Maciel como o narrador de suas próprias memórias, e traz como personagem principal o Dr. Antônio, sua outra personalidade. Tem-se aqui a relação entre João do Rio (autor) *versus* Arthur Antunes Maciel (narrador) *versus* Dr. Antônio (personagem).

No entanto, o nome "Dr. Antônio" aparece na capa e na folha de rosto do livro e, inclusive, na folha de rosto da primeira edição do livro e no folhetim, o título do livro era: *Memórias de um "rato de hotel": vida do "Dr. Antônio" narrada por elle mesmo*. Uma possibilidade de João do Rio não ter assinado essa obra, pode ter sido pelo fato de querer caracterizá-la como uma autobiografia, e não como um romance autobiográfico, haja vista que o texto deixa claro que quem escreveu as memórias não foi Arthur Antunes Maciel, muito menos o Dr. Antônio, pois fica evidente que há modulações discursivas que caracterizam essa obra como de João do Rio. Basta lembrar o momento

de *Memórias de um rato de hotel* em que um jornalista, o qual o leitor não tem acesso ao nome, mas supõe-se que seja João do Rio, visita o Dr. Antônio na casa de detenção e pede para que ele conte a história de sua vida para seu jornal: "– Meu caro, não me engano e peço que não me desiluda. **Considero você um homem inteligente, fora do comum.** Se resolver negar o que **está provado em vinte anos de jornais**, como um simples batedor de carteira, ficarei muito triste." (RIO, 2015, p. 14, grifos nossos). Logo em seguida, Arthur "relembra" e cita um trecho do artigo que João do Rio escreveu a seu respeito, no qual ele exalta sua inteligência e o compara com Arsène Lupin, conforme foi visto na seção anterior.

De acordo com Lejeune (2014), o romance autobiográfico se aproxima muito da autobiografia, porém, na autobiografia não há esse jogo por detrás das identidades, jogo que acontece o tempo todo em *Memórias de um rato de hotel*, tanto no nível diegético (o problema da dupla personalidade: Arthur versus Dr. Antônio) quanto no nível extradiegético (a questão da autoria do texto: Arthur/Dr. Antônio versus João do Rio). Mas para que isso ocorra, de acordo com Lejeune (2014) é preciso que o pacto autobiográfico seja firmado, ou seja, deve haver uma afirmação da identidade do nome autor no texto. Existem várias formas de firmar esse pacto, contudo, essas formas tem a finalidade de honrar sua assinatura. Caso a identidade não seja confirmada, como é o caso do romance autobiográfico, o leitor deverá estabelecer semelhanças, independentemente do que diz o autor.

Sendo assim, levando em consideração as propostas de Lejeune (2014), o pacto presente em *Memórias de um rato de hotel* é romanesco-autobiográfico: romanesco porque a personagem tem nome diferente do autor, tem-se a relação Dr. Antônio *versus* João do Rio; autobiográfico porque a personagem tem o mesmo nome do autor, e aqui não há uma contradição com a afirmação anterior, acontece que o nome do autor que aparece na capa do livro é o mesmo nome da personagem, Dr. Antônio, pois o verdadeiro autor (João do Rio) omitiu sua identidade da obra, para que essa emulação do gênero autobiografia fosse construída.

Por fim, pode-se dizer que *Memórias de um rato de hotel* foi escrito em colaboração, pois "[...] o esforço da memória e o esforço da escrita são obras de pessoas diferentes, dentro de um processo de diálogo que poderá deixar vestígios orais e escritos." (LEJEUNE, 2014, p. 138). Desta maneira, Lejeune (2014) divide teoricamente o trabalho de escrita colaborativa em "modelo" e "redator". Tem-se aqui, então, o modelo, Arthur Maciel, que fica incumbido de recorrer às suas memórias para contar a história do Dr. Antônio, mas que não assume nenhuma responsabilidade em relação à escrita. E, João do Rio, o redator que fica responsável por estruturar e modular a narrativa e que, também, teve a iniciativa de dar origem a essa história que talvez não existisse se não fosse a sua intervenção, por isso ele "[...] **se apresenta como mediador entre dois mundos**, quase como um explorador. Sua presença deve ser flagrante e seu estatuto é o de verdadeiro autor [...]". (LEJEUNE, 2014, p. 150, grifos nossos).

***Muitos homens num só*: Dr. Antônio e João do Rio na telona**

Muitos homens num só (2015) é o primeiro longa-metragem de ficção da diretora Maria Izabel Kerti, mais conhecida como Mini Kerti, uma das mais requisitadas diretoras de publicidade e de videoclipes no Brasil. Além de estar à frente de diversas campanhas publicitárias, Mini Kerti também já dirigiu dois documentários, *Chame*

gente – 50 anos de trio elétrico (2002) e *Contratempo* (2008), este dirigido junto com Malu Mader.

Produzido pela Tambellini Filmes, com coprodução da TeleImage e do Canal Brasil e distribuído pela Downtown Filmes, *Muitos homens num só* foi exibido pela primeira vez no 18º Cine PE Festival Audiovisual, realizado em Pernambuco no ano de 2014, sendo um dos filmes mais premiados do festival, totalizando dez prêmios: júri popular, melhor filme, direção (Mini Kerti), ator (Vladimir Brichta), atriz (Alice Braga), coadjuvante (Pedro Brício), roteiro (Leandro Assis), direção de arte (Kiti Duarte), trilha sonora (Dado Villa-Lobos) e edição de som (Thomas Alen). Com trilha sonora composta por Dado Villa-Lobos, roteiro de Leandro Assis, Nina Crintz e Mini Kerti e contando com um elenco já consagrado, dentre eles os já mencionados Vladimir Brichta (Dr. Antônio) e Alice Braga (Eva), além de Caio Blat (Félix Pacheco), Silvio Guindane (Barreto) e Luiz Carlos Miele (barão). Com um investimento estimado em R$ 3.370.000, *Muitos homens num só* estreou no cinema em 25 de junho de 2015, arrecadando uma bilheteria de 1.671 ingressos.

Já na abertura do filme *Muitos homens num só* o espectador fica sabendo que se trata de uma adaptação da obra de João do Rio, pois logo abaixo do título aparece a mensagem "Baseado na obra de João do Rio" (00:01:39), além do mais, essa menção também é feita nos créditos finais, mostrando ao espectador algumas informações sobre o Dr. Antônio e as *Memórias de um rato de hotel* (01:26:52). Evidentemente, o público deve notar que mesmo sendo baseado na obra de João do Rio, o roteiro não é uma cópia do livro:

> Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. "Adaptar" significa transpor de um meio para outro. A adaptação é definida como a habilidade de "fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste" — modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. (FIELD, 2001, p. 174).

Em outras palavras, romance é um tipo de gênero e o roteiro é outro. Sendo assim, mudanças na adaptação de um livro para um roteiro são inevitáveis. Segundo Mini Kerti, em uma entrevista para a autora deste trabalho, o projeto do filme *Muitos homens num só* nasceu depois do momento em que ela teve contato com o livro *Memórias de um rato hotel* (KERTI, 2016). Por conseguinte, é possível dizer que o roteiro da obra de chegada (o filme) mantém a essência da obra de partida (o livro), ao passo que conta uma parte das "memórias do Dr. Antônio", com alguns cortes e acréscimos como, por exemplo, a inserção de novos personagens.

Para recriar um Rio de Janeiro do início do século XX, foi necessário que a direção de arte investisse muito no trabalho de cenografia, fotografia e figurino, a fim de reproduzir os principais cenários frequentados por Dr. Antônio, pois para entender essa personagem, também é necessário que haja uma compreensão do contexto em que o dândi viveu, a *Belle Époque*. Para ambientar essa atmosfera em que o Dr. Antônio agia, o trabalho de iluminação foi essencial, conforme descreve Mini Kerti em uma entrevista para o site AdoroCinema: "O conceito principal da fotografia elaborada pelo Flávio Zangrandi foi usar muita luz de cena, luminárias e velas, no caso dos interiores à noite, e luz externa que entrava pelas janelas, no caso do interior de dia. Filmamos muitas cenas em silhueta, já que um ladrão trabalha sempre no escuro." (KERTI, 2015, s/p).

De fato, o apuro técnico em relação à cenografia, fotografia e figurino de *Muitos homens num só* chamou a atenção da crítica. Para Francisco Russo, crítico de cinema brasileiro, a direção do filme foi muito feliz:

> [...] ao apostar na caracterização minuciosa da época retratada. Há um apuro técnico que chama a atenção, poucas vezes vista em filmes de época no cinema brasileiro, no sentido de replicar de forma convincente detalhes do figurino, direção de arte e cenários. Neste último item, *Muitos homens num só* explora bastante o lado antigo do atual Rio de Janeiro, com casas e mansões suntuosas que constroem uma ambientação que, no fim das contas, torna-se personagem tão importante quanto o próprio Dr. Antônio. (RUSSO, s/a, s/p).

Pode-se tomar como exemplo dessa qualidade técnica de cenografia e fotografia as cenas que se passam no interior dos hotéis de luxo em que Dr. Antônio se hospedava. Conforme a própria diretora do filme afirmou em uma citação anterior, houve um jogo de iluminação durante as cenas como, por exemplo, no instante em que o Dr. Antônio rouba os hóspedes de um hotel, dorme com uma prostituta e sai à paisana pela manhã (00:11:40). Nesse momento, ele estava agindo como um ladrão, e para dar um tom mais obscuro, foi usada somente a iluminação de cena, praticamente à base de luz de velas, posto que o filme se passa em um momento em que o Brasil vivia a transição da luz de velas para as primeiras lâmpadas elétricas. Se as cenas internas têm uma paleta de cores mais escuras, foi feito o oposto nas cenas externas, as quais apresentam uma paleta de cores mais claras, evidenciando tons de azul, que lembram o mar do Rio de Janeiro como, por exemplo, na cena em que Dr. Antônio e Eva passeiam pelas ruas da cidade carioca (00:34:50).

Mediante ao exposto, a próxima seção buscará analisar a maneira com que o filme transpôs as máscaras narrativas para o cinema, levando em consideração a relação entre João do Rio e Dr. Antônio.

Um espelho de duplos: João do Rio e Dr. Antônio

Conforme foi discutido na seção "As máscaras narrativas do texto" do presente artigo, há um mascaramento narrativo por detrás das *Memórias de um rato de hotel* envolvendo a autoria do livro. Contudo, chegou-se à conclusão de que, dados os elementos históricos e bio-bibliográficos apurados pelos críticos, João do Rio seria realmente o autor do livro, posto que, segundo a teoria de Philippe Lejeune (2014), a escrita da obra tenha se dado de forma coletiva, sendo Arthur Antunes Maciel o "modelo" e João do Rio o "redator".

Sendo assim, se de certa forma, João do Rio está presente no livro *Memórias de um rato de hotel*, como o filme inspirado no livro adaptaria isso para o cinema? De acordo com a diretora de *Muitos homens num só*, a personagem Barreto é uma homenagem a João do Rio, pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (KERTI, 2016). Dessa forma, a exemplo da crítica e dos pesquisadores, pode-se perceber que o filme também trata João do Rio como autor das memórias do Dr. Antônio, mas não somente pelo fato de apresentar uma personagem jornalista que representa o cronista carioca. Há no filme outros mascaramentos bem-feitos que remetem o espectador a João do Rio como, por exemplo, um pequeno detalhe de uma das primeiras cenas do filme em que Dr. Antônio está roubando um quarto de hotel (00:04:25). Enquanto revirava o quarto sob a luz de um isqueiro, Dr. Antônio encontra o livro *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e abre em uma página qualquer. Mais adiante, o espectador vai perceber que o gatuno também roubou esse livro, isso acontece quando Eva entra no quarto do ladrão para deixar um bilhete para ele e encontra o livro em cima de um móvel (01:03:20). Este livro é uma referência direta a João do Rio, pois

a edição de *O retrato de Dorian Gray* utilizada pelo filme é justamente a primeira edição do livro traduzida pelo cronista carioca em 1919 e publicada postumamente em 1923.

Mini Kerti também considera que João do Rio e Dr. Antônio são muito parecidos, pois ambos têm uma alma observadora em relação às ruas cariocas, principalmente em relação às margens. Em um trecho do livro *Memórias de um rato de hotel*, Dr. Antônio rouba a carteira de uma mulher que estava no mesmo bonde que ele e em vez de saltar do bonde como de costume, decide colocar mais dinheiro dentro da carteira da senhora e devolve para ela. Ele ficou observando a mulher e a descreveu da seguinte forma: "Era decerto uma mãe de família necessitada e eu tentara roubá-la... Como me doía a consciência se fizesse isso – eu que nunca roubei senão os que têm demais!" (RIO, 2015, p. 65). Nessa passagem, como em tantas outras presentes na narrativa, Dr. Antônio mostra a sua capacidade de solidariedade, observação e imaginação em relação à cidade e aos seus cidadãos.

No filme, essas cenas de observação das ruas também são frequentes, ainda mais quando Dr. Júlio Guedes, nome com que Arthur Antunes Maciel se apresenta no "Hotel dos Estrangeiros", mostra as ruas do Rio de Janeiro para Eva, que também é uma personagem observadora, posto que ela retrata as pessoas em seus desenhos. Nessas cenas, Dr. Júlio Guedes leva Eva para perambular, refletir e observar pelas ruas, instigando-a a imaginar o que as pessoas que eles observam fazem da vida.

Muitos homens num só também apresenta um recurso muito utilizado no cinema, a voz sobreposta, mais conhecida como *voice-over*. De acordo com o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, "A voz é a manifestação sonora do corpo do ator, mesmo que ele não esteja representado visualmente." (AUMONT; MARIE, 2003, p. 300). Dessa forma, a voz sobreposta reproduz a ação de um narrador e pode ser, por exemplo, a voz de um personagem da história contando o que está pensando, estabelecendo um diálogo direto com o espectador. A *voice-over* do filme é feita pelo protagonista, o próprio Dr. Antônio na personalidade de Arthur Antunes Maciel, seu verdadeiro nome, em cenas em que ele decide expor seu pensamento em relação à alguma situação como, por exemplo, no momento em que o gatuno pede desculpas para Eva durante o café da manhã e a convida para sair. Enquanto ele está puxando a cadeira da mesa para que Eva se levante, há uma voz sobreposta, a voz dele, dizendo o que está se passando pela sua cabeça naquele momento: "A mulher infeliz é um perigo, está sempre pronta para uma pequena tolice." (00:45:55). Lembrando que há também no livro esses momentos em que Arthur Antunes Maciel, o narrador da história, expõe seus pensamentos e seu senso de criticidade em relação à sociedade como, por exemplo, no momento em que ele se apaixona por Etelvina, mas não queria que essa paixão virasse amor:

> Fatalmente, não esquecia Etelvina. Ela morava na rua dos Inválidos nº 52. Eu, como lhe tinha muita simpatia, receava aproximar-me. Se virasse amor? Poderia esconder toda vida a minha profissão? Então, procurava aturdir-me no exercício de trabalhos ou em prazeres. Gastava assim enormemente. Só poderia passar despercebido numa cidade como o Rio um homem gastando que eu gastava em carros, hotéis, mulheres e teatros – naquela época, que era a do Encilhamento. (RIO, 2015, p. 37).

Além disso, pode-se afirmar que o espelhamento de duplos entre João do Rio e Dr. Antônio se dá, especialmente, pela questão do olhar, do observar, conforme o que foi dito por Mini Kerti. Paulo Barreto ficou famoso por descrever as ruas cariocas do início do século XX, circulando por histórias da mais alta elite até o espaço marginal

das ruas, sendo que mostrou um grande fascínio por este último. Tanto Dr. Antônio, quanto João do Rio circulavam por esses dois ambientes da cidade, a elite e a margem.

Por fim, após ser preso, Dr. Antônio recebe a visita de Barreto na casa de detenção. Nesse momento, não faltam elogios de Barreto para Dr. Antônio, pois o jornalista expressa sua admiração pelo "rato de hotel" dizendo que mesmo que este seja um ladrão, o considera inteligentíssimo. Faz assim uma referência ao artigo "O representativo do roubo inteligente", escrito por João do Rio em 1911, no qual João do Rio considera o Dr. Antônio como um dos mais inteligentes ladrões do crime brasileiro:

> Quando se chega então a ser o Dr. Antônio, um representativo, o primeiro, o grande crime é não continuar.
> Que seria do nome Brasil, país tão abundante em representativos, se lhe viesse a faltar o representativo aos anais da mais ousada e inteligente das profissões? Era uma falha imperdoável, falha de gênero e falha de civilização. E por isso, ao saber da prisão do Dr. Antônio, eu tive quase certeza de que ele sairá outra vez, para o nosso brilho e nosso renome. (RIO, 2015, p. 179-180).

Contudo, apesar de a adaptação cinematográfica ser considerada uma produção de qualidade relevante em vários aspectos já discutidos neste artigo, de ter ganhado vários prêmios e ter sido bem aclamada pela crítica, sua reprodução não foi tão grande em relação a outros filmes do cinema brasileiro. O fato de essa repercussão não ter sido tão boa quanto o esperado, está ligado, muito provavelmente a fatores culturais e sociais, pois, conforme afirma Linda Hutcheon (2013), é necessário que haja um conhecimento prévio da obra de partida para que a obra de chegada seja recebida como uma adaptação. Sendo assim, o contexto cultural, social e histórico são fatores de grande relevância para que seja atribuído o significado da adaptação como uma obra "palimpséstica". (HUTCHEON, 2013).

Posto isto, de acordo com estatísticas do site AdoroCinema, a maior bilheteria de cinema nacional do ano de 2015 foi a do longa-metragem de comédia *Loucas para casar*, que levou para os cinemas um público de 3.724.995 pessoas, ao passo que *Muitos homens num só* conseguiu se manter em cartaz durante uma semana, com um público total de 1.671 espectadores, apresentando uma diferença bem estridente em relação ao filme de maior bilheteria. Evidentemente, esses números estão ligados à uma questão sociocultural, conforme aponta Linda Hutcheon; no entanto, isso não reduz a qualidade do filme.

Considerações finais

Diante do exposto, fica patente a importância literária e histórica do livro *Memórias de um rato de hotel* (1912), cuja autoria é creditada a João do Rio. Importância histórica porque retrata um período muito interessante da história brasileira, a *Belle Époque*, momento em que o Brasil começava sua modernização e pagava por tal transformação altos custos sociais. Além disso, traz à tona a história de Arthur Antunes Maciel, um ladrão que "nasceu junto com a República" e sob a alcunha de "Dr. Antônio" ficou muito conhecido no início do século XX por aplicar golpes em hotéis de luxo do Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, chegando a se hospedar em mais de cinco hotéis ao mesmo tempo.

Memórias de um rato de hotel também é considerada uma obra relevante para a literatura brasileira, não somente pelo fato de a autoria ser creditada ao renomado escritor carioca João do Rio, mas também devido ao jogo que o autor faz com o leitor na

medida em que ele molda essas memórias como se fossem realmente uma autobiografia, algo que merece atenção, pois o título do texto originário, *Memórias de um rato de hotel: a história do "Dr. Antônio" contada por elle mesmo*, já sugere, por meio de um ardil ficcional, que o Dr. Antônio seja o autor das memórias. No entanto, conforme foi abordado no início deste artigo, há na própria narrativa das *Memórias de um rato de hotel* indícios de que a autoria seja de João do Rio, posto que o Dr. Antônio seria o que Philippe Lejeune (2014) chama de "modelo" ao passo que João do Rio seria o "redator" das memórias, o que o caracteriza como o verdadeiro autor.

Desta forma, a adaptação cinematográfica *Muitos homens num só* (2015), dirigida por Mini Kerti, baseada na obra de João do Rio, contribuiu para que a história do Dr. Antônio não ficasse "perdida" por muitos anos novamente. De acordo com a diretora da adaptação, além da importância artística e histórica que seu primeiro longa-metragem representa, o filme também é uma homenagem a João do Rio, haja vista que traz personagens de outras obras do cronista carioca, os quais interagem com a história das *Memórias de um rato de hotel*.

Por fim, pode-se dizer que este trabalho cumpriu o objetivo de analisar e comparar as obras *Memórias de um rato de hotel* e *Muitos homens num só*, ressaltando o mascaramento narrativo utilizado na obra de partida, o qual também refletiu na obra de chegada. Da mesma forma, pôde ser estudado o contexto de produção e a estética de João do Rio e Mini Kerti, bem como as relações entre a linguagem fílmica, literária e jornalística.

Referências

ADOROCINEMA. *Muitos homens num só:* bilheteria. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-228068/bilheterias/>. Acesso em: 30 out. 2016.

_____. *Retrospectiva 2015:* as 30 maiores bilheterias do cinema brasileiro. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-118218/#30>. Acesso em 04 nov. 2016.

ALMEIDA, C.H. *Muitos homens num só conquista dez troféus no 18º Cine PE:* drama de época dirigido por Mini Kerti é inspirado em personagens do cronista João do Rio. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/muitos-homens-num-so-conquista-dez-trofeus-no-18-cine-pe-12372165>. Acesso em: 30 out. 2016.

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema.* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2003. Disponível em: <https://cineartesantoamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2016.

FIELD, S. *Manual do roteiro:* os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução de Álvaro Ramos. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Disponível em: <https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/247033/mod_resource/content/1/Syd %20Field.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2016.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação.* Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

IMDB. *Muitos homens num só (2014)*. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt4224044/>. Acesso em: 30 out. 2016.

KERTI, M. I. Entrevista com a diretora do filme *Muitos homens num só*: depoimento. [dezembro, 2016]. Pato Branco – PR: *O encontro de João do Rio e Dr. Antônio em Memórias de um rato de hotel e Muitos homens num só*: diálogos entre cinema e literatura. Entrevista concedida a Carla Helena Lange.

LANGE, C. H. *O encontro de João do Rio e Dr. Antônio em Memórias de um rato de hotel e Muitos homens num só:* diálogos entre cinema e literatura. 2016. 49 f. Monografia (Graduação em Letras Português e Inglês) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2016.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico:* de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LEVIN, O. M. *As figurações do dândi:* um estudo sobre a obra de João do Rio. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

MUITOS homens num só. Direção: Mini Kerti. Produção: Mini Kerti e Flávio Ramos Tambellini. Intérpretes: Vladimir Brichta; Alice Braga; Caio Blat; Silvio Guindane; Pedro Brício, e outros. Roteiro: Leandro Assis e Nina Crintzs. Rio de Janeiro: Tambellini Filmes, 2015, 92 min., son., color., 35mm. Disponível em: <https://itunes.apple.com/br/movie/muitos-homens-num-so/id1076035625>. Acesso em: 10 abr. 2016.

RIO, J. *Memórias de um rato de hotel.* 3. ed. Rio de Janeiro: Dantes, 2015.

RODRIGUES, J. C. *João do Rio:* vida, paixão e obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RUSSO, F. *Entrevista exclusiva:* diretora de *Muitos homens num só* revela que se inspirou em filme de Hitchcock. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-114102/>. Acesso em: 30 out. 2016.

A ARTE IMAGÉTICA DO MOVIMENTO ARMORIAL EM *O SANTO E A PORCA*, DE ARIANO SUASSUNA

Autora: Celia Regina Celli (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar a peça *O santo e a porca,* de Ariano Suassuna, sob a perspectiva das características teóricas do conceito da transtextualidade, especificamente em se tratando das categorias de intertextualidade e paratextualidade, ambas preconizadas por Gèrard Genette. Além disso, o estudo visa demonstrar que a obra analisada está alicerçada nos princípios do Movimento Armorial, tendência artística a partir da qual o autor Ariano Suassuna buscou a valorização da cultura e da identidade brasileiras. O movimento é resultante da fusão da cultura erudita e da popular, sendo que as duas são representadas, na peça teatral analisada, pela intertextualidade com a comédia "Aulularia", de Plauto. O texto latino, pertencente à Antiguidade Clássica, é adaptado, na peça do autor brasileiro, à realidade nordestina brasileira, bem como as ilustrações (paratextos) vinculam-se ao processo artístico das xilogravuras medievais. Nesse processo, as imagens aparecem ao longo da obra, representando elementos contidos da história.

Palavras-chave: Transtextualidade. Paratextualidade. Movimento Armorial. *O santo e a porca*.

Introdução

Entre os movimentos culturais incentivados por Ariano Suassuna, temos o Movimento Armorial, oficializado em 1970, o qual tem como objetivo valorizar a cultura popular do Nordeste brasileiro, pretendendo realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da cultura do país. O Movimento tem interesse pela pintura, música, literatura, cerâmica, dança, escultura, tapeçaria, arquitetura, teatro, gravura e cinema.

Em 1974, Suassuna publicou um livro intitulado O Movimento Armorial, no qual expôs as concepções, as origens e as propostas do Movimento. No livro, Suassuna tenta esclarecer suas ideias sobre a criação de uma arte que pudesse ser denominada erudita, mas que fosse ao mesmo tempo baseada no que entendia por raízes populares da cultura brasileira. Essas raízes deveriam servir de base para a criação dessa nova arte, e seriam encontradas a partir da pesquisa junto às manifestações populares dos habitantes do sertão nordestino. Em suas palavras:

> A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (SUASSUNA, 1974, p.7, grifo do autor)

É a partir da abordagem da composição da peça *O santo e a porca,* a qual contempla os princípios do Movimento Armorial ao apresentar em seu enredo as características culturais nordestinas e as ilustrações (xilogravuras) da literatura de cordel, bem como a mescla com o erudito, com a temática da peça "Aulularia" de Plauto, que este estudo se desenvolve.

O santo e a porca

O santo e a porca é uma peça teatral, do gênero comédia, escrita por Ariano Suassuna em 1957, aborda o tema da avareza. O texto, segundo o próprio Suassuna, é "uma imitação nordestina" da peça "Aulularia" (SUASSUNA, 2009, p.17), também conhecida como a Comédia da Panela, do escritor romano Plauto, a qual foi escrita entre 194 e 191 a.C. e que inspirou *L' Avare* de Molière (Paris,1622 a 1673).

A peça *O santo e a porca* apresenta-se dividida em três atos e a temática da peça gira em torno da avareza, devido a um impasse que se dá quando o protagonista, Euricão, pensa que irá perder todo o dinheiro que guardava em uma porca de madeira. A importância que dá à porca é tão grande que, ao receber uma carta dizendo que seria tirado seu bem mais valioso, ele pensa que se trata da porca e não de sua filha. O enredo possibilita uma análise sobre as relações humanas e as consequências que uma pessoa egoísta e avarenta pode sofrer devido ao apego ao mundo material.

Ao observarmos a história da peça *O santo e a porca*, percebemos que a abordagem teórica realizada por Gerárd Genette na obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão,* contempla muitas das características da transtextualidade na composição da peça teatral de Suassuna em relação à obra de Plauto.

Gerárd Genette elencou cinco formas de transtextualidade. A intertextualidade é caracterizada por Gerárd Genette pela copresença de dois ou vários textos, ou seja, a presença efetiva de um texto em outro. Tais relações podem se estabelecer de três formas distintas, como a citação na qual ocorre a forma mais explícita de intertextualidade (com aspas, com ou sem referência precisa); o plágio trata-se de um empréstimo não declarado; e a alusão supõe a percepção de uma relação entre um texto e outro. O paratexto é caracterizado por Genette por vários elementos presentes na obra como: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos; notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos, etc. A metatextualidade é caracterizada pela relação – comentário – que une um texto a outro do qual ele fala, sem citá-lo, necessariamente; em alguns casos sem nomeá-lo. A hipertextualidade é o tema que o autor se detém a analisar com maior profundidade na obra, é a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), do qual ele brota. E por último, a arquitextualidade, que é a relação presente no título ou subtítulo da obra como, por exemplo: poesias, ensaios e novela (GENETTE, 2005, p.18).

Antes de prosseguir seu aprofundamento em relação ao hipertexto, Genette aborda a necessidade de não considerarmos cada uma das cinco relações transtextuais como classes isoladas, sem comunicação ou interseções. Outra preocupação de Genette refere-se à classificação de hipertexto como uma classe textual e não como um aspecto do texto. Genette acredita que as diversas formas de transtextualidade e seus diferentes graus sejam simultaneamente aspectos e categorias do texto:

> [...] todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquitexto, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ouso dizer, a própria classificação (literária). E a Hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. (GENETTE, 2005, p.18)

Entre as características da transtextualidade preconizadas por Genette, de acordo com indicações oferecidas pelo próprio Ariano Suassuna, no início da peça (SUASSUNA, 2009, p.17), verificamos que *O santo e a porca* dialoga com a "Aulularia" de Plauto. Nesse processo, a intertextualidade por citação e alusão está presente no texto, por meio da caracterização típica de algumas personagens (principalmente da figura do avarento), pela trama e pela semelhança nos nomes de alguns personagens. Além dos elementos comuns entre as obras de Plauto e de Suassuna, podemos exemplificar a intertextualidade nos seguintes trechos:

> MEGADORO – Dize-me que pensas de minha família?
> EUCLIÃO – Boa.
> MEGADORO – De meu crédito?
> EUCLIÃO – Bom.
> MEGADORO – De minha conduta?
> EUCLIÃO – Não é má; não é desonesta. (PLAUTO, 1967, p. 86)

> EUDORO – Que tal lhe parece minha família?
> EURICÃO – Boa.
> EUDORO – E meu caráter?
> EURICÃO – Bom.
> EUDORO – E meus atos?
> EURICÃO – Nem maus nem desonestos.
> EUDORO – Qual é a opinião que você tem de mim?
> EURICÃO – Sempre o considerei um cidadão honrado. (SUASSUNA, 2009, p. 26)

Nos trechos acima, de *O santo e a porca* e de "Aulularia", percebemos, como forma de exemplificação, a presença efetiva de um texto em outro, devido às semelhanças entre as palavras de Eudoro e de Megadoro, e entre as de Euricão e Euclião, as quais atendem ao contexto da família o julgamento das qualidades humanas, com os quais conseguimos exemplificar a intertextualidade das duas peças teatrais.

As ilustrações e a literatura

Além da intertextualidade presente na peça *O santo e a porca*, que nos remete à literatura erudita interligada com a literatura popular nordestina, elemento fundamental do Movimento Armorial, temos outro componente que exemplifica um traço importante dos princípios de composição literária de Suassuna, que são as ilustrações presentes na obra.

Segundo Nilce M. Pereira, em seu artigo "Literatura, ilustração e o livro ilustrado":

> O livro ilustrado é um tipo singular de publicação, que coloca lado a lado não apenas dois meios distintos, um verbal e outro visual, mas dois tipos de linguagem que diferem entre si enquanto realizações estéticas. Não obstante, a aparente obviedade dessa afirmação, o encontro da palavra

> com a imagem no mesmo espaço físico do livro é um fenômeno bastante complexo, envolvendo a sua consideração em conjunto e o entendimento de suas relações necessariamente como dialogais. (PEREIRA, 2009, p. 385)

Conforme a afirmação de Pereira, esses fatores levam ao pensamento de que a função primordial da ilustração é a de narrar o texto visualmente, o que de fato ocorre no livro ilustrado. Porém, tanto a função quanto o conceito de ilustrar encontram diversas definições, conforme cita Pereira em seu artigo:

> Para J. Hillis Miller (1992, p.61), por exemplo, ilustrar é "trazer à luz"; para Bob Gill e John Lewis (1964, p.7), "informar", "elucidar", ou "entreter"; e, para Edward Hodnett (1990, p. 1), "decorar", "informar" e "interpretar". E quanto à função da ilustração, a sugestão de Gill e Lewis (1964, p. 7) de que as ilustrações podem trazer "uma resposta visual a um problema literário específico", ou de N. C. Wyeth, de que devem "acrescentar" (de acordo com Andrew Wyeth (1987, p.80), podem certamente somar-se aos propósitos que lhe são conferidos por Behrendt (1997, p.28), de que podem "alterar", "expandir", "contradizer", "ridicularizar" ou, até mesmo, "repudiar" o texto; ou ainda por Frank Weitenkampf (1981, p.28), de que podem "elucidar", "adornar", fazer "ambas as coisas" ou "nenhuma delas". (PEREIRA, 2009, p. 385, grifo do autor)

A autora também destaca que a maneira como a informação textual é convertida para o meio visual é fundamental no processo de construção significativa da obra. Os recursos empregados na elaboração imagética e que conferem características peculiares ao desenho podem ocasionar mudanças conotativas no texto e na própria imagem, como o uso das cores, a espessura do traço, os contrastes entre claro e escuro, os quais trazem significações à narrativa visual. Com os critérios mencionados serão analisadas neste trabalho, as ilustrações, que remetem às xilogravuras preconizadas pelo Movimento Armorial presentes na peça *O santo e a porca*.

A arte imagética em *O santo e a porca*

Em *O santo e a porca*, além da intertextualidade com a peça "Aulularia", de Plauto, encontramos as ilustrações. Outro elemento da transtextualidade, preconizado por Genette e presente na obra de Suassuna, é o paratexto, representado pelas ilustrações presentes na obra, que nos remetem às xilogravuras da literatura de cordel, à exaltação da cultura popular e da busca pela identidade cultural brasileira.

No dicionário *Larousse,* da editora Ática, encontramos a definição de "xilogravura" como "gravura obtida pelo processo da xilografia" (LAROUSSE, 2001). Por sua vez, "xilografia" quer dizer "arte de gravar em madeira. Técnica de impressão em que o desenho é entalhado com goiva, formão, faca ou buril em uma chapa de madeira" (LAROUSSE, 2001).

A xilogravura popular é uma permanência do traço medieval da cultura portuguesa transmitida para o Brasil e que se desenvolveu na literatura de cordel. Quase todos os xilógrafos populares brasileiros, principalmente no Nordeste do país, provêm do cordel. Entre os mais importantes estão Abraão Batista, José Costa Leite, J. Borges, Amaro Francisco, José Lourenço e Gilvan Samico.

A xilogravura é um elemento do Movimento Armorial, pois valoriza e preserva o interesse pela cultura popular e destaca a importância da arte da xilogravura para compreensão do romanceiro popular (literatura de cordel) presente nas ilustrações do livro *O santo e a porca*.

A capa do livro *O santo e a porca* foi ilustrada por Isabella Perrota e as demais ilustrações foram feitas por Zélia Suassuna, as quais se assemelham a xilogravuras, por seus traços primitivos e simples da cultura medieval portuguesa transplantada à literatura de cordel brasileira, conforme os pressupostos do Movimento Armorial, as quais são caracterizadas como paratextos, segundo Genette.

Análise das ilustrações presentes em *O santo e a porca*

Na capa do livro O santo e a porca (Fig.1), apresenta-se uma paisagem típica do sertão nordestino, com um céu límpido, sem nuvens, com um solo desértico, caracterizado por rachaduras, devido à falta de chuvas no interior do Nordeste do Brasil. Há também uma gravura colorida de um animal, que, por meio do título e do enredo da peça, identificamos como uma porca, representada com traços rústicos semelhantes às xilogravuras medievais.

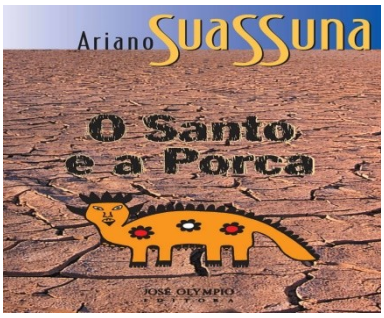

Figura 1: Capa da 20ª edição do livro *O santo e a porca (*SUASSUNA, 2009).

Segundo, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu *Dicionário de símbolos*, "o porco simboliza a comilança, a voracidade: ele devora e engole tudo o que se apresenta. Em muitos mitos, é esse papel de sorvedouro que lhe é atribuído. O porco é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 734).

Na (Fig.2), conforme os três elementos mencionados na nota do autor sobre sua peça, identificamos a relação entre eles e as imagens que estão antes do seu texto. A gravura da esquerda representa os leitores, a gravura central representa um pássaro.

Figura 2: Gravuras que antecedem a nota do autor sobre sua peça (SUASSUNA, 2009, p.21).

Segundo CHEVALIER; GHEERBRANT, "o voo dos pássaros os predispões, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra

foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 687). E a gravura da direita representa a crítica literária, que é o terceiro elemento considerado importante pelo autor em relação à aceitação de sua obra (SUASSUNA, 2009, p. 21).

Na (Fig.3), temos Caroba, a empregada de Euricão, a qual desejava casar-se com seu noivo Pinhão. Para conseguir dinheiro para seu casamento, Caroba utiliza de sua esperteza e gera toda a intriga da peça.

Figura 3: A gravura representa Caroba (SUASSUNA, 2009, p. 31).

Devido a sua importância no enredo, a gravura que a representa aparece na abertura dos três atos da peça e no desfecho da trama. Observamos duas estrelas na ilustração que representam Caroba e segundo CHEVALIER; GHEERBRANT :

> No que concerne à estrela, costuma-se reter sobretudo sua qualidade de luminar, de fonte de luz. As estrelas representadas na abóboda de um templo ou de uma igreja dizem respeito, especificamente, ao significado celeste desses astros. Seu caráter celeste faz com que eles sejam também símbolos do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 404)

Na (Fig.4), estão representadas: Caroba, empregada de Euricão; Margarida, filha de Euricão; e Benona, irmã de Euricão. As três mulheres aparecem no início dos três atos da peça.

Figura 4: Gravuras que representam as três mulheres da peça teatral. *(*SUASSUNA, 2009, p. 33).

Na gravura da direita, Caroba está representada com facas ao redor de sua cabeça. Segundo CHEVALIER; GHEERBRANT :

> Como todas as ferramentas de cortar, o cinzel representa o princípio cósmico ativo (masculino), que penetra e modifica o princípio passivo (feminino). Assim, o cinzel do escultor modifica a pedra. O cinzel é relâmpago, agente da vontade celeste penetrando a matéria; é o raio intelectual, penetrando a individualidade. É a força que corta, retalha, separa, distingue, primeira operação do espírito, que só julga depois de contrapesar. E, todavia, enquanto agente, ele mesmo é "agido", pois tanto tem papel ativo com relação à matéria, como passivo com relação à mão, que representa a vontade operativa. A modificação da matéria bruta pelo cinzel é considerado como o símbolo dos atentados ilegítimos à espontaneidade, das intervenções abusivas do homem nas leis naturais da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 248)

As facas simbolizam as intervenções de Caroba na vida das demais personagens, segundo as definições de CHEVALIER; GHEERBRANT.

Na gravura central, Margarida está representada com flores ao redor de sua cabeça. Segundo CHEVALIER; GHEERBRANT: "Embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 437) As flores simbolizam o perfil passivo de Margarida, que se deixa levar pelas intervenções de Caroba em sua vida sentimental.

Na gravura da esquerda, Benona está representada com uma cruz sobre a cabeça. Segundo CHEVALIER; GHEERBRANT:

> A cruz com um braço transversal é a cruz do Evangelho. Seus quatro braços simbolizam os quatro elementos que foram viciados na natureza humana, o conjunto da humanidade atraída para o Cristo dos quatro cantos do mundo, as virtudes da alma humana. O pé da cruz significa a fé assentada em profundas fundações. O ramo superior da cruz indica a esperança que sobe para o céu; a envergadura da cruz é a caridade que se estende mesmo aos inimigos; o comprimento da cruz é a perseverança até o fim. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 310)

Principalmente, a última característica atribuída à cruz assemelha-se à Benona, que foi apaixonada pelo mesmo homem durante toda sua vida e no final da peça acaba casando-se com seu amado.

A (Fig.5) retrata as intervenções de Caroba na vida das demais personagens, pois se disfarça de Margarida e começa a persuadir Euricão em relação ao casamento da filha com Dodó.

Figura 5: Gravura que representa Caroba disfarçada de Margarida (SUASSUNA, 2009, p. 67).

Caroba tranca Dodó com Margarida no quarto e se disfarça para receber Eudoro como se fosse Margarida. Depois Caroba se disfarça de Benona e faz com que Eudoro se apaixone novamente pela antiga noiva e o tranca no quarto com ela.

A (Fig.6) retrata a porca de madeira que é o objeto central da peça, o qual simboliza o mundo material, a avareza e o egoísmo de Euricão.

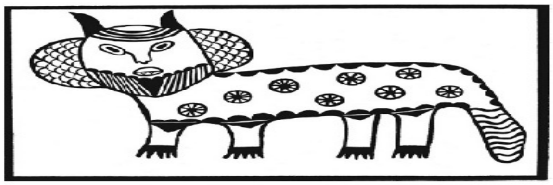

Figura 6: Gravura que simboliza a porca de madeira (SUASSUNA, 2009, p. 91).

Nesse sentido, a porca representa o apego do personagem Euricão aos bens materiais, pois a importância que dá à porca é tanta que, ao receber uma carta dizendo que seria tirado seu bem mais precioso, ele pensa na porca e não em sua filha.

Na (Fig.7), há o rosto de Euricão no centro da imagem e apresenta um corpo semelhante ao da gravura da porca.

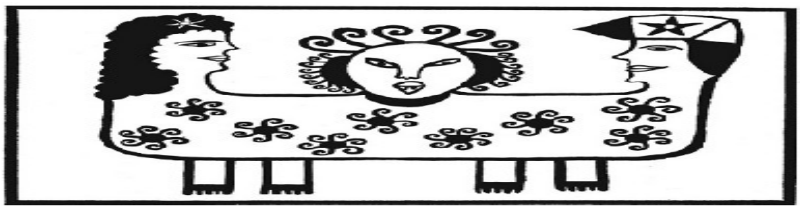

Figura 7: Gravura que simboliza a avareza de Euricão (SUASSUNA, 2009, p. 103).

Nas extremidades, temos as gravuras dos rostos de um homem e uma mulher, possivelmente, Pinhão e Caroba. A gravura representa a desconfiança de Euricão em relação ao casal que supostamente estaria cobiçando sua porca de madeira cheia de dinheiro.

Na (Fig.8) aparece Santo Antônio que simbolizava o divino e o sagrado e era convocado por Euricão durante toda a peça teatral para proteger suas finanças.

Figura 8: A gravura representa Santo Antônio (SUASSUNA, 2009, p. 153).

A personagem está sempre dividida entre o divino e o material, o que remete aos antagonismos próprios do período barroco, em que o homem estava sempre em conflito entre o mundo espiritual e o material.

O desejo pelo dinheiro que está escondido na porca faz a personagem Euricão ter um lamentável fim, já que termina sem o dinheiro e solitário. Já as demais personagens estão felizes e graças às artimanhas de Caroba os casais terminam juntos no final da peça. Apesar da avareza, ao perceber que o dinheiro que guardou a vida toda não vale nada, Euricão reflete e questiona Santo Antônio sobre seu fim:

> - Bem, e agora começa a pergunta. Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio? (SUASSUNA, 2009, p. 153)

Ao analisarmos as ilustrações presentes na peça *O santo e a porca,* percebemos a exaltação da identidade cultural brasileira e da arte popular representada pelas xilogravuras entremeadas à obra. Conforme Ariano Suassuna afirma, no livro *Almanaque armorial*:

> Essa Arte popular brasileira existe. E não apenas isto: é vigorosa e autêntica, como provam, entre outras manifestações, as xilogravuras populares do Nordeste. E a Literatura popular brasileira também existe, bastando o fato de possuirmos, nos folhetos, o maior e mais variado Romanceiro vivo no mundo, para mostrar essa minha afirmação (NEWTON, 2008, p.151)

Considerações finais

Concluímos que a busca de Ariano Suassuna, ao escrever *O santo e a porca*, com base nos princípios do Movimento Armorial, resulta na fusão da cultura erudita e popular, representada pela intertextualidade com o texto clássico de Plauto, bem como pelas ilustrações (paratextos) que simulam as xilogravuras medievais e aparecem ao longo da obra, representando elementos da história. Com isso, percebemos que a arte imagética do Movimento Armorial, presente em *O santo e a porca*, não é meramente ilustrativa, mas, sim, elemento que representa um movimento artístico, no qual o autor Ariano Suassuna buscou a valorização da cultura e da identidade brasileiras.

Referências

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 28ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COSTELLA, A. Referências de fonte eletrônica. Casa da xilogravura: http://www.casadaxilogravura.com.br/casaxilo.html#Diretoria. Acesso em: 21 jun 2017.

GENETTE, G. *Palimpsestos:* a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

LAROUSSE. *Dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed., São Paulo: Ática, 2001.

MOLIÈRE. *O avarento*. Tradução de António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.

NEWTON JR., C. *Almanaque armorial.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

PEREIRA, N. Literatura, ilustração e o livro ilustrado. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: UEM, 2005. P.379-393.

PLAUTO. *Aulularia:* a comédia da panelinha. Tradução de Aída Costa. São Paulo: Difel, 1967.

SUASSUNA, A. *O movimento armorial.* Recife: UFPE, 1974.

_____. *O santo e a porca.* 20ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

LADY MACBETH DO DISTRITO DE MTZENSK: UMA CRÍTICA À OPRESSÃO FEMININA

Autor: Daniel Luiz Medeiros (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique da Cruz Sandrini (UNIANDRADE)

Resumo: Nikolai Leskov (1831-1895), ao ser comparado com os demais grandes autores russos, caracteriza-se por ser um escritor popular. Em sua vida, conheceu diversos tipos de pessoas e conviveu com camponeses. Essa experiência de vida o teria inspiradoa escrever seus contos e novelas. Por essa razão, é tido como o escritor que melhor adentrou a alma popular russa. *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* é uma

novela inspirada na personagem *Lady Macbeth* – coprotagonista da peça *Macbeth* (Shakespeare) –, a qual, visando o poder, não mede esforços para convencer o marido a cometer um assassinato. Leskov cria uma heroína russa, camponesa, que não se intimida a cometer assassinatos para atingir seu objetivo: livrar-se de um casamento infeliz para viver junto a quem ama com a herança do marido. A genialidade da novela está nas entrelinhas: Leskov apresenta, irônica e sutilmente, uma dura crítica à opressão patriarcal de seu contexto. Catierina, *Lady Macbeth* russa, é uma personagem subversiva que, junto à maneira do narrador conduzir a história, contribui para uma ampla reflexão a respeito do tema da emancipação feminina, seja no contexto russo da época, seja nas sociedades atuais.

Palavras-chave: Leskov. Lady Macbeth. Subversão. Emancipação feminina.

Introdução

Boas obras literárias podem passar despercebidas devido à crítica que não compreende sua grandiosidade, geralmente pelo fato do autor estar com o pensamento à frente de seu tempo. *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*, de Nikolai Leskov, pode ser enquadrada como uma dessas obras. Pretende-se neste artigo discorrer a respeito desta novela, simples na linguagem e em sua extensão, e grandiosa quanto ao alcance que atinge, questionando não só a mentalidade da época em que foi escrita, como também uma cultura de falsos valores dos quais se partilha ainda hoje.

É sempre importante, ao se tratar de uma obra literária, ter presente alguns aspectos de vida do autor, para uma melhor compreensão do texto. Visando esta finalidade, apresentam-se primeiramente algumas pinceladas a respeito da vida de Nikolai Leskov. A partir disto, abordam-se brevemente seu estilo de escrita e seus temas trabalhados, bem como uma comparação aos seus contemporâneos escritores.

Para se compreender melhor a crítica presente na novela em questão, assinalam-se as características da protagonista, comparando-a com a personagem shakespeariana que dá título à obra: *Lady Macbeth*. A partir daí, atém-se aos elementos que se referem à crítica social levantada, intencionalmente ou não, por Nikolai Leskov; elementos que foram motivo até mesmo de polêmica quando publicado. Para tanto, limita-se neste artigo a elencar os dados da reflexão crítica que a novela traz à tona, enquanto pistas para um aprofundamento maior, tendo em vista que não é possível aqui uma análise exaustiva da obra.

Nikolai Leskov

Nikolai Semeónovitch Leskov nasceu no ano de 1831 no povoado de Gorókhovo, província de Oriol, às margens do rio Volga. Segundo Bezerra (2009, p. 83), Nikolai era proveniente de uma família de sacerdotes: o avô, o bisavô e o tataravô foram todos sacerdotes no povoado de Leski, distrito de Karatchevski, na mesma província. O nome desta província teria também originado o sobrenome Leskov.

Nikolai é contemporâneo de Tolstói, Dostoiévski e Turguêniev. Todavia, sua obra difere-se destes escritores a ponto de sua obra não ser considerada pela crítica uma "alta literatura" (PIEROBON, 2013, p. 266), pelo menos num primeiro momento. Compreende-se essa repulsa ao se ter presente que Leskov não se enquadra como romancista – e essa era a tendência na época –, uma vez que seus textos são,

basicamente, contos, crônicas ou novelas populares. Vássima (2014, p. 203) pondera que "entre todos os escritores clássicos da literatura russa, Nikolai Leskov talvez seja o único que, durante sua vida, não tenha ganhado o devido reconhecimento nem dos leitores, nem dos críticos".

Dentre os motivos para a repulsa a Leskov, Winkler (2014, p. 13), fundamentado na teoria bakhtiniana, aponta para o fato da crítica não ter sido capaz de fazer a diferenciação entre o autor-pessoa e o autor-criador na literatura de Leskov. Além disso, Winkler também ajuíza que o uso demasiado de elementos da própria vida real do autor também teria causado menosprezo pela obra.

Ao discorrer sobre Leskov, Walter Benjamin considera justo aproximá-lo de Tolstói como também de Dostoiévski. "Por seus interesses e simpatias pelos camponeses, tem certas afinidades com Tolstoi, e por sua orientação religiosa, com Dostoievski" (BENJAMIN, 1994, p. 198). Independentemente da interpretação que se possa fazer deste escritor, não se pode negar que ele é considerado hoje como um dos ícones da literatura russa (VILELLA, 2009, p. 112).

A *opção* que Nikolai faz pelos camponeses teria sido fruto de sua própria experiência de vida. De fato, compreende-se esta construção de personagens típicos do campo quando se tem em vista a trajetória de vida de Leskov. Segundo Bezerra (2009, p. 83), seu pai era funcionário público em diferentes instituições. Sua mãe, por sua vez, vinha de uma família nobre. Num certo momento seu pai deixou o serviço público e mudou-se com toda a família para o campo. Embora esta família não tenha vivenciado totalmente uma vida como os demais camponeses oriundos do próprio campo, é justo considerar que a convivência com eles teria lhe proporcionado partilhar do seu cotidiano. Isso fora também de grande importância para o universo literário de Nikolai.

Ainda pequeno, Leskov frequentou o colégio local. Aos dezesseis anos passou a trabalhar como escrivão na Câmara Criminal do Tribunal de Oriol, onde tomou conhecimento de muitas histórias, o que teria contribuído e servido de inspiração para a composição de suas novelas e contos. Em 1849, devido à morte do pai no ano anterior, o autor russo passa a morar em Kíev (Ucrânia), onde, influenciado por um tio, vem a frequentar como ouvinte a universidade, estudando a língua polonesa e interagindo com diversos círculos de estudantes, filósofos e teólogos (VÁSSINA, 2014, p. 209).

A partir de 1857, Leskov passou a trabalhar numa empresa comercial inglesa – Scott & Wilkins – como representante comercial (SALES, 2014, p. 195). Com este trabalho, foi possível viajar muito por diversas regiões da Rússia. Tudo aquilo que observasse e ouvia favoreceu a criação de suas histórias. Outro fator que também moldou sua obra foi a convivência com diversos tipos de pessoas: camponeses, artesãos, comerciantes, nobres decadentes, pequeno-burgueses, servos, videntes, fanáticos religiosos, fizeram parte do universo de Nikolai Leskov (BEZERRA, 2009, p. 83).

De acordo com esta ideia, Walter Benjamin ajuíza que a genialidade do autor não fora fruto da convivência com estudiosos, tampouco de sua origem – religiosa, nobre e camponesa –, mas sim consequência do referido trabalho na empresa inglesa, que teria ocupado por três anos: "foi provavelmente, de todos os empregos possíveis, o mais útil para sua produção literária" (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Foi a partir de 1862, em São Petersburgo, que Leskov iniciou sua carreira literária, com a obra *A seca*. Depois foram publicadas *A nenhum lugar* (1864), *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk* (1867), *O anjo selado* e uma série de artigos anticlericais (1872) – isso num momento em que ele rompe com a Igreja –, *O peregrino encantado* (1873), *Nos limites do mundo* (1875), *O canhoto vesgo de Tula e a pulga de*

aço (1881), *Viagem com um niilista* (1882), *A fera* (1883), *Os notívagos* (1891) – quando seu distanciamento em relação à Igreja aumenta e ele adere a muitas das ideias de Lev Tolstói –, além de outros contos e peças. Leskov veio a falecer em 1895, em São Petersburgo.

Sem desmerecer o grande Dostoiévski, Leskov é tido como "um dos escritores russos que melhor penetrou a alma popular de seu povo (...) registrou seu imaginário e transformou em narrativas aquelas histórias que se contavam em todos os rincões, particularmente naqueles situados na vasta extensão do Volga" (BEZERRA, 2009, p. 84). Neste sentido, pode-se dizer que Leskov "vivenciou" seu povo (saindo da cidade e adentrando a realidade do povo camponês), conhecendo-o na prática, no cotidiano, e não através de estudos ou por meio de outras pessoas. "Depois de três anos dessas viagens pela santa Rus, como não conhecer toda ela até os seus confins? (...) Era a escola de vida e não de livros. Nela havia material para um século de literatura" (LESKOV, citado em SALES, 2014, p. 195).

Lady Macbeth

Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk, como foi dito acima, está entre as primeiras obras publicadas de Nikolai Leskov. Embora esta publicação esteja datada em 1867, a novela foi publicada já em 1865, na revista *Época* – dirigida por Dostoiévski – com o título *Lady Macbeth do nosso distrito*, sob autori pseudônima de M. Stiebnitski (nome que Leskov usou durante muito tempo em suas publicações). Conforme se relatou acima as obras de Leskov foram pouco difundidas fora da Rússia. Assim, compreende-se também porque somente em 2009 *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*foi traduzida para o português no Brasil.

Segundo Bezerra (2009, p. 85), tradutor deste texto para o português, a obra foi fruto das lembranças de infância do autor, algo que também teria ocorrido com os demais escritos: o enredo seria uma recriação das memórias de infância de Nikolai.

Antes de se ater aos elementos críticos da obra em questão, vale ainda levantar uma última curiosidade a respeito dela. Em 1930, *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*foi transformada em ópera por Dimitri Shostakóvich, um artista comunista. Contudo, em 1936, mesmo sendo bem recebida pelo público e pela crítica, a ópera foi proibida nas salas soviéticas por quase trinta anos devido ao seu conteúdo (PIEROBON, 2013, p. 263-264). Mas, afinal, o que teria de tão polêmico nesta novela?

Para se buscar uma resposta a esta pergunta, comecemos por observar seu título. Tanto na primeira como na segunda publicação nota-se de imediato certo dialogismo entre a literatura inglesa (*Lady Macbeth*) e a literatura russa ("*nosso distrito*" ou *Distrito de Mtzensk*). O que é relevante e essencial não é o fato de *Lady Macbeth* ser uma expressão inglesa, esim o fato de que essa expressão aponta para a personagem *Lady Macbeth*, coprotagonista da peça *Macbeth*, de Shakespeare.

Sem fixar entrar na trama da tragédia shakespeariana – o que não vem ao caso –, limita-se aqui a ressaltar que a *Lady Macbeth* original apresenta-se com personalidade arrogante, temperamento soberbo e imperativo, e com atitudes de desprezo pelos inferiores. Junto a *Macbeth*, seu marido, ela compartilha esses traços de personalidade e ambiciona o poder (KAVESKI, 2011, p. 320). Para chegar ao poder, neste caso, tornar o marido *Macbeth* rei da Escócia, *Lady Macbeth* não mede esforços a convencê-lo a juntos cometerem um assassinato (SHAKESPEARE, p. 31-32): matar Duncan, rei da

Escócia, o quase encontrava na condição de parente, súdito, general de confiança e anfitrião. Com tal finalidade, *Lady Macbeth* age com frieza e destemor.

Tendo em vista essas características da personagem shakespeariana pode-se dizer que Leskov dá acabamento a sua novela já no próprio título: a heroína russa é aquela que ambiciona o poder e é capaz de matar para atingir esse fim. Contudo, seria precipitado fazer tal afirmação tendo em vista que as duas personagens também diferem entre si. Enquanto a personagem de Shakespeare enlouquece (SHAKESPEARE, p. 105-106), a protagonista de Leskov não parece em momento algum se arrepender de seus atos e permanece assim até sua morte.

Ainda sobre as diferenças das heroínas, Winkler assinala que a *Lady* shakespeariana encoraja o marido a matar para que ambos se beneficiassem do trono, da riqueza e do poder, ao passo que a motivação da personagem russa é individualista: "a dama russa tem como ambição sua nova liberdade, seu novo amor e seus novos prazeres" (WINKLER, 2014, p. 10).

Lady Macbeth russa é, na verdade, Catierina Lvovna: este é o nome da heroína de Leskov. Ela é identificada explicitamente como *Lady Macbeth* já – e somente – no primeiro parágrafo do texto, porém, não pelo narrador – embora concorde com essa identificação – mas sim pelos nobres: "(...) Catierina Lvovna Izmáilova, mulher de um comerciante, outrora protagonista de um terrível drama, após o qual nossa nobreza, usando uma expressão bem apropriada, passou a chamá-la 'Lady Macbeth do distrito de Mtzensk'" (LESKOV, 2009, p. 11).

Embora a aproximação de *Lady Macbeth* com Catierina apareça de maneira explicita somente no início do texto, os traços da coprotagonista de Shakespeare estão presentes ao longo de toda a novela. "Assim, ao trazer para o universo da literatura russa o tema do famoso drama de Shakespeare, Leskov recria em Catierina Lvovna traços bem semelhantes aos de Lady Macbeth, fazendo-o, porém, à luz da violenta história da Rússia" (BEZERRA, 2009, p. 86).

Se Catierina é tida como *Lady Macbeth* à maneira russa, também é verdade que Catierina a supera, pois comete os assassinatos sem peso de consciência, sem preocupar-se com a moralidade, como que por instinto de sobrevivência. Age de modo frio e calculado, sem qualquer remorso.

Além da equiparação direta entre Catierina e a personagem de Shakespeare, é sugestivo igualmente a criação do nome "Lvovna", que infelizmente passa despercebido no idioma português. Segundo Bezerra (2009, p. 87) *Lvovna* deriva de *lev*, que significa *leão*. Conforme se percebe durante a leitura do livro, Catierina comporta-se como uma leoa em diversos momentos da narrativa.

Nas primeiras páginas da novela, excetuando-se o primeiro parágrafo, Catierina é traçada como uma jovem ingênua, pobre e com pouca beleza. Sem grandes oportunidades devido a sua condição, foi dada em casamento a um comerciante viúvo e estéril. Catierina logo se entedia com sua vida de casada devido à solidão.

> Catierina Lvovna anda sem parar pelos cômodos vazios, começa a bocejar de tédio e sobe pela escada ao seu leito conjugal, situado num mezanino pequeno e alto, onde também fica sentada, olhando perdida como penduram o cânhamo ou ensacam a farinha nos celeiros – torna a bocejar, porém até se contenta: vai tirar uma horinha de soneca; mas, quando acordar, reencontrará o mesmo tédio russo, o tédio das casas de comerciante, em cujo clima, como se diz, é até uma alegria a gente se matar.(...) Era maçante a vida que Catierina Lvovna ia vivendo na casa rica do sogro durante os cinco anos redondos ao lado de um marido seco; mas, como é de praxe, ninguém dava a mínima atenção ao seu tédio (LESKOV, 2009, p.13).

Catierina surpreende o leitor, após estes cinco anos, ao unir-se amorosamente, sem o menor pudor, a Serguiêi, um dos funcionários do próprio marido. O envolvimento dos dois torna-se oportuno devido a uma viagem que o marido faz, sem dar notícias de seu retorno. Borís Timofiêitch, o sogro de Catierina, ao tomar conhecimento do relacionamento da nora com o empregado, intervém, punindo Serguiêi e prometendo castigo à nora quando o marido retornasse. Sem qualquer receio, por meio de uma sopa envenenada, Catierina causa a morte de seu sogro. Quando o marido retorna, com a ajuda de Serguiêi, Catierina elimina também o marido para poder ficar com os bens da família Izmáilov e promover Serguiêi a comerciante.

Catierina age sempre conscientemente e com frieza, a ponto de não se intimidar a assassinar, com a ajuda de seu amante, até mesmo um sobrinho herdeiro que aparece na história após o assassinato do marido. Devido à descoberta deste último crime, Serguiêi confessa também os demais assassinatos e os criminosos são condenados a trabalhos forçados na Sibéria (LESKOV, 2009, p. 67). A partir daí o narrador descreve os fatos que ocorreram durante esta viagem, até a morte cômica de Catierina.

Toda esta trama de Catierina é apresentada por meio de um narrador onisciente, que narra de maneira simples, com linguagem popular e diálogos curtos entre os personagens. Diferentemente de Dostoiévski, as falas dos personagens são simples, populares e, às vezes, grotescas.

Um exemplo deste grotesco pode ser identificado logo no segundo capítulo do livro, quando Catierina, ao sair da casa e se encontrar com os empregados do marido, se depara com um bizarro diálogo e com risos:

> – Por que toda essa alegria toda? – Perguntou Catierina Lvovna aos intendentes do sogro.
> – Ora, minha Catierina Lvovna, porque pesamos um porca viva – respondeu o velho intendente.
> – Que porca?
> – Aquela ali, a porca Akcínia, que pariu o filho Vassili mas não convidou a gente pro batizado (...) (LESKOV, 2009, p. 15).

No mesmo capítulo, o cotidiano dos pobres empregados é retratado também de modo grotesco quando Catierina pergunta a Akcínia, uma das empregadas, sobre seu filho: "– Onde o arranjaste? – Ih, por aí, na farra! Sabe como é, a gente vive no meio do povo, na farra" (LESKOV, 2009, p. 17). O grotesco pode ainda ser exemplificado nas brigas entre Serguiêi, Catierina e duas mulheres prisioneiras que surgem na história durante o episódio da viagem dos prisioneiros, nos capítulos finais do livro.

A narrativa traz ainda certo tom fantasmagórico, encontrado principalmente nas narrativas frias dos assassinatos.

> Zinóvi Boríssitch começou a agonizar.
> Catierina Lvovna cursou-se, apertou com suas mãos as mãos de Serguiêi, que estavam sobre a garganta do marido, e pousou-lhe o ouvido no peito. Depois de cinco silenciosos minutos, soergueu-se e disse: "Basta, chega de lidar com ele!".
> (...) Zinóvi Boríssitch jazia morto, com a garganta estrangulada e uma têmpora rachada. (LESKOV, 2009, p. 45-46)

> Serguiêi segurou os braços e as pernas de Fiédia, enquanto com um só movimento Catierina Lvovna cobriu o rostinho infantil do mártir com um grande travesseiro de penugem e fez cair sobre ele seu busto vigoroso, rijo.
> (...) – Finou-se – sussurrou Catierina Lvovna e, mal se soergueu a fim de pôr tudo em ordem, as paredes daquela casa tranquila, que encobria tantos crimes, tremeram com batidas demolidoras: as janelas retiniam, o piso oscilava, as correntes das lamparinas penduradas estremeciam e se projetavam nas paredes como sombras fantasmáticas. (p. 58-59)

Embora não seja o enfoque da obra, pode-se afirmar que a carnavalização,enquanto inversão de papéis (DISCINI, 2006, p. 84), permeia do mesmo modo toda a narrativa. Há um destronamento do homem – pai e chefe de família – e uma ascensão da mulher autônoma – outrora pacífica e dentro dos *padrões sociais* – e do empregado que toma, ainda que por breve tempo, o lugar do comerciante. Importante ressaltar que a mulher protagonista também domina quase sempre a vontade de Serguiêi, manipulando-o diversas vezes, algo inconcebível para uma mulher dentro de uma sociedade patriarcal.

Os elementos críticos da obra

Como foi observado anteriormente, o narrador de *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* apresenta uma linguagem simples e de fácil compreensão. Os capítulos são breves e os diálogos, curtos e simples. Também não há pormenores nas descrições dos ambientes. Justamente estas características podem levar o leitor desatento a não identificar alguns elementos fundamentais nas entrelinhas. A respeito disso, poder-se-ia antes questionar se realmente há elementos críticos subjacentes. Sem entrar na problemática da intencionalidade do autor ao escrever o texto, é mister considerar que, embora nem sempre os escritores se deem conta, as obras literárias estão sempre marcadas de certa carga de ideologia, uma vez que o escritor é uma pessoa concreta, condicionada pelo ambiente em que vive. Sobre este assunto, vale pontuar uma observação de Terry Eagleton:

> As obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a "mentalidade social" ou ideologia de uma época. (EAGLETON, 2011, p. 19)

Sem emitir juízo de valor, mas simplesmente pontuando algumas questões culturais e sociais, seja ironicamente, seja colocando-as em evidência de maneira muito sutil, o narrador de *Lady Macbeth* leva o leitor ao questionamento frente a uma mentalidade opressora. Procura-se neste terceiro tópico do artigo apontar essas ironias e sutilezas presentes no texto,as quais contribuem para uma reflexão ampla a respeito do tema da emancipação feminina.

Logo no início da novela, o narrador afirma que "de quando em quando aparecem em nossas paragens uns tipos que nos fazem sentir um tremor na alma sempre

que nos lembramos deles (...)" (LESKOV, 2009, p. 11). À primeira vista se poderia dizer que o fato da protagonista ser uma assassina em série é a razão deste temor expresso pelo narrador. Não obstante, como afirma o mesmo narrador, *Lady Macbeth* russa não é simplesmente uma única pessoa, mas sim um protótipo – e aqui se ousa afirmar – daquelas mulheres que em determinados momentos históricos rompem com a convenção social e transpõem os limites instaurados pela sociedade machista. Figuras como estas causam espanto e medo, pois comprometem uma estrutura cultural que favorece um determinado grupo; estrutura onde a mulher é simplesmente necessária para *servir ao homem*. Assim, Catierina, mais que uma assassina de pessoas, é a assassina de um sistema de falsos valores opressores às mulheres.

De maneira arguciosa o narrador ironiza a opressão patriarcal, já na primeira página, e introduz nas entrelinhas o tema da opressão feminina:

> Catierina Lvovna não nascera bela, mas era de aparência simpática. (...) Casaram-na com nosso comerciante Izmáilov, de Tuskara, província de Kursk, não por amor ou qualquer atração, mas sem quê nem para quê, simplesmente porque Izmáilov pedira sua mão e, sendo ela pobre, não precisaria ficar escolhendo marido (LESKOV, 2009, p. 11).

Nota-se nesta citação que Catierina não se casou, mas, "casaram-na". Ou seja, não houve escolha para Catierina. Além do autor conseguir neste pequeno trecho registrar uma situação comum às mulheres de sua época ao apresentar o verbo casar de forma passiva, ele ainda retrata nos capítulos iniciais, em brevíssimas palavras, a situação de submissão das mulheres junto a seus maridos: "A princípio, sentiu ainda mais tédio sem o marido, mas de repente foi como se lhe parecesse até melhor: sozinha ficava mais à vontade. Nunca tivera grande afeição por ele e, quando mais não fosse, com ele ausente era um a menos para lhe dar ordens" (LESKOV, 2009, p. 14).

Catierina recebia ordens do marido frio e ausente (LESKOV, 2009, p. 13) – e, muito provável, de seu sogro –, preocupado apenas com os negócios e com sua descendência. Logicamente isso fazia Catierina se sentir melhor sem o marido por perto.

Esta solidão e tédio aponta também para uma reflexão referente ao papel da mulher dentro da família ou da sociedade. Leskov desenha uma personagem que – pelo menos num primeiro momento – é o modelo da grande maioria das mulheres que deveriam ficar à disposição do marido. Sempre de forma pacífica, a função da esposa era estar em casa, à espera do marido e, principalmente, garantir a posteridade ao cônjuge. Para Vilella (2006, p. 112), Leskov criticava através deste texto a instituição matrimonial: "Na novela, o matrimônio aparece como a instituição de produção do tédio e da repressão sexual: o casamento é, para Leskov, um ato de violência contra as mulheres".

Sobre este assunto, o narrador, em poucas linhas, demonstra o preconceito e descriminação sofrida por Catierina por não dar filhos ao marido. Fica subentendido, na forma de narrar, que esta era a compreensão da função da mulher. Segundo este pensamento, não é necessário o amor e o carinho entre esposo e esposa. O casamento é simplesmente uma instituição necessária para o bom ordenamento social.

Assim sendo, não é de se admirar que Catierina busque um amante. Sim, não é Serguiêi que a seduz, mas ela que, de certo modo, o seduz. A partir daqui, vê-se que a moça comportada, passiva e dentro dos padrões sociais convencionados, torna-se ousada e não teme transpor os limites da moralidade impostos socialmente. Deste modo, Catierina pode ser enquadrada no conceito de *personagem redonda*, uma vez que

surpreende o leitor ao mudar completamente sua maneira de se comportar (FORSTER, 2004, p. 85).

Ao deixar-se levar pela paixão por Serguiêi, Catierina demonstra, à primeira vista, ser dominado por ele. No relato em que Serguiêi a procura em sua casa com segundas intenções, ela age como se fosse vítima. É importante lembrar, entretanto, que ela já havia sido alertada por Akcínia sobre a conduta de Serguiêi:

> – Esse maldito Seriójka é um mulherengo! – contava a cozinheira Akcínia atrás de Catierina Lvovna. – O miserável nasceu favorecido em tudo: no tamanho, na cara, na beleza. Qualquer tipo de mulher que aparece o patife vai logo seduzindo, e acaba seduzindo e levando pro pecado. E que inconstante é o patife, inconstante até não poder mais.
> (...) Trabalhou antes com os Koptchónov, mas o patrão o mandou embora. – Akcínia baixou a voz e concluiu: – Dizem por aí que andou de amores com a própria patroa... Como vê, uma alma três vezes maldita, um atrevido. (LESKOV, 2009, p. 17)

De fato, pode-se afirmar que embora Catierina tivesse conhecimento da perversão de Serguiêi ela decidiu se envolver com ele. Primeiramente ela deixa-se ser cortejada, mas será ela mesma quem dominará o amante. Ela o acolhe em seu quarto e não tem pudor em sair em público com ele. Ela é quem pede ao sogro para soltá-lo; ela é quem tranquiliza o amante diversas vezes diante do medo do retorno certo do marido.

Voltando ao tema da procriação – Boríssítch queria um herdeiro para perpetuar seu nome e o capital *da família* – é importante destacar que, pelo fato de Catierinanão *dar filhos* a Boríssitch, ela era até mesmo vista como uma criminosa e sofrera recriminações. "(...) estava farta de recriminações – "Por que casou, para que casou, por que amarrou o destino de um homem, mulher estéril?" –, como se ela fosse alguma criminosa perante o marido, perante o sogro e todo o seu honesto clã de comerciantes" (LESKOV, 2009, p. 12).

Enquanto que a convenção social pregava a continuidade do nome do *clã* por meio de descendentes, Catierina, avessa a tudo isso, demonstra, com suas atitudes, que esta não é a *finalidade* no casamento. De fato, ela não desejava filhos. É certo que se poderia, à primeira vista, crer que ela osdesejasse, ao se deparar com este fragmento do texto: "E visto que no claustro daquela casa de comerciantes, com cerca alta e cães de guarda soltos, o tédio imenso mais de uma vez causara na jovem esposa uma melancolia que chegava ao torpor, ela iria alegrar-se, Deus, como iria alegrar-se ao cuidar um pouco de uma criancinha (...)" (LESKOV, 2009, p. 12). Porém, o desejo por "uma criancinha" não era pelo prazer de ser mãe, e sim para sair da solidão e do tédio. Isso fica ainda mais claro quando lhe nasce um filho, fruto de seu relacionamento com Serguiêi. Supõe-se que o filho nasce estando ela já na prisão. Ao apresentar-lhe a criança ela o trata com total desprezo: "Mesmo quando lhe entregaram o filho no hospital da prisão, ele se limitou a dizer: 'Ele que se dane!', e, virando-se na direção da parede, deixou-se cair de peito na cama dura, sem nenhum gemido, sem nenhuma queixa" (p. 64).

Compreende-se também essa atitude de Catierina porque para ela o filho era apenas algo útil para ela manter seu capital e usufruí-lo com Serguiêi. Mas, como o assassinato do marido já havia sido descoberto, de nada lhe serviria um filho:

> – Vamos ter nosso capital, Seriójotchka; eu estou com um herdeiro na barriga – disse (Catierina) a Serguiêi (...) (LESKOV, 2009, p. 49).
> (...) ela Catierina Lvovna, daria à luz um filho antes que o desaparecimento do marido completasse nove meses, todo o capital ficaria para ela e então a felicidade dos dois não teria fim nem limite (p. 51).

A importância, ou melhor, a não importância dada pelo narrador à gravidez de Catierina (apenas nesses fragmentos é mencionada a gravidez) também reafirma que Catierina pouco ou nada se preocupava com filhos.

Através destes trechos o narrador demonstra, indiretamente, que Catierina não era estéril, embora uma cultura patriarcal a visse como uma criminosa por não proporcionar ao marido – que já havia sido casado anteriormente e não tivera filhos – descendentes. Leskov demonstra a partir disso a mentalidade preconceituosa e discriminatória perante o fato da infertilidade.

Ainda dentro do tema da crítica social, um último dado importante merece ser destacado: se Catierina não hesita ao se decidir rebelar contra o marido estando ele em viagem, tampouco teme diante da ameaça do sogro que lhe promete uma surra ao saber do caso dela com Serguiêi. Ela se livra do castigo através de um prato de "cogumelos com mingau ralo" que preparou para Borís: "morrera Borís Timofiêitch, e morrera depois de comer cogumelos, como muitos que morrem depois de comê-los" (LESKOV, 2009, p. 25).

O retorno do marido também não foi causa de medo à Catierina. Ela fez questão de desconcertá-lo e não se intimidar frente a suas ameaças, algo inconcebível para uma esposa.

> – Tu imaginavas me intimidar me dando uma sova – continuou ela, piscando significativamente os olhos –, mas isso não vai acontecer nunca; mesmo antes dessas tuas promessas eu já sabia o que ia fazer contigo, e vou fazer.
> (...) Catierina Lvovna caiu na risada e deu um beijo apaixonado em Serguiêi na frente do marido. (LESKOV, 2009, p. 42-43)

É certo que todos os atos de Catierina aqui apresentados a caracterizam como uma mulher subversiva dentro de sua sociedade. Contudo, esta última cena citada pode ser vista como o ápice da conduta rebelde da *Lady Macbeth* russa que rompe com o sistema patriarcal. De fato, o marido era aquele que tinha o controle sobre a esposa. Esta, por sua vez, jamais poderia desrespeitá-lo. Catierina não somente o desrespeita, mas o fere totalmente nas palavras ("isso não vai acontecer nunca") e atitudes ("caiu na risada e deu um beijo apaixonado"), algo completamente incabível para a época. Nesta cena ela quebra com uma convenção social onde a mulher não tem direito à expressão, seja por meio de palavras ou de ações. Assim, poder-se-ia caracterizar esta cena como o coroamento da heroína de Leskov dentro da narrativa.

Conclusão

A obra literária apresentada, embora com sua linguagem simples e breve extensão, abre um leque para a discussão de um tema muito importante, seja para a sociedade russa do final do século XIX, seja para as diversas sociedades na atualidade.

De fato, não se pode compreender a novela em questão apenas e simplesmente como um relato ou uma série de episódios da vida uma mulher russa subversiva. *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* vai muito mais além. Leskov apresenta o tema da emancipação feminina de maneira sutil, ora nas entrelinhas, ora de maneira quase direta, por meio da ironia, da carnavalização, do grotesco, do riso e do fantasmagórico.

Ainda que o autor não tenha tomado partido ou expressado diretamente sua opinião sobre o assunto dentro da novela, a mesma foi tida como polêmica e perturbadora quando publicada. Isso porque, como se pôde ver acima, Catierina

Lvovna, a *Lady Macbeth* à moda russa, não é apenas uma mulher, mas sim um modelo daquelas mulheres que em determinados momentos da história se rebelam contra uma cultura machista que fere a liberdade das mulheres. A atitude fria de Catierina ao cometer crimes para conseguir aquilo que desejava, demonstra também que a determinação da força feminina pode matar um sistema opressor.

Pode-se arriscar dizer que com esta novela Leskov mesmo provoca a estrutura social e ao mesmo tempo encoraja a sociedade a lutar a favor da emancipação feminina. Porém, o próprio autor mostra, através da frustração de Catierina que não consegue atingir plenamente seus objetivos (ela é presa, condenada e traída por Serguiêi), que a luta contra o sistema não foi concretizada. Isso denota que são necessárias outras *Lady Macbeth*, outras figuras que causam temor, porém, que não surjam de "quando em quando" (LESKOV, 2009, p. 11), mas que apareçam sempre em todas as sociedades para exigir os direitos das mulheres.

Referências

BENJAMIN, W. *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, p. 197-221.

BEZERRA, Paulo. *A narrativa como sortilégio.* In: LESKOV, N. Lady Macbeth..

DISCINI, Norma. *Carnavalização.* In: Bakhtin: outros conceitos-chave. Org. Beth Brait. São Paulo: Contexto, 2006, p. 53-93.

EAGLETON, T. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: UNESP, 2011.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2004.

KAVESKI, A. T. de Q. *Lady Macbeth: ambição e loucura. In:* Revista Uniletras: estudos linguísticos – estudos literários, jul/dez 2011. v. 33, n. 2, p. 319-328.

LESKOV, N. *A fraude e outras histórias.* 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2014.

_____. *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk.* 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

PIOROBON, C. *Nikolai Leskov:* o narrador de Walter Benjamin. Disponível em: http://repositorio.ufc.br/ri/handle/riufc/9088. Acesso em: 18 jun. 2017.

SALES, D. *Pela vida russa.* In: LESKOV, N. A fraude e outras histórias.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth.* 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

VÁSSINA, E. *Nikolai Leskov,* o mais original dos escritores russos. In: LESKOV, N. A fraude e outras histórias.

VILELLA, T. M. *Da música ao ruído:* Shostakovich e o problema da emancipação feminina durante o Grande Terror (1936). Disponível em:

http://outubrorevista.com.br/da-musica-ao-ruido-shostakovich-e-o-problema-da-emancipacao-feminina-durante-ao-grande-terror-1936/. Acesso em: 15 jun. 2017.

WINKLER, S. *Lady Macbeth narrada:* dialogismo e responsabilidade em Shakespeare e Leskov. Brasília: 2014. Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/16448. Acesso em: 20 jul. 2017.

A GERAÇÃO DA UTOPIA – O NAUFRÁGIO DAS IDEOLOGIAS

Autor: Daniel Mascarenhas Osiecki (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

Resumo: Este estudo tem o objetivo de analisar o romance *A geração da utopia*, de Pepetela, e as marcas indeléveis causadas pela guerra colonial em Angola. A guerra de independência é tema recorrente em diversos autores portugueses e africanos, e Pepetela é seu porta-voz mais significativo. Buscamos nos embasar teoricamente, além da perspectiva dos estudos literários, com questões relativas aos estudos culturais e da identidade, e levamos em conta as abordagens de Boaventura de Souza Santos no que concerne às investigações acerca da formação da identidade e as várias acepções do termo pós-colonial. Nos utilizamos de conceitos e fundamentos de Thomas Bonnici sobre as várias formas de definir o pós-colonialismo. Parte fundamental nas investigações acerca da memória foi a obra de Márcio Seligmann-Silva, *História, memória e literatura* sobre as questões relacionadas à memória.

Palavras-chave: Identidade. Pós-colonialismo. Literatura africana. Memória.

Introdução

O teórico e crítico literário português Boaventura de Souza Santos, no artigo *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade*, usa a metáfora dos dois enigmáticos personagens shakespeareanos para referir-se ao colonizador e ao colonizado. Levando em consideração que o Próspero colonizador português nunca é totalmente um Próspero, Santos se refere a ele como **próspero calibanizado.**

Dentro dos estudos culturais e de identidade, a metáfora abrange desde questões da formação da identidade social até a formação de uma identidade cultural, artística que geralmente será híbrida; identidade (s) essa (s) que nunca serão assimiladas ou aceitas de forma pacífica. O choque entre a pós-colonização e a colonização interna é bastante evidente nos países que conquistaram sua independência nas últimas décadas, como as ex-colônias portuguesas na África, como Cabo-Verde, Moçambique, Angola. Há de se levar em consideração os dois vieses da acepção pós-colonial: o período histórico que sucede à independência da colônia, e o conjunto de práticas e discursos

(cultural, político, ideológico, etc) que busca alterar o *status quo* do colonizador pelo seu próprio, causando uma ruptura com o que Santos chama de "narrativa do colonizador" (SANTOS, 2001, p. 30).

> O pós-colonialismo deve ser entendido em duas acepções principais. A primeira é a de um período histórico, o que se sucede à independência das colônias. A segunda é de um conjunto de práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstroem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado. Na primeira acepção, o pós-colonialismo traduz-se num conjunto de análises econômicas, sociológicas e políticas sobre a construção dos novos Estados, a sua base social, a sua institucionalidade e a sua inserção no sistema mundial (...) Na segunda acepção, o pós-colonialismo tem um recorte culturalista, insere-se nos estudos culturais, linguísticos e literários e usa privilegiadamente a exegese textual e as práticas performativas para analisar os sistemas de representação e os processos identitários (SANTOS, 2001, p. 29-30).

Vários destes elementos tão presentes nos estudos literários e culturais são explorados por vários escritores africanos contemporâneos, como Mia Couto, Germano Almeida, José Eduardo Agualusa, Ondjaki, Pepetela e vários outros. Pepetela, pseudônimo de Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos, é um dos escritores africanos mais relevantes de sua geração, com várias obras traduzidas em diversos idiomas. Pepetela nasceu em Benguela, Angola, em 1941. Durante o exílio em Argel formou-se em Sociologia. Foi guerrilheiro e um dos membros fundadores do MPLA, Movimento Popular de Libertação de Angola. Depois da independência foi Ministro da Educação durante sete anos. A partir do início dos anos 80, dedicou-se à literatura e ao ensino superior. Publicou os romances *As aventuras de Ngunga* (1972), *Muana Puó* (1978), *Mayombe* (1980), *A geração da utopia* (1992) e mais recentemente *Se o Passado não tivesse asas* (2016) e vários outros.

Seu romance mais relevante, *A geração da utopia*, é um mosaico sobre vários momentos na história recente de Angola. O romance é dividido em quatro partes: "A Casa (1961)", "A Chana (1972)", "O Polvo (1982)" e "O Templo (1991)". É interessante ressaltar que embora haja um enfoque mais minucioso sobre duas personagens, Sara e Aníbal, *A geração da utopia* não tem um protagonista. O romance não chega a ser considerado, como definiu Eduardo Lourenço, uma narrativa atmosférica, ou seja, uma narrativa na qual o espaço é fundamental na construção estilística, mas a passagem do tempo e as mudanças, tanto as pessoais quanto as políticas e ideológicas, são o *leitmotiv* do livro. Veremos a seguir os diferentes planos de espaço representados na narrativa.

A Geração da utopia e representação do espaço

No primeiro capítulo, "A Casa", Pepetela descreve a situação dos jovens imigrantes africanos que estão em Lisboa para estudar. Geralmente filhos de médicos, advogados e empresários de Angola que seguem a tradição de absorver e/ou deglutir conhecimento do colonizador (Próspero) para voltar para África e continuar uma espécie de colonização interna. Neste primeiro capítulo vê-se uma gama bastante significativa de personagens, a maioria estudantes sonhadores e rebeldes que participam de movimentos sociais e manifestações pró-independência. É curioso notar que esses imigrantes não eram considerados portugueses mesmo alguns deles sendo brancos de classe média, e mais curioso ainda são as divisões que havia entre os próprios

imigrantes; os negros moçambicanos não se misturavam com os brancos angolanos; os negros angolanos não se misturavam com os brancos cabo-verdeanos e assim sucessivamente.

O capítulo "A Casa", que é uma referência à república na qual vários destes estudantes viviam, tem muitas vozes que permeiam um ambiente claustrofóbico. Por mais que a Casa seja um microcosmo e haja algumas manifestações dos estudantes e embates com a polícia, o ambiente é rarefeito, obscuro, brumoso, envolto a uma atmosfera de medo, frustrações e delações. É nesse capítulo em que os estudantes, ainda um tanto ingênuos e idealistas, tecem as primeiras considerações sobre o MPLA, guerra no Vietnã, Panteras Negras e tantas outras referências do início dos anos 60.

Diferente do primeiro capítulo, o segundo, "A Chana (1972)" é construído como um solilóquio interminável de Aníbal, talvez a personagem mais relevante da narrativa. Aníbal, que era conhecido como "o Sábio", era o único entre os estudantes da Casa que tinha treinamento militar e não era só um idealista, mas um guerrilheiro que acreditava na causa da independência. O protagonista foi convocado pelo exército português para lutar na guerra colonial e torna-se um desertor, recusando-se a lutar contra seus conterrâneos.

É nesse segundo capítulo em que se tem a noção de como se desenvolveu a guerra no *front* e de todas suas privações: fome, sede, medo, morte e todos os horrores que Aníbal começa a questionar. E por mais que o espaço seja a chana (uma espécie de caatinga), um lugar aberto, a atmosfera é ainda mais rarefeita do que no capítulo anterior.

Os dois outros capítulos que seguem servem como a derrocada das ilusões e anseios da juventude. O terceiro capítulo, "O Polvo (1982)", se passa em plena guerra civil em Angola e nos deparamos com um Aníbal recluso, amargo e solitário. O polvo é uma referência metafórica a um imenso polvo que Aníbal tentava caçar diariamente e que o mantém vivo. Novamente é um capítulo voltado ao Sábio, mas aqui há mais rupturas em seus devaneios e divagações com diálogos diretos com personagens secundárias como Ximbulo e sua família, seus vizinhos mais próximos. Há neste capítulo o reencontro com Sara e uma espécie de acerto de contas com fantasmas do passado, dos tempos em que se conheceram em Lisboa, há vinte anos.

O último capítulo, "O Templo (A partir de julho de 1991)" é o mais melancólico de todo o romance. Aqui Pepetela não poupa críticas aos falsos moralistas, aos falsos revolucionários, aos demagogos que agora estão no poder. O título do capítulo faz referência ao surgimento de uma nova religião, de forte matiz neopentecostal, que é trazida a Angola por um velho conhecido dos tempos da Casa, em Lisboa, Elias. Aqui há de se mencionar outras duas personagens importantes, Malongo, ex-namorado de Sara e pai de sua filha, que nunca se engajou politicamente, e Vitor, ex-revolucionário que agora é ministro, poderoso e corrupto.

Esse último capítulo descreve os arranjos e acertos entre o estado e a nova religião, Dominus, como o naufrágio de todas as ilusões e ideologias dos jovens revolucionários do passado. Os únicos que se mantiveram fora desse meio nefasto de acertos, trocas de favores, fraudes em licitações fraudulentas foram Aníbal e Sara, que agora têm um relacionamento esporádico. É interessante ressaltar aqui neste último capítulo a questão da colonização interna, que, segundo Boaventura de Souza Santos, é o domínio de uma classe social sobre a outra, dentro do próprio espaço sem interferência externa.

> Uma colonização particularmente capacitante ou incapacitante para o colonizado? Um Próspero caótico e absenteísta não terá aberto espaço para a emergência de Prósperos substitutos no seio dos Calibans? Não será por isso que no contexto do pós-colonialismo português a questão do neocolonialismo é menos importante que a do colonialismo interno? O déficit de colonialismo e de neocolonialismo ajuda a explicar a especificidade das formas políticas que emergiram com a independência das grandes colônias. Em sentidos opostos, essas formas divergiram da norma de descolonização estabelecida pelo colonialismo hegemônico (...). No caso de Angola e Moçambique o desvio da norma foi no sentido de os novos países independentes adotarem regimes revolucionários que, no contexto da Guerra Fria, os colocaram do lado oposto àquele em que Portugal os tinha mantido enquanto colónias (SANTOS, 2001, p. 49).

O maior exemplo disso é Malongo, agora empresário rico e poderoso, que age como um senhor feudal, oprimindo e humilhando seus empregados e a população como um todo. Personagem síntese dessa fase de reconstrução de Angola pós-guerra civil, Malongo simboliza tudo que há de ruim e mesquinho na sociedade atual. Malongo e Vitor tornaram-se tão escroques e inescrupulosos quanto os portugueses colonizadores contra os quais lutaram há trinta anos.

Há em *A geração da utopia*, principalmente neste último capítulo, o endosso da tese de um Próspero calibanizado, ou seja, a burguesia e a classe média angolana se tornaram exatamente iguais aos seus antigos colonizadores que os dominaram no passado. Esse tom de melancolia e perda dos ideais é que torna o romance tão relevante. Há de se levar em consideração aqui o fato de Angola ser um microcosmo de todo um império que está ruindo, ou seja, o império português. Sendo Portugal um país semiperiférico, o colonialismo também o foi. E isso fica bastante evidente na narrativa de Pepetela, como veremos a seguir.

As marcas do pós-colonialismo

Se levarmos em consideração as duas acepções de pós-colonialismo que investigamos anteriormente, percebemos que ambas são aplicáveis em vários contextos distintos do romance de Pepetela. Primeiro temos que ter em mente o período histórico que sucede à independência da colônia, como é explorado na terceira parte de *A geração da utopia*, "O Polvo", e esse período conturbado é descrito com um forte pesar pelos desvalidos da guerra, pelos milhares de civis que perderam tudo e, que em meio à barbárie, tentam restaurar um lampejo de normalidade em seu cotidiano.

É nesse momento em que o Sábio (Aníbal), além de se compadecer pela população angolana atingida direta ou indiretamente pela guerra, passa a se questionar se suas ações como um dos pivôs da independência de fato serviram para melhorar alguma coisa na vida de seus conterrâneos. Aníbal, já na parte anterior da narrativa, "A Chana (1972)"**,** ainda como combatente na guerra, se questionava frequentemente. Porém, ao mesmo tempo em que as ilusões dos tempos de estudante naufragam, de alguma forma, mesmo fazendo várias autocobranças, autoquestionamentos, Aníbal também demonstra, mesmo que nas entrelinhas, alguma esperança nos atos de sua geração, e Sara é o maior símbolo disso, assim como na geração subsequente que está em uma espécie de transição entre períodos obscuros.

> - Isso de utopia é verdade. Costumo pensar que a nossa geração se devia chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, o Vítor antes, para só falar dos que conheceste. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos puros e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem

> privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o paraíso dos cristãos, em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefação. Dela só resta um discurso vazio (PEPETELA, 1992, p. 245, p. 246).

Uma das marcas principais do pós-colonialismo em Angola (ainda levando em consideração a primeira acepção do termo defendida por Santos) é a falta de identidade nacional de políticos atuais, ou a falta de um sistema político e ideológico nas esferas mais altas do poder, que agora é assolada por corrupção e jogos de interesse. A personagem síntese que representa esse poder e a falta de escrúpulos é Vitor, antigo combatente e ex-parceiro de guerrilha de Aníbal, agora um político influente que em meio a negócios escusos articula uma rede de interesses em proveito próprio enquanto Angola ainda sofre as consequências da guerra civil. Tudo o que Aníbal previra ainda durante a guerra colonial se concretiza: corrupção, interesses próprios prevalecendo sobre o coletivo, luta pelo poder a qualquer custo e aqui nos deparamos com outra marca do pós-colonialismo: a ascensão das igrejas neopentecostais.

No romance de Pepetela, o surgimento dessas igrejas na África é representado por Dominus, uma espécie de Igreja Universal do Reino de Deus, que mistura culto religioso, show pirotécnico, luzes, barulho ensurdecedor e uma tentativa de, através da música, hipnotizar seus fiéis. Aqui podemos pensar na acepção pós-colonial defendida por Santos sob o segundo viés, ou seja, o não histórico, mas o cultural. Levando em consideração que o surgimento de um discurso religioso atinge diretamente muitas pessoas, ainda mais em um momento fragilizado por qual passa Angola durante a guerra civil, podemos pensar na ascensão de Dominus como a relação de um conjunto de práticas e de discursos que buscam alterar o *status quo* do colonizador pelo seu próprio, causando o que Santos chama de ruptura com a "narrativa do colonizador" (SANTOS, 2001).

Neste último capítulo de *A geração da utopia*, que se passa em 1992, já não havia mais a presença de um Próspero, de um colonizador, mas de calibans que viriam a se tornar prósperos, mesmo que calibanizados. Nesse aspecto deve-se levar em consideração a importância de duas personagens fundamentais: Malongo, uma espécie de lobista que presta serviços ao alto escalão do governo, representado por seu antigo amigo e colega de Casa, Vitor.

O processo de trazer a Dominus para Angola ocorre por acaso, quando Malongo e Vítor encontram, em um bar, um colega dos tempos de Casa, Elias. O antigo colega que no início dos anos 60 era um jovem revolucionário agora é um homem de meia-idade que diz ter um ótimo negócio aos dois. Elias passou muito tempo fora, estudou teologia e criou o conceito de Dominus que, como já expusemos, é um retrato fiel de uma entre tantas igrejas neopentecostais que surgiram no continente no início dos anos 90. Elias precisa de investidores, e aqui entram Vitor e Malongo; aquele com a influência política, este com todo o aporte financeiro.

Esse último capítulo é um mosaico repleto dessas situações sobre buscas desenfreadas pelo poder por calibans que se tornaram prósperos através do que Santos chama de colonização interna, ou seja, as elites oprimem seu próprio povo. A elite angolana nesse início dos anos 90 é formada por pequeno-burgueses, novos ricos,

políticos que se tornaram influentes e oportunistas de todas as espécies, como Malongo, Vítor e Elias.

Busca por identidade

No processo de tentar reconhecer a si próprio ou de tentar encontrar um significado para sua própria existência, o povo angolano segue rumos um tanto quanto à deriva no que concerne à identidade nacional. Por mais que os calibans angolanos (se levarmos em consideração a perspectiva abordada por Santos, os angolanos sempre serão calibans aos olhos dos portugueses, que, por sua vez, também são calibans, ou no máximo prósperos calibanizados, sob os olhos do resto da Europa) tenham conquistado sua independência, ainda permanece uma espécie de abandono ou orfandade de algo que, erroneamente, é considerado maior, como a presença do colonizador português.

É a partir do momento em que o pós-colonialismo se insere nos estudos culturais e passa a fazer parte da academia que surge a necessidade do intelectual e crítico do pós-colonialismo, por volta de meados dos anos 70. O surgimento do crítico pós-colonial é fundamental para romper com a ideia da inferioridade ou, mais ainda, subalternidade, do colonizado, agora ex-colonizado. A ascensão acadêmica do colonizado serve para exemplificar que a ruptura com a narrativa do colonizador de fato se efetivou. Claro que o processo de mudança de discurso é um projeto árduo e contínuo, mas já visível.

Quando se trata do colonialismo português, as relações que essa dualidade implica são muito mais complexas do que parecem. Para começar, a aceitação ou recusa da identidade do outro, seja Próspero ou Caliban, nunca ocorre de forma pacífica, e sim de maneira caótica e repleta de embates e crises existenciais. Como bem aponta Santos

> Enquanto o discurso colonial assentou na polaridade entre o colonizador (Próspero) e o colonizado (Caliban), o pós-colonialismo salienta a ambivalência e a hibridez entre ambos já que não são independentes um do outro nem são pensáveis um sem o outro. A influência de Fanon e Memmi é decisiva nesse ponto. Segundo Memmi, tal como segundo Fanon, influenciado por Freud, o vínculo entre colonizador e colonizado é dialeticamente destrutivo e criativo. Destrói e recria os dois parceiros da colonização em o colonizador e o colonizado. O primeiro é desfigurado, convertido num ser opressivo apenas preocupado com os seus privilégios e a defesa destes. O segundo é desfigurado, convertido numa criatura oprimida cujo desenvolvimento é interrompido e cuja derrota se manifesta nos compromissos que aceita (SANTOS, 2001, p.32).

Esse aspecto fica bastante evidente se levarmos em consideração a questão da colonização interna, ou seja, a opressão da classe alta sobre a classe subalterna, porém ambas pertencentes a uma ex-colônia (ambas Caliban), como em Angola e Moçambique principalmente. Nesse interregno entre as identidades do colonizador e do colonizado não há, necessariamente, imitação do colonizador por parte do colonizado, mas o inverso. O colonizador imita o colonizado não por aproximação, mas por diversas questões de sobrevivência. O colonizador português, além de ser um próspero calibanizado, é um simples caliban por fazer parte de um lugar semiperiférico.

Há certa ambivalência e uma espécie de hibridação entre colonizador e colonizado. O colonizador português também é colonizado, motivo pelo qual a formação de seu caráter e de sua identidade é ambivalente e híbrida. Por isso vale ressaltar a diferença entre o colonialismo português e o colonialismo anglo-saxão, como aponta Santos

> O facto de o colonizador ter a vivência de ser colonizado não significa que se identifique mais ou melhor com o seu colonizado. Tão pouco significa que o colonizado por um colonizador-colonizado seja menos colonizado que outro colonizado por um colonizador-colonizador. Significa apenas que a ambivalência e hibridação detectadas pelo pós-colonialismo anglo-saxónico estão, no caso do pós-colonialismo português, muito para além das representações, dos olhares, dos discursos e das práticas de enunciação (SANTOS, 2001, p.43).

Caso, por exemplo, do exército português diante dos civis em Angola, Moçambique, Cabo-Verde. As relações entre o próspero calibanizado e seu caliban sempre são tensas, e não apenas por estarem passando por uma situação complexa de guerra, mas há uma batalha silenciosa por questões nem tão práticas, como a busca, a ruptura e a manutenção da identidade, cada um de sua própria maneira. Novamente Santos aponta nessa direção.

> Nos estudos pós-coloniais, o colonizador surge sempre como um sujeito soberano, a encarnação metafórica do império. Ora, no colonialismo português tal não pode pressupor-se sem mais. Só durante um curto período – em África, a partir do final do século XIX – é que o colonizador incarna o império, e mesmo assim só em circunstâncias muito selectivas. Fora disso, o colonizador apenas se representa a si próprio. É um auto-império e, como tal, tão livre para o máximo excesso como para o máximo defeito da colonização. Mas precisamente porque essa identidade imperial não lhe é outorgada por ninguém para além dele, ele é de facto um sujeito tão desprovido de soberania quanto o colonizado. Por isso, a autoridade não existe para além da força ou da negociação que é possível mobilizar na zona de encontro (SANTOS, 2001, p. 44).

A falta de soberania do colonizador-colonizado português é perceptível tanto por ele próprio quanto por seu colonizado, na guerra colonial, na vida fora das batalhas e também na guerra civil que vem depois. O império português funciona como um império à deriva, sem o status desejado de próspero, o que passa a ser um problema que é gerador de crises complexas na identidade do português, principalmente no indivíduo que está nesse ponto limítrofe entre mudar ou anular quaisquer relações com a portugalidade de um passado não muito distante, reacionária, conservadora, retrógrada que ainda insiste em se manifestar, mesmo que em menor grau depois do 25 de abril.

Nessa troca de impressões de identidade, o que se percebe é, na realidade, a tentativa de imposição (por parte do próspero-calibanizado quase extinto) de um discurso monológico e homogêneo, que vem a sucumbir quando o império finalmente cai. As identidades se relacionam, mas nunca convergem. A não ser por imposição do discurso dominante, e jamais por identificação ou assimilação. Deve-se ter em mente o poder de resistir à diferença, tão comum na tentativa de se manter a narrativa do colonizador.

> As identidades são o produto de jogos de espelhos entre entidades que, por razões contingentes, definem as relações entre si como relações de diferença e atribuem relevância a tais relações. As identidades são sempre relacionais mas raramente são recíprocas. A relação de diferenciação é uma relação de desigualdade que se oculta na pretensa incomensurabilidade das diferenças. Quem tem poder para declarar a diferença tem poder para a declarar superior às outras diferenças em que se espelha. A identidade é originariamente um modo de dominação assente num modo de produção de poder que designo por diferenciação desigual. As identidades subalternas são sempre derivadas e correspondem a situações em que o poder de declarar a diferença se combina com o poder para resistir ao poder que a declara inferior. Na identidade subalterna, a declaração da diferença é sempre uma tentativa de apropriar uma diferença declarada inferior de modo a reduzir ou a eliminar a sua inferioridade. Sem resistência não há identidade subalterna, há apenas

> subalternidade. A identidade dominante reproduz-se assim por dois processos distintos: pela negação total do outro e pela disputa com a identidade subalterna do outro (SANTOS, 2001, p. 46-47).

Portanto, fica evidente que geralmente há a reprodução da identidade dominante pelo fato de o colonizador ser o detentor desse poder. Por mais que esse poder que lhe é outorgado à base da força, do medo, da anulação do outro, não seja levado em consideração em um contexto externo, o é internamente. Por isso a negação total do outro só é possível se houver a reprodução de sua inexistência, o que houve na guerra colonial. É bastante claro durante o período de guerra colonial que as interidentidades se devem, em sua maioria, ao chamado "caráter aparicional". O poder aparicional, como o chamavam os portugueses colonizadores (já Prósperos-calibanizados para o resto da Europa), é a presença impositiva do Estado, ou seja, da força colonial como autoridade bélica e moral, e que se faz necessária na colônia.

Essa imagem, mesmo sendo falsa e forjada e totalmente inconsistente, acabou assumindo certo grau de respeitabilidade entre os portugueses cafrealizados (assimilados) mais até do que nos colonizados (africanos nativos). A autogestão colonial de Portugal nos países africanos situa-se entre a incompetência e a conveniência, que acaba por se refletir na relação entre Próspero-calibanizado (coroa) e Caliban sem pretensões de se tornar Próspero.

Essa relação truncada entre ruptura, negação e assimilação entre identidades, que Santos chama de **jogos de espelhos**, também molda (em maior ou menor grau, depende da colônia) na imagem que a elite africana (angolana e moçambicana, geralmente) fazia dos colonizadores portugueses durante a guerra colonial. Para o restante da Europa e, também para a elite angolana, a miscigenação portuguesa é produto de qualidade inferior. É consenso entre alguns estudiosos da identidade, como Boaventura De Souza Santos, Maria Irene Ramalho, António Souza Ribeiro, dizer que a miscigenação foi a exceção portuguesa no colonialismo europeu.

> A miscigenação originária, na forma de significantes racistas inscritos na cor da pele, mas também na compleição física e mesmo nos costumes, perseguiu os Portugueses para onde quer que fossem. Fora das suas colônias, e sobretudo nas colônias ou ex-colónias das outras potências europeias, muito especialmente no mundo anglo-saxónico, foram frequentemente motivo de perplexidade (SANTOS, 2001, p.62).

Há de se levar em consideração alguns fatores externos que contribuíram diretamente para a formação, muito a longo prazo, para os estereótipos sobre a identidade portuguesa. Um deles é a exploração capitalista das colônias na África no final do século XIX e início do XX. Portugal se viu forçado a seguir certos padrões de colonização e de exploração territorial de commodities, mas não tinha o *know how* necessário segundo os padrões dos Prósperos europeus.

Ambos os processos de busca pela identidade nacional – por um lado a tentativa de ruptura com a narrativa do colonizador, por outro o início do processo de criação de sua própria identidade – não são processos pacíficos e ambos são geradores de embates dos mais complexos. Ao passo em que há a tentativa de se declarar angolano independente, com suas identidades e culturas próprias que é geradora de um movimento nacionalista bastante forte, também há uma espécie de Síndrome de Estocolmo, na qual o colonizado continua se sentindo colonizado e assim continuará.

Esse fator é um forte gerador de embates e crises internas que acabam por chegar muito próximo do que Santos denomina de identidade subalterna.

Em um segundo momento, a Revolução dos Cravos coloca Portugal novamente sob a luz da democracia e, não muito tempo depois, contribui para sua adesão à União Europeia. Como Portugal estava agora sem as já perdidas pretensões de hegemonia colonial, passam a surgir outros elementos que ao longo do tempo tornam-se fundamentais para não mais uma busca pela identidade portuguesa, mas sua reestruturação. Nesse contexto surge um Próspero (obviamente calibanizado) anticolonial.

> Como uma maldição, o Caliban português persegue o Próspero português, segue-lhes as pisadas, carnavalizando a sua postura como sendo uma imitação rasca do que pretende ser. O segundo momento de Próspero ocorre no contexto da Revolução do 25 de abril com o fim da guerra colonial, o reconhecimento dos movimentos de libertação e a independência das colónias e prolonga-se no estabelecimento de relações de cooperação com os novos países de língua oficial portuguesa e na criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) em 1996 (...) O Caliban colonizado transmutou-se no país subdesenvolvido ou em desenvolvimento. Com isto, o regime identitário alterou-se significativamente mas a economia política subjacente quase nunca se alterou com igual intensidade. Pelo contrário, a vinculação económico-política às antigas potências coloniais continuou a ser decisiva para os países agora independentes. Paradoxalmente deixou de haver Caliban para que Próspero sobrevivesse (SANTOS, 2001, p.73).

Com essa nova perspectiva, surge o neocolonialismo, que é o ato de Próspero diante dos custos, dos anos de colonização, buscar reconhecimento da independência das ex-colônias tentando reproduzir certa dominação sobre elas. Os elementos do neocolonialismo são bem mais sutis, mas ainda exercem uma influência bastante significativa sobre os ex-colonizados. As formas dessa influência mascarada ocorrem de diversas maneiras, como na própria linguagem, na cultura, na cultura de massa, nos costumes, etc. Ocorre no exílio às avessas, ou seja, portugueses que se mudaram para Angola, Moçambique, Cabo-Verde, depois da guerra colonial temendo represálias dos governos de esquerda.

> As identidades são o produto de jogos de espelhos entre entidades que, por razões contingentes, definem as relações entre si como relações de diferença e que lhes atribuem relevância. As identidades são sempre relacionais mas raramente são recíprocas. A relação de diferenciação é uma relação de desigualdade que se oculta na pretensa incomensurabilidade das diferenças. Quem tem poder para declarar a diferença tem poder para declará-la superior às outras diferenças em que se espelha. A identidade é originariamente um modo de dominação assente num modo de produção de poder que designo por "diferenciação desigual". As identidades subalternas são sempre derivadas e correspondem a situações em que o poder de declarar a diferença se combina com o poder para resistir ao poder que a declara inferior. Na identidade subalterna a declaração da diferença é sempre uma tentativa de apropriar uma declarada inferior de modo a reduzir ou eliminar sua inferioridade. Sem resistência não há identidade subalterna, há apenas subalternidade. A identidade dominante reproduz-se assim por dois processos distintos: pela negação total do outro e pela disputa com a identidade subalterna do outro (SANTOS, 2001, p.46).

Portanto, o discurso do colonizador interno angolano, que em *A geração da utopia* é simbolizado por Malongo e Vítor, é apenas uma reprodução de outros discursos de quando eram colonizados, ou seja, é a reprodução, ou a tentativa de reprodução, da

identidade dominante. Nesse sentido a identidade é formada a partir da sobreposição de imagens: colonizador sobre colonizado e vice-versa.

Malongo, que nunca demonstrou quaisquer interesses ou afinidades políticas com seus companheiros da Casa, queria apenas se tornar jogador de futebol, torna-se a figura síntese do oportunismo, corrupção e falta de caráter que, ignorando questões mais profundas sobre a independência de seu país, oprime tanto quanto seu povo fora oprimido. Um exemplo bastante relevante dessa questão da formação das identidades e da sobreposição de formações distintas é quando Malongo, já na última parte do romance, rico e poderoso, humilha seu empregado com agressões físicas e verbais.

> O cozinheiro ensinara o criado, João, a fazer os ovos, para não ter de vir trabalhar logo de manhã cedo. Mas duas em cada três vezes, o João esquecia o sal nos ovos ou punha demais. O berro de Malongo fê-lo comparecer, assustado. Aparentava cerca de inquietos dezoito anos.
> - Você não aprende, não é, seu negro burro? Esqueceste outra vez o sal, filho de uma puta velha. Vem cá, vem provar aqui.
> Malongo segurou-lhe a cabeça com as duas mãos, enfiou-lhe a cara no prato, prova, cabrão, prova para aprenderes. João estrebuchava, mas o patrão era demasiado forte, e a cara dele só largou o prato quando uma chapada monumental o atirou contra a parede da varanda (...) João sacudiu a cabeça e levantou-se. Os olhos ficaram mais pequenos, de raiva, gritou:
> - Você julga que isto ainda é terra de colono?
> Malongo avançou para ele, ameaçador. Mas parou a dois metros, notando que a cena estava a ser observada da rua por uma mulher que se juntara aos dois miúdos.
> - Cala a boca, senão te dou mais.
> - Somos independentes, ouviu? Ninguém tem o direito de me bater.
> - Vai arrumar as tuas coisas e desaparece-me da vista. Senão rebento-te à porrada. Gente como tu é o que não falta para trabalhar aqui em casa. Dei-te uma chapada para aprenderes, pois os negros burros como tu só aprendem à porrada. Não queres aprender? O problema é teu, desaparece.
> - Você não é negro também? Parece colono, pior que colono (PEPETELA, 1992, p. 355, p. 356).

Este fragmento demonstra bem claro a questão da colonização interna e da completa ignorância do novo Próspero (calibanizado), representado por Malongo, em relação ao novo momento em que o país vive, recém independente e ainda amargando sinais de uma guerra civil intensa e cruel. É curioso notar neste fragmento do romance de Pepetela que o empregado, negro como seu patrão, tem mais consciência social do que Malongo, demonstrando ser um jovem articulado e atento aos novos rumos de Angola. Os questionamentos do jovem empregado sobre Malongo também ser negro como ele e mesmo assim agir igual ou pior que os antigos colonos são de suma importância nesta parte da narrativa.

Tanto Malongo, Vítor e Elias representam a derrocada dos ideais da juventude, de igualdade, rebeldia, senso crítico e pensamento coletivo. Nesta parte final de *A geração da utopia* há a predominância de um tom bastante amargo e melancólico, pois os revolucionários ou se tornaram corruptos e opressores, caso de Vítor e toda cúpula do atual governo angolano, ou reclusos e desiludidos como o Sábio, ou vozes solitárias como Sara. Porém, o que resta de otimismo no fim do romance de Pepetela é Judite, a filha de Sara, que simboliza o recomeço de ideais que não foram corrompidos e um novo sopro de ânimo a todo um povo que, mesmo independente, ainda é oprimido.

O pesadelo da memória

Todo texto de *A geração da utopia* é construído em cinco partes, e essas partes são divididas em capítulos menores. A partir da segunda parte do romance, "A Chana (1972)", a memória passa a funcionar de forma bastante relevante principalmente sob a perspectiva de uma personagem, Aníbal, o Sábio. Nesta segunda parte, que se passa durante a guerra de independência contra o exército português, Aníbal, pela própria realidade do momento em que vive, ou seja, um momento de tensão e de perigos constantes, não há muito espaço para lembranças e rememorações, mas a memória às vezes é implacável e Aníbal não tem controle sobre ela.

Já na terceira parte, "O Polvo (Abril de 1982)", as questões relacionadas à memória são bem mais delicadas, pois Aníbal, como já vimos na seção anterior, torna-se um recluso, uma espécie de ermitão que, atormentado pelos demônios do passado, dos traumas da guerra, decide isolar-se. Aqui temos que levar em consideração o conceito do termo "trauma" e da literatura de testemunho para nos aprofundarmos nessa questão.

Segundo Freud (1917), o trauma é um tipo de experiência que talvez não possa ser assimilada ou compreendida no momento em que ocorre. Por isso Aníbal, quando está imerso numa guerra cruel passando pelas piores privações, praticamente não lembra, não rememora. Isso só ocorre tempos depois com um certo hiato decorrido do que ocorreu e do que é lembrado.

Temos que lembrar que o termo "trauma" vem do grego, e significa "ferida", por isso é problemático relatar de fato os próprios traumas sem explorar o terreno da memória ou do testemunho. Pensemos em testemunho sob a perspectiva de quem passou por privações diretamente, como foi o caso de Pepetela, que consequentemente se utiliza de sua principal personagem, Aníbal, como seu alterego. Segundo Seligmann-Silva:

> (...) Indica o depoimento de um terceiro em um processo (...) também é importante no nosso contexto: ele indica a pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente. O conceito de mártir está próximo a essa acepção do sobrevivente. *Martyros* em grego significa justamente testemunha. Se a noção de testemunha como terceiro já anuncia o tema da verificação da "verdade", ou seja, traz à luz o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitiçada pela dúvida e pela possibilidade da mentira, a acepção de testemunho como sobrevivente e como mártir indica a categoria excepcional do "real" que o testemunho tenta dar conta a posteriori (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373-374).

Como vimos na primeira parte deste estudo, Pepetela optou por não se ater a um protagonista, mesmo que Aníbal se sobressaia entre as outras personagens. Podemos pensar que o ato de lembrar é falho em algumas passagens, como na última, em que Aníbal e Sara já não se lembram de muitos nomes do passado, dos tempos da Casa. Pode-se pensar que, como defende Seligmann-Silva, o testemunho não é preciso exatamente por estar relacionado à dúvida de um momento crítico, geralmente situações limite como doenças, acidentes, guerra. Não que Aníbal ou Sara não sejam personagens confiáveis ou que mentissem, não se trata de mentir ou não, mas da possibilidade de, a partir da experiência do real, ir além.

No caso da convivência e da troca de experiências comuns entre Aníbal e Sara, o testemunho de ambos, pelo menos daquilo que viveram juntos, não pode ser contestado por nenhum dos dois. Quando há a mudança da perspectiva coletiva para a pessoal, aí a legitimidade daquilo que é lembrado (inventado?) pode ser questionada. Portanto, as questões relacionadas ao trauma e à memória são mais complexas do que aparentam, pois há de se levar em consideração as questões relacionadas à criação da narrativa de

testemunho com possibilidades de abertura para o inventado, para o não real, o que é gerador de conflito.

Conclusão

Tendo como base as teorizações de Boaventura de Souza Santos, nossa investigação do romance *A geração da utopia*, de Pepetela, pretendeu analisar a obra literária também a partir das perspectivas dos estudos culturais. Fez-se fundamental na construção deste artigo situar a obra histórica e culturalmente, levando em consideração, principalmente, as aproximações e analogias entre formação da identidade e as teorias do pós-colonialismo.

No que concerne o aspecto da formação de identidade no pós-colonialismo, há de se levar em consideração as duas acepções possíveis do elemento pós-colonial: a. período histórico subsequente à independência e b. conjunto de elementos políticos, ideológicos, culturais, estéticos que causam uma espécie de ruptura com o *status quo* anterior à independência, o que Santos denomina de ruptura com a narrativa do colonizador.

Pepetela, que, assim como seu alterego, Aníbal (o Sábio), lutou na guerra de independência de Angola e viveu diretamente os horrores de uma guerra que, sob o olhar do colonizador português, era uma batalha perdida. Pelo menos é o que o exército português tentava passar aos insurgentes angolanos. Em uma passagem síntese do romance, na segunda parte, "A Chana (1972)", Aníbal, escondido em uma mata, ouve os anúncios transmitidos pelos soldados portugueses dizendo que não havia motivo para os angolanos considerarem os portugueses inimigos, e que a guerra era culpa dos próprios angolanos rebeldes. É nesse momento que Aníbal passa a ter dúvidas e a questionar os motivos que levaram todo um país à guerra que, aparentemente, não podia vencer.

A guerra colonial foi o último suspiro de um império há muito decadente. Portugal já era, diante de outros impérios europeus, como o britânico, considerado um Caliban, como afirmam Boaventura de Souza Santos e Isabel Allegro de Magalhães (2001), seu pior erro foi ter agido como província, sustentando até às últimas consequências colônias no continente africano, culminando assim em guerras sangrentas principalmente em Angola e Moçambique.

Só que a partir da Revolução dos Cravos e da queda do império salazarista em 1974, os horrores da guerra continuaram nas ex-colônias portuguesas com as guerras civis por mais de uma década, deixando várias nações à deriva com significantes embates culturais. Aqui retornamos à questão da ruptura com a "narrativa do colonizador", que simboliza, como Pepetela demonstra no romance, mesmo com a corrupção no atual governo e com a ascensão de Dominus (a chegada do culto neopentecostal na África), a tentativa de reconstruir, de recomeçar, tendo como vozes principais os próprios filhos desta que foi a geração que envelheceu, se tornou reacionária e perdeu os ideais.

Referências

BONNICI, T. *O pós-colonialismo e a literatura:* estratégias de leitura. 2ª Ed. Maringá: Eduem, 2012.

FREUD, S. *Luto e Melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HALL, S. *A Identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP & A, 1998.

KRISTEVA, J. *No Princípio Era o Amor*: Psicanálise e Fé. Trad. Leda Tenório da Motta. São
Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LOURENÇO, E. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1974.

MAGALHÃES, I. A. Capelas imperfeitas: configurações literárias da identidade portuguesa. In: RAMALHO, M.I.; RIBEIRO, A. S (orgs.) *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade.* Porto: Afrontamento, 2002.

PEPETELA. *A geração da utopia*. São Paulo: Leya, 2013.

SANTOS, B. de S. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: SANTOS, B. de S. (org.). *Entre ser e estar:* raízes, percursos e discursos da identidade. Porto: Edições Afrontamento, 2002.

SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura:* o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

DOSTOIÉVSKI: *O MUJIQUE MAREI* SOB O VIÉS DO CRONOTOPO, TRÍPTICO TEMÁTICO E RELIGIOSIDADE

Autora: Dayane Copati (Uniandrade)
Orientadora: Profª Drª Sigrid Renaux (Uniandrade)

Resumo: A obra *O Mujique Marei* de Fiódor Dostoiévski foi escrita em 1876, nos conta

uma passagem ocorrida durante o período em que o mesmo esteve preso na Sibéria. É considerada por muitos autobiográfica, talvez não tenha ocorrido exatamente como descrito no conto, mas que boa parte de seu enredo é claramente algo que foi sentido e ficou marcado em Dostoiévski. Seu herói é uma pessoa simples que nos mostra que sua atitude simples e humilde faz uma grande diferença tanto quanto o narrador era criança, quanto 20 anos após, quando já se encontra preso e amargurado por desventuras da vida. Analisaremos as passagens formadoras do Tríptico Temático e o contexto religioso na qual a obra se inserida.

Palavras-chave: Mujique. Religiosidade. Humildade. Família.

Introdução

A obra *O Mujique Marei* de Fiódor Dostoiévski, escrita em 1876, conta uma passagem do período em que o mesmo esteve preso na Sibéria, sendo considerada por muitos autobiográfica.

Dostoiévski teve uma infância conturbada pela perda prematura da mãe, um pai ausente que não demonstrava afeto e após a morte do mesmo a primeira crise de epilepsia.

Formou-se em colégio de educação militar, engajou-se na luta da juventude democrática russa, no combate ao regime do ditador da época, acabou sendo preso e condenado à morte por ser considerado subversivo, foi enviado para Sibéria para aguardar cumprimento de sentença. Local que serviu de inspiração para várias de suas obras posteriores, sendo liberado nove anos após.

Analisaremos o que Leonid Grossman já explicava sobre as obras de Dostoievski "os mesmos princípios de construção do todo, na base do contraste entre a queda do homem e sua beleza espiritual" (GROSSMAN, 1967, p. 16), famoso tríptico temático. Cronotopo com base nos conceitos de Mikhail Bakthin, a simultaneidade existente entre tempo e espaço em uma obra. E a questão religiosa presente no conto citado.

Fiódor Dostoiéviski

Fiódor Dostoiévski (1821-1881) nasceu em Moscou, no dia 30 de outubro de 1821. Filho do médico Mikhail Dostoiévski e de Maria Fiódorovna Nietcháieva. Em 27 de fevereiro de 1837, sua mãe morre vítima de tuberculose, nesse mesmo ano, o até então menino, é enviado a Petersburgo, para a Escola de Engenharia Militar, onde obteve o grau de militar de subtenente. Após o falecimento da esposa, seu pai ficou muito transtornado e dois anos depois morreu. Existem algumas hipóteses sobre sua morte, a mais conhecida é que ele foi assassinado pelos colonos da fazenda onde vivia, pois era considerado sovino e violento com os empregados.

O fato provocou grandes transtornos na vida de Dostoiévski, que teve os primeiros ataques de epilepsia quando soube da morte do pai, ele culpou-se durante toda a vida pelo fato de, em várias ocasiões, ter desejado a morte do pai.

> (...) a infância de Dostoiévski é tempo de formação em que a criança nobre, já munida de alguns preconceitos de classe, mas desprovida de tantos outros, vai estabelecer de modo mais intenso e humano um contato com o outro, um camponês russo, num encontro ficará marcado na sua alma, talvez não na superfície das preocupações cotidianas, mas no desenho do seu caráter. (MATA,

2010, p. 17)

Em 1843 terminou seus estudos e passou a trabalhar na seção de engenharia de Petersburgo. Traduziu duas obras românticas, *Eugênia Grandet* de Balzac e *Dom Carlos* de Schiller. Em 1844, demitiu-se do cargo público e iniciou seu primeiro romance, *Pobre Gente*, novela que descreve o ambiente medíocre onde ele vivia, publicado em 1846 no *Almanaque Petersburguês*.

Em 1847 publicou a segunda edição de *Pobre Gente* e em 1848 *O Duplo*, romance que não obteve sucesso, na época. Dostoiévski acaba isolando-se do convívio geral pois sua obra já não estava como as demais, ficando em dúvida sobre sua capacidade como escritor.

Em 1847 engajou-se na luta da juventude democrática russa, no combate ao regime do Czar Nicolau I. No ano seguinte foi preso e condenado à morte por ser considerado subversivo, sendo enviado para Sibéria, onde passou nove anos, e acabou por ter sua sentença sendo substituída por quatro anos de trabalhos forçados e seis anos de exílio como soldado. Liberto, em 1859, casou-se com Maria Issáievna, logo em seguida, na década de 60, durante uma de suas viagens à Europa conhece sua amante Paulina Súslova, com quem mantivera um relacionamento.

As recordações da vida no cárcere são descritas nos livros *Memórias da Casa dos Mortos* (1861) e *Memórias do Subsolo* (1864), em 1868, escreveu *O Idiota*, cujo personagem central é Nastássia Filipóvna, baseado em fato real ocorrido com uma jovem que incendiou a própria casa após sofrer maus tratos da família. Em seguida publica *Os Demônios*, inspirado no caso de um jovem chamado Ivanov, assassinado por um grupo radical por ter abandonado a organização. Nesta época, passava por uma crise financeira e ainda sustentava a família do irmão, recém falecido.

Em 1866, publicou o romance *Crime e Castigo*, que narra a história do jovem Raskólnikov que comete um crime e passa a viver da culpa pelo ato cometido, a obra é uma grande reflexão existencial sobre como o ser humano se relaciona com as questões divinas. *Os Irmãos Karamazov* foi sua última obra, considerada pelo psicanalista Sigmund Freud uma das maiores obras-primas da literatura ocidental. O romance é uma verdadeira teia de personagens e a obra é permeada de discurso indireto livre, com várias reflexões do próprio autor sobre os personagens.

Anos depois sua esposa morreu, sua amante não o aceita e ele se casa com Anna Grigórievna, nessa época já estava com suas finanças estabelecidas.

Fiódor Dostoiévski era um escritor profundamente religioso, seus romances não só abordavam questões existenciais como culpas, suicídio e estados patológicos, como tinha predileção pelo fantástico, sátira e pela comédia. Também não hesitava em lidar com as grandes questões políticas e religiosas. Dostoiévski morreu em São Petersburgo, no dia 28 de janeiro de 1881.

O mujique Marei

Para que se compreenda o conto de Fiódor Dostoievski é necessária uma análise de seu título, *O mujique Marei*, a palavra "Mujique" indica um certo grau de pobreza, uma vez que a maioria dos mujiques eram servos (chamados de almas na Rússia) antes das reformas agrícolas, ocorridas na Rússia de 1861. Depois desse ano, os servos receberam determinadas áreas para cultivar a terra e se tornaram camponeses teoricamente livres, mas que em muitos casos, ainda trabalhavam em um regime de

servidão. Sendo Marei, o mujique, homem camponês, com barba, ruivo, alto, 50 anos, simples e de forte crença o herói de nossa obra.

O narrador-personagem, um homem adulto próximo aos 30 anos, pessoa amargurada e com raiva, antes das lembranças e após já aparenta uma personalidade mais tranquila e livre de ódio, encontra-se preso em um presídio situado na Sibéria, inicia sua narrativa em uma segunda-feira de Páscoa, ensolarada.

Nesses dias de comemoração da Páscoa os detentos tinham dias de "liberdade", poderiam festejar e beber sem a interferência dos guardas.

> Os detentos "tinham repouso" por ocasião do segundo dia de festa; muitos estavam embriagados, a cada instante injúrias e golpes violentos eram trocados pelos cantos. Outros cantarolavam canções obscenas, jogavam cartas debaixo das baias; alguns detentos, meio brutalizados por seus companheiros, devido a excessiva turbulência, permaneciam no leito, cobertos com uma pele de carneiro muito fina, esperando que voltassem a eles; diversas vezes já as lâminas das facas tinham brilhado...tudo isso, durante esses dois dias de festa, me torturava a ponto de me deixar doente. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 79)

O narrador sente-se com raiva daquelas pessoas e de suas atitudes, cita apenas o nome de um único detento, M-cki um homem polonês que também parece não estar contente com aquela "festa" e não possui um gênio muito pacifista, diz: "Odeio esses canalhas!" (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 81).

> Nunca, de resto, pude suportar, sem asco, o espetáculo dos excessos do povo, e neste lugar menos que em qualquer outro. Nestes dias faltavam sentinelas, abstinham-se de os revistar, para ver se descobririam aguardente, compreendendo que era bom dar folga, uma vez por ano, mesmo a esses réprobos, sem o que, teria sido pior. Por fim senti o ódio inflamar em meu coração. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p.80)

Então ao se recolher à sua cama, o narrador recorda um momento do passado, quando era criança, aos 9 anos, era inocente, carente e assustado, estava no campo em Daravói, Península de Tula no final do verão, no mês de agosto, um dia claro mas muito frio e com vento, enquanto brincava acabou tendo uma "alucinação" de que havia lobos lhe perseguindo. Mas um mujique, que trabalhava por perto, chamado Marei notou o desespero da criança e lhe deu toda a atenção até conseguir acalmá-lo, totalmente sem nenhuma intenção que não fosse a de fazer o bem para aquele garoto, como mostra o trecho abaixo:

> — Vamos, vamos, não há lobo, tu sonhaste; que viria fazer um lobo por aqui? — murmurou ele para me sossegar. Mas, todo trêmulo, agarrei-me ainda com mais força à sua blusa, e minha palidez devia ser muito grande. Ele me olhou com um sorriso inquieto, tinha medo por mim e se alarmava visivelmente com o meu estado.
> — Ah! Como tiveste medo, ai, ai! — disse ele meneando a cabeça.
> — Vamos, já acabou, pequeno. Vejam como ele é valente!
> Estendeu a mão e subitamente me acariciou a face.
> — Vamos, está acabado, vamos, Deus seja contigo: faze o sinal da-cruz. Mas eu não me persignei; meus lábios estavam crispados nas comissuras e creio que foi isto que o chocou mais. Aproximou seu dedo grosso de unha negra, sujo de terra, e com doçura aflorou meus lábios convulsos.
> — Vejam isso, ai, ai! — disse-me ele com um largo sorriso, quase maternal. — Senhor, mas que é isto então? Tu bem vês que não há nada, ai, ai! (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 82)

Após essa volta ao passado e refletir sobre julgar as pessoas, dar valor e atenção para quem quer que seja, sem esperar reciprocidade, ele se acalma, da mesma forma que

aconteceu na sua infância, e ele passa a ver seus companheiros de cárcere de outra forma, com certa compressão como mostra o trecho abaixo:

> E subitamente, distanciando-me do meu catre e lançando um olhar em torno, senti que doravante eu poderia considerar a esses desgraçados, de maneira inteiramente diferente, e que de repente, como que por encanto, todo o ódio e toda a cólera acabavam de desaparecer de meu coração. Eu ia perscrutando os olhares, dos meus companheiros. Esse mujique de cabeça raspada, aviltado, com o rosto marcado de estigmas, que na sua bebedeira urrava uma canção obscena, talvez não fosse outro senão o camponês Marei: como posso eu, com efeito, saber o que se passa na sua alma? Uma vez ainda, nessa tarde, reencontrei M-cki. O desgraçado! Não tinha ele a lembrança de um camponês Marei, e tudo que podia dizer dessa gente era: "Odeio esses velhacos!" Sim, os poloneses deviam sofrer muito mais que nós! (DOSTOIÉVSKI, 1993, p 84)

Cronotopo

Cronotopo para Bakthin é a simultaneidade existente entre tempo e espaço em uma obra.

> A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no espaço e, simultaneamente, de perceber o preenchimento do espaço sob a forma de um todo em formação, de um acontecimento, e não sob a forma de uma tela de fundo imutável ou de um dado pronto. A capacidade de ler em todas as coisas - seja na natureza ou nos costumes do homem e até em suas ideias (em seus conceitos abstratos). (BAKHTIN, 2013, p. 112)

A história caminha de um passado, para um outro estágio do passado, mesmo que na memória, e ao final retorna para o passado real. Em uma prisão, na idade adulta e com sentimentos ruins, em meio a uma festa entre os presos o narrador retorna ao campo, em meio as árvores e os animais, relembra até cheiros que ficaram em sua memória pela vida toda. "— Ainda hoje, escrevendo isto, aspiro todo o perfume da nossa floresta, lá longe, na aldeia; estas impressões durarão tanto quanto minha vida" (DOSTOIÉVSKI, 1993, p.82). Estas idas e vindas, trabalhando com o tempo da obra é chamado de cronotopo e é comentado por Bakhtin:

> No conto O Mujique Marei, temos o cronotopo no primeiro momento, o interior da prisão onde o narrador-protagonista se encontra, no segundo momento o cronotopo aparece com as recordações do narrador protagonista quando retorna ao passado e tem lembranças de sua infância na casa de campo, e o terceiro e último momento do conto o narrador-protagonista volta ao presente, quando é preciso encarar novamente a realidade da prisão. (BAKHTIN, 2013, p. 212)

Tríptico Temático

Segundo Leonid Grossman, um grande crítico literário, encontraremos em qualquer obra de Dostoiévski "os mesmos princípios de construção do todo, na base do contraste entre a queda do homem e sua beleza espiritual" (GROSSMAN, 1967, p. 16).

> Sempre construída sobre dados exatos, isto é, sobre ocorrências da vida real, fatos criminais, acontecimentos políticos e toda espécie de documentos humanos, dos quais se destacam tumultuosos os extraordinários dramas individuais das personagens. Tem-se sempre uma representação de fatos e ocorrências autênticos (...) interrompidos por 'não sei que outra narrativa', que espanta pela intensidade do sofrimento (...). Cada narrativa está ligada organicamente a outra e completa-a por contraste (...). Daí provém a ação dramática dupla ou múltipla dos romances de Dostoiévski. (GROSSMAN, 1967, p. 31)

Grossman comenta que Dostoiévski introduziu uma nova forma no romance, a que chamou de "diálogo interior", tendo como um dos temas centrais a bifurcação da consciência e a fragmentação da personagem principal, descrita como "dois argumentos inseparáveis, que imitam o jogo de dois espelhos face a face e que enviam um para o outro a mesma imagem" (GROSSMAN, 1967, p. 52). Sua personagem principal, o narrado-personagem divide-se entre dois episódios distintos que se complementam na interação entre a personagem Dostoiévski prisioneiro e a personagem Dostoiévski criança.

> Ter-se-á talvez observado que até este dia, quase nunca falei da minha vida na prisão. Quanto às minhas Recordações da casa dos mortos, há quinze anos que as publiquei como sendo de um personagem imaginário, de um assassino que teria matado a mulher. Acrescento, a este propósito, a título de simples pormenor, que muita gente crê e sustenta, ainda hoje, que estive exilado na Sibéria por ter matado minha mulher! (DOSTOIEVSKI, 1993, p. 81)

Neste trecho, o autor retoma dentro de seu novo conto a referência a um conto anterior e falando de algo que ocorreu em sua vida real, fazendo uso da metalinguagem.

Segundo o crítico, o autor organiza em seus contos e romances a luta psicológica do protagonista, desvendando a situação trágica em três momentos, montando uma tríade, para ele chamada de Tríptico Temático, ou seja, três momentos fundamentais no desenvolvimento da trama. Em *O mujique Marei*, temos:

O primeiro encontro do tríptico descrito em O Mujique Marei é entre o prisioneiro Dostoiévski e outro detento — um polonês chamado M-cki — ocorrido enquanto Dostoiévski esteve preso em Omsk, na Sibéria. "Encontrei um polonês M-cki, preso político. Lançou-me um olhar sombrio, olhos faiscantes e lábios trêmulos: 'odeio esses canalhas!' — Disse me em voz baixa, rangendo os dentes, depois se afastou." (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 81). Sendo este momento marcante devido ao polonês ser tão oposto do narrador e ao mesmo tempo compartilharem de emoções tão semelhantes, das quais Fiódor consegue se desvencilhar em seus pensamentos.

Grossman indica ainda outra característica do processo criador de Dostoiévski: a mescla de dados da vida real com dados ficcionais — fato que revela a possibilidade de o encontro entre os prisioneiros ter realmente acontecido em 24 de abril de 1850: "Durante uma bebedeira e briga entre degredados, Dostoiévski saiu correndo de seu quartel e encontrou o exilado político polonês Olekh (Alexander) Mirecki. Reminiscência sobre Marei." (GROSSMAN, 1967, p. 201-202). Existe a possibilidade de M-Cki ser a abreviatura para Olekh Mirecki, exilado político polonês que esteve preso com Fiódor na época, cujo nome completo o autor preferiu ocultar. Esse encontro nos mostra um lado triste e rancoroso, em um ambiente feio, sujo e carregado de maus sentimentos.

Já o segundo encontro se dá entre o narrador-menino e o mujique Marei no campo em Dávora, em um dia ensolarado, final de inverno, um ambiente oposto ao vivido no primeiro momento. Trazendo consigo sentimentos diferenciados também como podemos notar no trecho abaixo, retirado do conto:

> Fazia um tempo seco e claro, mas um pouco frio, porque havia vento. O verão chegava ao fim e logo seria preciso retomar o caminho de Moscou. (...) transpondo uma ravina, subi por uma mata espessa que se estendia para lá da ravina, até a floresta (...). Em minha vida nada amei tanto quanto a floresta com seus cogumelos e suas bagas selvagens, seus insetos e seus pássaros, seus ouriços e seus esquilos, com o úmido e suave odor de suas folhagens putrefatas. (...). Ainda hoje, escrevendo isto, aspiro todo perfume de nossa floresta, lá longe, na aldeia; estas impressões

> durarão tanto quanto minha vida.
> De repente, em meio ao grande silêncio, percebi muito distintamente este apelo: 'Ao lobo! '. Soltei um grito, e louco de terror, berrando com quanta força tinha, precipitei-me na clareira, em direção ao mujique que estava trabalhando. Era o nosso camponês Marei (...). Ouvindo meu grito, ele parou a égua (...) — Vamos, vamos, não há lobo, tu sonhaste; que viria fazer um lobo por aqui? — Murmurou ele para me sossegar. Mas, todo trêmulo, agarrei-me ainda com mais força à sua blusa, e minha palidez devia ser muito grande. Ele me olhou com um sorriso inquieto, tinha medo por mim e se alarmava visivelmente com o meu estado. (...). Estendeu a mão e subitamente me acariciou a face (...). Aproximou seu dedo grosso de unha negra, sujo de terra e com doçura aflorou meus lábios convulsos. — Vejam isso, ai, ai (...). Tu bem vês que não há nada, ai, ai — disse-me ele com um largo sorriso quase maternal. (...). Compreendi enfim que não havia lobo (...) (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 82)

O terceiro encontro é marcado por uma revelação para o narrador, ele volta a sua realidade na prisão e reencontra o polonês M-cki, na mesma tarde.

> E subitamente, distanciando-me do meu catre e lançando o olhar em torno, senti que doravante eu poderia considerar a esses desgraçados, de maneira inteiramente diferente, e que de repente, como que por encanto, todo o ódio e toda cólera acabavam de desaparecer de meu coração. Eu ia perscrutando os olhares de meus companheiros. Esse mujique de cabeça raspada, aviltado, com o rosto marcado de estigmas, que na sua bebedeira urrava uma canção obscena, talvez não fosse outro senão o camponês Marei: como posso eu, com efeito, saber o que se passa na sua alma? Uma vez inda, nessa tarde, reencontrei M-cki. O desgraçado! (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 84)

Com a leitura do trecho citado percebe-se que, neste momento ele já não tem os mesmos sentimentos, em relação aos colegas de prisão, compartilhados pelo polonês. Suas memórias despertaram sentimentos bons para com os demais habitantes daquele lugar tão desprezível, as lembranças do humilde mujique lhe tratando com tanto afeto fez com que aceitá-los.

O narrador conclui que M-cki não suportava os russos, pois talvez não conhecesse o carinho e afeto, como está representado neste trecho da obra: "Não tinha ele a lembrança de um camponês Marei, e tudo que podia dizer dessa gente era: 'odeio esses velhacos'"! Sim, os "Em qualquer obra de Dostoiévski encontraremos os mesmos princípios de construção do todo, na base do contraste entre a queda do homem e sua beleza espiritual" (GROSSMAN, 1967, p. 16).

Religiosidade no conto

O conto é iniciado relatando uma segunda-feira de Páscoa: "Numa segunda-feira de Páscoa, uma tepidez impregnava o ar, o céu estava azul, o sol vivo e quente, mas minha alma permanecia mergulhada em trevas." (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 79). O autor usou a Páscoa Russa com toda a sua simbologia para maximizar o clima de opressão vivido no cárcere.

Na tradição russa a Páscoa é a maior e mais bonita festa da Igreja Russa. Segundo Joshuah Soares, o evento também representa uma passagem espiritual da "natureza humana enfraquecida (...) para a restauração da incorruptibilidade da imagem da glória divina inefável" (SOARES, 2010). E sempre coincide com o início ou final da primavera.

A páscoa segundo a tradição russa é um momento de reflexão sobre suas atitudes e de comemoração, onde celebra-se a Ressurreição de Cristo, assim como no Brasil. O Narrador-personagem, ainda homem, em *O mujique Marei*, sente-se abatido, triste e com raiva em plena segunda-feira de Páscoa, e após relembrar uma breve aventura da infância, se sente mais tranquilo e sereno, livrando seus pensamentos dos sentimentos

pesados que o cercavam, como se fosse uma "ressurreição" de sentimentos, demonstrando sua fé. Nesta lembrança ele deixa claro que o mujique era um homem de muita fé, pois desde o primeiro contato com o garoto ele clama à Deus e lhe pede que faça o sinal-da-cruz, e o garoto, sem muita crença não o faz, então na sequência, ele mesmo resolve fazê-lo pelo menino. Como mostra o trecho a seguir:

> (...) Deus seja contigo: faze o sinal-da-cruz.
> Mas eu não me persignei; (...)
> — Vá que Deus o acompanhe, vá — e fazendo sobre mim o sinal-da-cruz, ele mesmo me persignou. (...) (DOSTOIEVISKI, 1993, p. 82)

Fazemos assim a relação entre serenidade e espiritualidade, o narrador-homem, precisou se recordar um momento de angústia vivido na infância, lembrar-se de que enquanto não havia fé em seu coração sentia muito medo e que alguém de grandiosa crença e fé conseguiu provocar-lhe confiança, assim perdendo o medo dos lobos, ao retornar à sua condição real, na prisão, e ele retoma com o espírito sereno, carregado de fé e amor, conseguindo ter compaixão por seus companheiros de cárcere.

Conclusão

Lendo as várias biografias disponíveis de Dostoiévski nota-se que ele pertenceu à uma família de boas condições aquisitivas, porém muito distante em relação à sentimentos, sua mãe morreu cedo e o pai parecia ser um homem muito frio e severo, tanto que ele e o pai não mantinham uma boa relação e após sua morte o Fiódor sentia-se culpado, fato que acabou transparecendo em sua obra, e foi estudada por Sigmund Freud no famoso artigo *Dostoiévski e o Parricídio,* em 1928. Mesmo assim Dostoiévski cresceu com ideias de igualdade e valorização dos detalhes que a vida lhe apresentava, assim como em *O mujique Marei*, suas obras trazem um caráter de reflexão sobre as ações do homem. Por ser epilético aprendeu a ser muito religioso, apegado com Deus, na tentativa de amenizar suas crises, pois não havia muita informação sobre o que se tratava. Tema esse muito presente em suas obras, assunto tratado com maior abordagem neste trabalho. Quando jovem foi preso como inimigo político do governo, momento que lhe deu inspiração para o conto estudado aqui, assim como outros.

Encontramos o Tríptico Temático, de acordo com as orientações de Grossman, os momentos em que a história se cruza para tecer o enredo final, no caso de *O mujique Marei* estes encontros ocorrem entre o narrador-adulto e um preso, dentro da cadeia, na Sibéria, o narrador-criança e o mujique na fazenda da família, vinte anos antes do primeiro momento e o terceiro encontro entre o narrador-adulto e novamente, o polonês na prisão, porém agora com outros sentimentos para com os habitantes daquele lugar horrível.

Segundo Bakhtin, o cronotopo é o campo das transformações e dos acontecimentos. O tempo e espaço são evidentemente vistos na narrativa como elementos que contribuem para a transformação do presente, ele volta ao passado para que aflore um sentimento que irá mudar a sua condição espiritual no presente.

A obra nos leva a reflexão sobre a espiritualidade, como a falta de fé pode nos trazer maus sentimentos e levar a julgar os demais sem analisar o contexto que envolve aquele ser, desencadeando uma sequência de fatores e momentos desprazerosos, que nem sempre precisam ser tão tristes e amargos.

Referências

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dosto*iévski. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Diário de um escritor*. Tradução de E. Jacy Monteiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GROSSMAN, L. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MATA, A. L. N. da. *O silêncio das crianças*: Representações da infância na narrativa brasileira contemporânea. Londrina: Eduel, 2010.

SARÁSKINA, Liudmila Especialista responde a perguntas sobre Fiódor Dostoiévski, Gazeta Russa, 2013. Disponível em: <http://gazetarussa.com.br/arte/2013/11/11/especialista_responde_a_perguntas_sobre_fiodor_dostoievski_22731> Acesso em: 13 jul. 2016.

TODOROV, T. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Vida e Obra. Disponível em: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=835470> Acesso 13 jul. 2016.

O CONTRATO AMBÍGUO DA AUTOFICÇÃO À LUZ DO DISCURSO FICCIONAL DE SEARLE

Autor: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

Resumo: Os conceitos de "pacto ambíguo" ou "pacto oximórico" são tratados, por alguns teóricos da autoficção, como instrumentos capazes de estabelecer o elemento diferencial que especifica tal prática literária. As teorias acerca da autoficção partem, quase sempre, das especificações que Lejeune fez acerca da autobiografia. Para tal teórico, há uma diferença substancial entre os contratos de leitura da autobiografia (pacto autobiográfico) e da ficção (pacto ficcional ou romanesco); para ele, a natureza de tais pactos como realidade ou invenção é bem definida para o leitor. Os teóricos da autoficção, como Doubrovsky, Vilain e Jaccomard, fazem da ambiguidade da natureza do pacto da autoficção aquilo que a coloca em posição intermediária entre autobiografia e ficção. A diferença entre as naturezas do discurso literal ou referencial e do ficcional já havia sido observada por John R. Searle, em "A lógica do discurso ficcional". O linguista observa, nos discursos, características que são pactuais e que podem ser aplicadas não apenas aos pactos estabelecidos por Lejeune quanto ao ambíguo ou oximórico da autoficção. A partir das características discursivas de Searle podem ser evidenciados em que momentos do contrato de leitura o pacto da autoficção opta pela indefinição como recusa em fornecer informações ao leitor.

Palavras-chave: Autoficção. Pacto ambíguo. Searle. Discurso ficcional.

Quando Serge Doubrovsky (2014, p. 112) criou o conceito de "autoficção", em 1977, estava voltado para sua própria produção literária. O conceito era uma forma de explicar os procedimentos que davam origem a suas narrativas literárias, mas também tentava explicar os modos ideais de recepção delas pelo leitor. Doubrovsky age como teórico de si mesmo, até mesmo para fugir de modos de recepção específicos de gêneros autobiográficos. Poderia ter se resumido a uma tentativa de diferenciar a sua produção ficcional da autobiografia, mas o autor foi além, ao indicar que não se tratava também de ficção pura, no sentido de produto do imaginário.

A partir de então, o estabelecimento de um conceito exato de autoficção tornou-se um problema. Tal como havia ocorrido com o de autobiografia, que partia de uma redução categórica para chegar a uma abertura exagerada de procedimentos, o conceito de autoficção também oscila entre a redução e a abertura excessivas. Atenta-se em demasia para o "eu" como pessoa empírica, no sentido de ela se fazer notar, seja de modo velado ou explícito.

É fato observado que a atenção que a literatura tem dado às manifestações do "eu" é fenômeno que merece uma atenção mais sistemática e menos impressionista. Afinal, a autoficção não é fenômeno recente. O que tem ocorrido é que a mesma vem se destacando daquilo que, há algum tempo, vem sendo chamado de "escritas do eu", expressão que se refere às práticas de olhar para si mesmo, mesmo fora do âmbito da literatura. A autoficção é uma das possibilidades de escritas do eu, que possui especificidades que deveriam localizá-la dentro das inúmeras manifestações do olhar para si mesmo. No entanto, é comum que o conceito, que em princípio se referia à produção de texto literário, narrativo, se estenda a outras formas de

textualização. Tais formas, que se enquadram dentro do conceito de escritas do eu, acabam por estender o de autoficção a práticas textuais que, tradicionalmente, não são entendidas como ficcionais. Assim, o limite que separa a autoficção tanto da autobiografia quanto das escritas do eu não-literárias acaba por sofrer com categorizações confusas. Chega-se ao limite de se localizar a obra autobiográfica, escrita por celebridades até mesmo como forma de exibição pessoal, no mesmo conjunto de procedimentos que faz com que o autor de um romance parta da memória para compor a sua obra. Um conceituado jornal britânico, por exemplo, inclui uma obra em que uma conhecida atriz de cinema relata suas crises conjugais entre os cem melhores romances já escritos. Poder chamar de romance uma obra de natureza autobiográfica, no sentido de não se classificar como ficcional, talvez seja consequência de algumas categorizações que abrem demais os conceitos a procedimentos muito diversos. Mas que causam prejuízo à produção efetivamente autoficcional, que tem como objetivo ser obra de arte literária.

Definir autoficção fora do âmbito da produção de um determinado autor é ainda um processo delicado. Afinal, quem fala da própria obra sabe as suas origens, se têm relação com a memória da vida pessoal ou com o imaginário. Falar sobre ela é tentativa de criar uma estética para a autoficção que, quem a vê de fora, nem sempre consegue enxergar. Afinal, já existem o romance autobiográfico e exemplos de ficção construída a partir da memória. O que a autoficção traz de novo é uma relação ambígua com o leitor, em que os modos de leitura podem oscilar. Essa ambiguidade faz com que ela se diferencie de inúmeros textos de ficção autobiográfica, em que a memória permanecia na condição de elemento constitutivo que não problematizava os modos de recepção.

Da mesma forma, essa definição esbarra em desdobramentos, como considerar ou não a autoficção como gênero literário. Ou definir a obra autoficcional como pertencendo a um gênero notório, como romance ou conto, já é forma de entender-se que a autoficção é um procedimento criativo que pode ser aplicado a formas literárias cristalizadas, mas não é um gênero à parte. Os desdobramentos da teoria transcendem mas não abandonam Doubrovsky: faz-se da memória a matéria constitutiva do texto, mas esta é configurada através de algum gênero já cristalizado e que é reconhecido como ficcional. Por exemplo, o romance, que pode ser autoficcional, já tendo sido autobiográfico ou memorialístico. Essa ambiguidade, que antes não era vista como um elemento constitutivo, agora é tida como parte da relação entre autor e leitor. Citando-se Searle:

> Talvez haja um certo nível de intenção com respeito ao qual essa concepção extraordinária seja plausível; talvez não se devam considerar as intenções últimas de um autor quando se analisa a sua obra, mas, no nível mais básico, é absurdo supor que um crítico possa ignorar completamente as intenções do autor, pois simplesmente identificar um texto como

> romance, poema, ou até mesmo como texto, já é afirmar algo sobre as intenções do autor. (SEARLE, 2002, p. 106)

Para o linguista da teoria dos Atos de Fala, se as motivações ulteriores à produção do texto não são um requisito para a sua leitura, as motivações que dão origem a ele, como sua configuração genérica e o reconhecimento de seu gênero, pelo leitor, são determinantes do contrato de leitura. Identificar esse gênero, como requisito primordial, talvez também se refira ao teor autoficcional da obra. Neste caso, a oscilação entre a natureza autobiográfica e a natureza autoficcional do texto corresponda a uma motivação, a uma intencionalidade. Esta acaba por ser, para inúmeras das teorias que têm tratado do assunto, o elemento que faz com que a autoficção não se confunda com suas formas precursoras, como o romance autobiográfico. E, no entanto, ela ainda assim se configura para ser reconhecida como um desses gêneros.

As intenções do autor, no caso, correspondem a uma forma nova de estabelecer o pacto de leitura. O pacto ambíguo é elemento que especifica, mas que também é objeto de controvérsias. Afinal, em que momento da configuração do texto ele se estabelece? Está na condição do "leitor implícito", de Wolfgang Iser (1999), expressão que define os mecanismos de que o autor dispõe para controlar o processo de leitura? Ou é uma das motivações ulteriores, a que só tem acesso aquele leitor que conhece, ao menos em parte, a biografia e a personalidade do autor?

Há inúmeras teorias acerca do processo de leitura e da intencionalidade como elemento textual. Conhecer não só a intenção do autor, mas também a do gênero, como tal, é parte do contrato de leitura. Por isso, a autoficção oscila entre ser autobiografia e ficção. Entende-se, portanto, que ela é autobiográfica naquele sentido em que Lejeune focaliza a autobiografia décadas após a sua definição mais conhecida: existe uma identificação entre o que se chama de teor autobiográfico com o que se costuma chamar de escrita de si. Assim, diários, cartas, blogs, anotações são escritas de si. Há uma confluência entre os sentidos de *auto* e de *si*: o olhar do autor para si mesmo. Do mesmo modo, a autoficção é ficcional, naquele sentido mais próximo da definição mais corrente, do senso comum: relato que tem como referencial o imaginário, o não-real. Ficcional ainda é um problema quando se atenta para o modo como determinados teóricos falam da possibilidade de criação de narrativas: Paul Ricoeur (1994, p. 85s) elabora os conceitos de três mímesis, as quais se referem ao texto narrativo ficcional: a primeira delas, *mímesis I*, ou prefiguração, refere-se à memória, ao universo do autor, que serve como matéria para a elaboração do mundo ficcional; a segunda, *mímesis II*, ou configuração, é o momento de elaboração da obra como trabalho estético; a terceira, *mímesis III*, ou refiguração, é o momento da leitura, em que o leitor apreende o texto adaptando-o ao seu universo particular, à sua memória. As mímesis de Paul Ricoeur têm na memória não só a origem da narrativa literária,

mas também a sua possibilidade de apreensão pelo leitor. Já para Paul de Man, a memória é a matéria constitutiva de toda ficção, de um modo mais peremptório; o homem não saberia criar a não ser a partir de seu referencial de imagens, fixadas como lembranças.

É preciso que se entenda que, ao se tratar da autoficção, essas possibilidades de a memória ser matéria para o imaginário sejam vistas sob a ótica do olhar para si. Não se trata mais da memória que olha para os fatos, para o lado exterior do sujeito, e constata que aqueles servem aos objetivos da criação ficcional. Trata-se de olhar para si e evidenciar, através da configuração do texto, conforme chamava Ricoeur, que aquele é um exercício dessa natureza. Olha-se para a memória como reconhecimento da identidade do sujeito, no caso, o autor. Trata-se daquilo que Heidegger (1986, p. 176), ao retomar Parmênides, define pela fórmula A=A, ou seja, aquele que se olha e se reconhece como o mesmo em momentos diferentes da sua memória. Ser o mesmo e narrar fatos ou experiências relacionadas a esse mesmo, como a formação de uma personalidade, como apontava Lejeune, torna-se matéria para a autoficção. É possível perceber que o que se deseja, como configuração, no sentido de Ricoeur, é a produção de uma obra que possa ser reconhecida e apreendida como pertencendo a algum gênero narrativo ficcional, como o romance e o conto. Neles, o teor estético, através dessa configuração, sobrepuja o teor informacional da autobiografia. É como se aquele leitor implícito iseriano direcionasse seu leitor-real para a recepção da obra como história de uma vida fortuita, sem os fatos que interessam nas biografias de homens célebres. Aqueles homens que se tornam conhecidos por sua relevância política ou axiológica. Baixar o teor informacional do relato autobiográfico significa dizer que ela vale por outras características. No caso, a configuração dos elementos da memória como obra de arte, narrativa ficcional, algo que ganha prevalência sobre a informatividade, sobre relatos que pudessem valer por elementos políticos ou axiológicos.

Há momentos notáveis dessa incorporação do fortuito, do cotidiano, em narrativas que se assumem ainda como ficcionais, anteriores à elaboração do conceito de autoficção. Tais narrativas tinham a seu favor, como critério para a elaboração do contrato de leitura, o fato de se assumirem como pertencentes a gêneros historicamente recebidos como ficcionais, como o romance, a novela e o conto. Notável, por exemplo, é o fato de os contos escritos por Graciliano Ramos e publicados em periódicos e suplementos terem se tornado *Infância*, um livro de memórias definido como autobiografia. A segurança de se escreverem contos e não precisar que o contrato de leitura sugira ou evidencie que se trata de obra de teor memorialístico funcionava como possibilidade de a mesma obra ser ficção ou autobiografia, separadamente. A leitura mudava: o conto pode desejar o fortuito, como o trauma, para um menino, de ter visto um cadáver morto em incêndio, mas a autobiografia faz de um episódio assim isolado um elemento

para aquilo que Lejeune (2014, p. 16) define como história de uma personalidade. O homem amargo seria resultado de experiências desse tipo. Também notável é a escrita de Clarice Lispector que vai do conto, sobretudo aqueles escritos na década de 1960, para a adoção de gêneros que não se enquadram em nenhuma forma cristalizada reconhecida. Contos como "Felicidade clandestina" ou "Os desastres de Sofia" podem ser vistos como exemplos do enredo fortuito. A atenção para o cotidiano como motivo para elaborações de elevado valor estético é algo recorrente no século XX. Fazer da própria memória o elemento constituinte da ficção é recurso utilizado a partir de diversos contratos de leitura. Assim, Clarice insinua nos seus contos a presença da memória, a identificação da personagem como sendo a autora, através de pistas que transcendem o nome próprio, mas se referem a detalhes, como a cidade em que a autora passou a infância, a cor dos cabelos, a profissão do pai, e que fazem com que seu leitor-ideal a reconheça. Essa possibilidade de a escrita ficcional parecer autobiográfica e desvelar-se como tal faz com que a história de uma personalidade sirva como pretexto para a elaboração estética; mas esta pode, também, rebaixar os aspectos que a qualificam como história de uma personalidade para valorizarem a memória do fortuito, do cotidiano, como matéria prefiguradora da elaboração estética. Por isso, quando Clarice adota não apenas a memória, mas o momento presente, cotidiano, fortuito, para a elaboração estética, ela precisa modificar o contrato de leitura: agora, o valor do narrado deve transparecer como possibilidade para a criação de gêneros que a literatura ainda não conhece. Portanto, de contratos de leitura para os quais o leitor ainda não possui modelos prontos. A possibilidade de o leitor receber um texto como *Água viva* como autobiográfico ou como ficcional já está previsto no texto. Há nele tanto evidências de que a personagem-narradora é a própria autora, como de que inúmeros fatos narrados são inventados, produtos do imaginário. A possibilidade de alterar, dentro de uma mesma obra, os contratos de leitura, algo já previsto pelo autor mas talvez uma novidade ou quebra de expectativa para o leitor, já pressupõe uma ambiguidade que a autoficção irá, quando se tornar conceito e for objeto de teorizações, fazer reconhecer como uma de suas especificidades.

As formas de contrato de leitura, em teoria, têm oscilado desde que autores como Roman Ingarden (1965) passaram a falar das intenções do autor como algo que procura controlar as possibilidades de recepção. Ingarden era pessimista ao falar que cada obra narrativa tenta reconstituir elementos da memória do autor, sobretudo lugares, que o autor descreve como se fosse necessário, para o leitor, que a obra fosse um depósito de imagens a serem passadas, com extrema fidelidade, da cabeça do autor para a do leitor. Nenhuma obra conteria todos os elementos necessários para essa reconstituição. Mas o contrato se reduziria a uma posição mais passiva do leitor e de responsabilidade, por parte do autor. As indeterminações, que Ingarden

considera um obstáculo à recepção, passam a ser vistas como uma vantagem por Wolfgang Iser, pois possibilitam a reconstrução do texto pelo leitor. A memória do leitor é que preenche lugares-vazios, determina o indeterminado, e essa nova forma de se entender o contrato de leitura torna mais fluido aquilo, em princípio, era mais rígido e previsível. Ou seja, a refiguração, como Paul Ricoeur define a recepção, depende da memória do leitor e das possibilidades de o autor estabelecer as regras específicas para cada obra. Assim, cada texto literário estabelece regras próprias de recepção. Para Iser, é fundamental que o leitor reconheça tais regras e aceite-as como jogo. Portanto, ainda quando coloca o sucesso da recepção como algo que depende não apenas da memória do leitor, para que ele preencha os lugares-vazios, mas também de seu repertório de leitura, para que ele reconheça os modos pelos quais a obra foi configurada para a obtenção de efeitos estéticos, Iser está fazendo com que o sucesso do contrato de leitura passe pelo reconhecimento daquilo que especifica cada obra. Seria o caso de se pensar até que ponto um contrato de leitura, para as tendências que valorizam o leitor como proprietário do texto, precisa especificar sua natureza, ou seja, não ser ambíguo.

Assim, a ideia de que o contrato de leitura estabelecido pela autoficção seja, por definição, ambíguo, ou oximórico, como também é chamado, retoma uma polêmica que começa pela responsabilização completa do autor pela natureza da obra literária, a qual passa a ser responsabilidade do leitor, mas com níveis de possibilidade de controle sobre o efeito obtido pela leitura. Tanto as tendências que responsabilizam o autor quanto as que responsabilizam o leitor acreditam na definição de regras contratuais, que passam da condição de norma de leitura para a de jogo, refiguração, interação com a obra. A ideia de um pacto ambíguo refere-se, sem dúvida, a possibilidades de leitura que já existiam, de relações contratuais que, em diversos níveis, desejavam que a natureza do narrado, como memória ou invenção, ficasse indeterminada. É o que se percebe, em níveis deferentes, em *Infância*, de Graciliano Ramos, obra que foi originada de contos, ou em *Água viva*, de Clarice Lispector, originada de crônicas. A alternância do gênero muda as regras gerais para a recepção do texto, mas requer que a natureza memorialística seja percebida e aja como elemento diretivo para uma recepção bem-sucedida. O que se tem é uma outra forma de ambiguidade. É como se reconhecer a natureza memorialística do texto ficcional fosse uma possibilidade que se espera do leitor-ideal, mas que não se vai exigir do leitor que possui menos repertório de leituras. Uma ambiguidade que melhora a leitura, mas não pode ser vista como elemento constitutivo dela. No caso do texto clariceano, a ambiguidade já extrapola até mesmo o gênero; o leitor precisa de repertório para que sua leitura não fracasse. Por isso, o livro não foi definido como autoficção, mas como obra inclassificável. A natureza ambígua da relação entre criação e memória fez com que não se chamasse o texto de novela ou romance. De posse do conceito de autoficção, fica mais fácil

enquadrá-lo em um desses gêneros. A ambiguidade é constitutiva. No caso de Graciliano, a natureza ficcional dos contos faz com que seja possível uma boa recepção sem que se atrele o autor ao personagem. No entanto, atrelá-los melhora a recepção, no sentido de o teor autobiográfico funcionar como história de uma personalidade como sujeito-autor. Se tais possibilidades forem estendidas ao romance autobiográfico, como é o caso de *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, a natureza memorialística pode ficar mais distanciada do autobiográfico; memória aqui é elemento prefigurativo, que garante verossimilhança ao texto realista. É aquela possibilidade testemunhal que faz com que o texto realista queira ser recebido como documento. Ao reconhecer a existência da memória como elemento prefigurador, o leitor define a natureza testemunhal da obra; ela está naquela condição que Searle atrela ao texto documental, não-ficcional: poder provar que o que se narra ocorre tal qual está narrado. Dessa forma, o romance autobiográfico torna-se forma de eliminar a ambiguidade e partir para a natureza do documento que exige comprovação. O fato de o leitor-ideal saber que se trata do relato de experiências autobiográficas faz com que o romance ganhe em verossimilhança, mas permanecendo ficção, ou seja, inserido nas regras contratuais do gênero maior que a especifica. Trata-se antes de um acréscimo às regras contratuais que uma exigência. Evita-se a ambiguidade; procura-se um desdobramento das possibilidades de recepção.

Quando John R. Searle, um dos principais teóricos da teoria dos Atos de Fala, escreveu o ensaio "O estatuto lógico do discurso ficcional", na década de 1970, as teorias sobre a natureza da ficção enfatizavam esta como resultante de uma intencionalidade que era percebida e recebida pelo leitor, mas já não se tentava encontrar, no ficcional, especificidades semânticas que o fizessem reconhecido como tal. O texto ficcional resultava de uma relação contratual com o leitor, convenções que Searle definiu como "horizontais", em contraposição às convenções "verticais" que, segundo ele, são seguidas pelo texto denotativo, que representa o real sem recorrer ao imaginário. A natureza documental do texto não-ficcional faz com que ele se ancore na realidade e precise de recursos que provem que, de fato, essa ancoragem existe. Por isso, as convenções verticais residem também mais sobre a possibilidade contratual de essa ancoragem ser provada que sobre especificidades semânticas do texto. Semanticamente, o texto denotativo se assemelha ao ficcional. Portanto, o que os torna reconhecíveis em si é um conjunto de possibilidades que apontam, como convenção, para elementos externos ao texto.

Searle define quatro convenções para o texto não-ficcional, denotativo:

> 1 – A regra essencial: quem faz uma asserção se compromete com a verdade da proposição expressa.
>
> 2 – As regras preparatórias: o falante deve estar preparado para fornecer evidências ou razões da verdade da proposição expressa.

> 3 – A proposição expressa não deve ser obviamente verdadeira para ambos, falante e ouvinte, no contexto da emissão.
> 4 – A regra da sinceridade: o falante compromete-se com a crença na verdade da proposição expressa. (SEARLE, 2014, p. 101)

As convenções verticais, como Searle define as quatro regras, referem-se, sobretudo, a uma ética daquele que produz o texto não-ficcional. Trata-se de um conjunto de compromissos, por isso, o uso do verbo "comprometer-se" como resumo de uma ação que aponta para elementos que estão fora do texto. Deve haver provas de que aquilo que está contido no texto corresponda ao real. O uso do verbo "dever" também condiciona a ética do falante ao compromisso assumido. Esse compromisso é uma relação contratual, mas não aparece, como tal, no texto. Apenas a terceira regra refere-se à natureza do que está contido no texto. Mesmo assim, a regra depende do contexto: o que é novo para quem recebe o texto não o é para quem o enuncia. É uma natureza que, ainda que recaia sobre o contido no texto, depende da confiança estabelecida entre os que assumem o contrato. Da mesma forma, a quarta regra, por se referir a uma condição interna, a crença do falante, recai sobre confiança e não sobre elemento interno do texto.

Dessas regras, a segunda refere-se a elemento que transcende o texto e não se resume à confiança. Afinal, estar de posse de evidências de veracidade do texto exige o apoio em elementos empíricos, o que faz com que aquele ganhe a condição de documento. O fato de ser uma regra preparatória aponta para um contexto que transcende o momento da relação contratual, o da enunciação ou o da recepção. Essa regra aparece, de modo ostensivo, no que se refere ao texto denotativo. Como já se observou acerca do romance autobiográfico, ela permanece como um elemento que qualifica o texto como verossímil, representação de um real que pode ser provado como verdadeiro. Por isso, em um romance como *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, a possibilidade de atrelamento do autor ao personagem, algo que se torna incontestável quando o autor publica a autobiografia *Meus verdes anos*, faz com que o teor documental, que se exige de uma estética realista, prevaleça sobre o ficcional. Estar munido de provas empíricas de que o narrado se assemelha ao real é algo que se exige da autobiografia *Meus verdes anos*; do romance *Menino de engenho* exige-se que se comprove a semelhança com o real, o que pode ser feito quando se deixa o leitor perceber a natureza memorialística, não apenas como elemento prefigurante, mas como prova. O reconhecimento da natureza autobiográfica do texto melhora a recepção, faz com que ela esteja mais próxima daquilo que o autor espera de um leitor-ideal. No entanto, no romance autobiográfico ainda não é uma exigência. A segunda regra não é exigida, mas pode ficar como uma possibilidade que melhora a recepção; a primeira, desde que se entenda verdade como semelhança com o mundo real, mas não como fidelidade aos fatos narrados.

Essas aplicações das convenções verticais sobre textos literários, ou seja, que Searle não definiria, grosso modo, como denotativos, mostram que há graus de reconhecimento delas em modalidades literárias diversas, assim como em estéticas diversas. A estética neonaturalista, por exemplo, percebida no romance social da década de 1930, evidencia um nível maior de assimilação de tais regras como forma de construção da verossimilhança. Verdade, no âmbito da ficção, do *como se*, é a semelhança com o real como verossimilhança e não como narrativa de fatos reais. No caso do romance autobiográfico, essa aplicação começa a ganhar contornos indefinidos. A verdade do que se narra ganha em termos de aproximação com a realidade daquilo que se narra. O narrado aproxima-se do fato efetivamente ocorrido. O narrador-protagonista aproxima-se do autor. Passa a haver uma intensificação das regras preparatórias. Muitas vezes, essas são aplicadas na forma da produção de textos efetivamente de escritas do eu, como memórias ou crônicas. Escrever livros de memórias como *Infância* e *Meus verdes anos*, sobretudo após a consolidação de uma obra ficcional, é forma de disponibilizar ao leitor dados sobre a realidade daquilo que se narra. Em Graciliano Ramos, como verossimilhança, pois sua produção ficcional não costuma recorrer ao autobiográfico; no caso de José Lins do Rego, como realidade, pois grande parte de sua produção ficcional é autobiográfica. No caso de uma cronista como Clarice Lispector, escrever em jornal, identificando a autora como assunto daquilo sobre o qual se escreve, dando atenção a fatos do cotidiano ou da memória que são recorrentes na escrita ficcional, é estratégia para a construção de um leitor-ideal.

A aplicação das regras verticais se complexifica no romance autobiográfico. No entanto, nele a ambiguidade da realidade e de sua comprobabilidade não é parte integrante do pacto de leitura. A ambiguidade da relação entre narrado e biografia é algo que pode ser percebido pelo autor-ideal de autores de romances autobiográficos. Quando se adentra o âmbito da autoficção, tal ambiguidade passa a ser elemento integrante do processo de recepção. O pacto de leitura é ambíguo porque o efeito, como configuração estética, buscado pelo autor exige que a relação entre o narrado e a realidade oscile entre a fidelidade da autobiografia e o *como se* da ficção. Perceber a identidade entre autor, narrador e personagem é requisito; tal reconhecimento pode ser produzido por estratégias, que vão desde a fidelidade da narrativa aos fatos efetivamente biográficos do autor a pistas, como semelhanças físicas, locais, características da personalidade, ou os modos de se usarem os nomes próprios. A ambiguidade, aqui, recai sobre a regra preparatória no sentido de que, se a estratégia para o reconhecimento foi usada, existe o compromisso de se poder comprovar que o que se assemelha ao biográfico é semelhante ao fato real. O elemento biográfico assume-se como autobiográfico e faz-se uso da regra da possibilidade de comprovação, que Lejeune via como requisito para a autobiografia. Essa aplicação da segunda regra vertical refere-se, assim, a elementos específicos do texto

autoficcional. Não diz respeito ao texto inteiro, como ocorre com o denotativo, não -ficcional. Reconhecer um fato, um nome, uma característica física referem-se ao autobiográfico e funcionam como uma suspensão rápida do *como se* ficcional. O fato de essa suspensão ocorrer no âmbito do texto ficcional, que se recebe como romance, novela, conto ou outro gênero definido como criação do imaginário, faz com que a aplicação da segunda regra seja relativa. E essa relatividade funciona como estratégia para a configuração da obra. Os níveis de ficcionalização da própria biografia ou da própria personalidade podem inscrever a obra autoficcional naquele gênero que Colonna (2014, p. 39) considera próximo da literatura fantástica, do maravilhoso e que, mesmo assim, não a impede de ser reconhecida como autobiográfica. Tais níveis tanto de adesão às regras verticais quanto à ficcionalização fazem com que a natureza ambígua do pacto autoficcional oscile. Há maior ou menor ambiguidade conforme o efeito estético que se busque. É o que faz com que Colonna possa considerar tanto a existência de uma autoficção biográfica quanto especular ao lado de outra, de natureza fantástica. Certamente, o autor de autoficção especular está preocupado com a necessidade de demonstrar, como regra preparatória, a correspondência entre as personalidades do narrador-personagem e a do autor; da mesma forma, o autor de autoficção biográfica está preocupado com a comprovação da realidade dos fatos; para o autor de autoficção fantástica, o efeito estético que resulta da transposição do real para o imaginário, como configuração da obra, é o elemento primordial, sendo a comprovação desse real uma necessidade que a aproxima do romance ou do conto autobiográficos. É o que ocorre, por exemplo, em certos contos de *Os cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga: o universo em que as narrativas se passam é o da infância do autor, assim como certos fatos provêm da memória; mas a presença do fantástico e do maravilhoso embaralham a natureza desse pacto de leitura; os limites precisam ser confusos para que o efeito estético desejado seja obtido. Essa ambiguidade, ainda assim, não é requisito senão para o leitor-ideal. Na autoficção, ela é requisito para todo leitor.

As regras horizontais, de que fala Searle, referem-se a elementos detectáveis a partir das intenções do autor:

> Ora, sugiro que o que torne a ficção possível é um conjunto de convenções extralinguísticas, não-semânticas, que rompem a conexão entre as palavras e o mundo estabelecida pelas regras acima mencionadas. Concebam-se as convenções do discurso ficcional como um conjunto de convenções horizontais que rompem as conexões estabelecidas pelas regras verticais. Elas suspendem os requisitos normais estabelecidos por essas regras. Tais convenções horizontais não são regras do significado; elas não são parte da competência semântica do falante. Dessa maneira, não modificam nem mudam o significado de nenhuma das palavras ou de outros elementos da língua. O que fazem é habilitar o falante a usar palavras em seus significados literais sem assumir os compromissos normalmente exigidos por esses significados. (SEARLE, 2002, p. 107-108)

As convenções horizontais dizem respeito à relação entre autor e leitor. Por isso, Searle diferencia o fingimento que define a ficção da mentira. A intenção de usar as palavras, em seus sentidos habituais, mas sem que se queira convencer o leitor da realidade dos fatos narrados faz com que a ficção não seja mentira. É fingimento que se exibe como tal e, dessa forma, dispensa o autor da necessidade de se comprometer com as regras verticais.

No que se refere à autoficção, essa natureza de fingimento dispensa o autor da obrigação de comprovar a veracidade do narrado. Mas não o dispensa da necessidade de fazê-lo, para que a recepção do texto corresponda às intenções do autor ao configurá-lo. A refiguração, pelo leitor, precisa reconhecer o autobiográfico e o ficcional como constitutivos do texto, na forma de pacto de leitura; mas o autor não se compromete a estabelecer os limites precisos entre um e outro. Comprovar a realidade de elementos específicos que são estratégia para a construção do efeito desejado pala autoficção é uma necessidade, que o escritor pode ou não transformar em uma regra vertical preparatória mas que, mesmo assim, não é obrigação. O autor anseia pela construção do seu leitor-ideal. Até mesmo porque é para um leitor assim, que se interessa pelo autor dentro da obra, pelo que o define como pessoa real e não apenas como convenção, que o autor escreve autoficção e não apenas autobiografia ou ficção autobiográfica. É preciso que esse leitor-ideal reconheça as especificidades estéticas, como configuração da obra, que definem tal autor e que devem motivar o interesse pela obra. O interesse pela obra gera o interesse pelo autor, como pessoa empírica. É algo que o autor pode esperar de um tipo específico de leitor. Portanto, a ambiguidade do pacto também é oscilante conforme os níveis de interesse desse leitor por obra e por autor. Até que ponto uma obra é autoficcional para o estudioso da obra de um certo autor? Até que ponto esse leitor interessado suspende a descrença que é responsável pela oscilação entre o real e o ficcional?

Da mesma forma, essa literalidade do sentido reconhecida pelo leitor, mas que tem sua comprovação suspensa pelas regras horizontais, pode ser aplicada ao autobiográfico dentro do ficcional. Uma literalidade aplicável à vida real, mas que se torna *como se* quando aplicada ao texto ficcional. Por ser fingimento, o elemento ficcional da autoficção faz com que ela não exija a comprovação do elemento autobiográfico. Ela permanece como um jogo, que difere conforme as intenções de cada tipo de autoficção e conforme o efeito estético perseguido pelo autor. Por isso, a própria extensão da ambiguidade do pacto de leitura deve permanecer como indefinível. Essa extensão é específica de cada obra.

Referências

COLONNA, V. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, S. O último eu. In: NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HEIDEGGER, M. Identidade e diferença. In: HEIDEGGER, M. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. Tradução de Albim E. Beau et al. Lisboa (Portugal): Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, W. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Volume 1. Tradução de Johannes Kretschmer.SãoPaulo:Ed.34,1996.

_____. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Volume 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. (Organização de Jovita Maria Gerhein Noronha.) Tradução de Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papirus, 1994.

SEARLE, J. R. *Expressão e significado*: estudos da teoria doa atos da fala. Tradução de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luíza Marcondes Garcia. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GERTRUDES ANGÉLICA DA CUNHA (1794-1850), ATRIZ E DRAMATURGA: VIDA E OBRA

Autora: Elen Biguelini (CHSC)

Resumo: A atriz e dramaturga portuguesa Gertrudes Angélica da Cunha (1794-1850) viveu grande parte de sua vida no Brasil. Neste país obteve mais sucesso do que em sua terra natal e aqui escreveu e apresentou diversas peças de teatro. Algumas destas foram publicadas, entre elas *Norma,* que veio a prelo com *A feliz mudança de sexo* e *O noivo do Algarve*, no Rio de Janeiro, em 1848, assim como *Oh que apuros! ou o Noivo em mangas de camisa* de 1842.
Através da pesquisa de doutorado, a procura de mulheres que escreveram em Portugal durante o século XIX, foram encontradas algumas obras desta senhora, além de criada uma biografia da mesma. Com este trabalho, escrito através da perspectiva da crítica literária feminista e da história das mulheres e de gênero, objetiva-se trazer um pouco das opiniões desta autora que foi esquecida pela literatura e pela história, bem como apresentar suas interessantes peças e monólogos. Pretende-se, também, esclarecer um pouco sua biografia, em especial durante a sua estada no Brasil e o sucesso recebido nos palcos cariocas.

Palavras-chave: Gertrudes Angélica da Cunha. Dramaturgia portuguesa. Autoras femininas. Teatro de Lisboa.

Introdução

A história das mulheres que escrevem é um campo pouco estudado na historiografia, ainda que as mulheres já sejam observadas como agentes da história há três décadas. Muitas autoras que foram apagadas do cânone literário, por vezes exclusivamente devido a sua feminilidade, ressurgem em pesquisas recentes que propõe não apenas valorizar estes textos literários, como também perceber sua importância para a História. Com este trabalho pretende-se iluminar a vida de uma destas senhoras, a dramaturga portuguesa que foi também atriz de sucesso em palcos cariocas, Gertrudes Angélica da Cunha.

Esta senhora viveu em um momento de transição, não literalmente por ter nascido no século XVIII e falecido no século XIX, mas também por ter vivido transformações importantes a história das mulheres, da sociabilidade, e do papel feminino perante a sociedade. Durante o século XVIII, D. Maria I foi a primeira rainha portuguesa. Na França as grandes senhoras organizavam salões literários e faziam a ponte entre grandes figuras da literatura. Estes eventos eram repetidos em Portugal, onde senhoras da alta fidalguia recebiam literatos e estudiosos em suas casas, bem como poetas e artistas. No século XIX algumas destas mulheres continuaram a manter estes locais de debate que dava lugar a ambos os sexos. Este período é também marcado por grandes diferenças na forma como as mulheres e os homens poderiam se comportar, especialmente em público. Durante o reinado de D. Maria I, por exemplo, a atuação teatral era vetada as mulheres[5].

5Sobre a sociabilidade e a posição social das mulheres nos séculos XVIII e XIX vide. LOPES, M. A. Mulheres, Espaço e Sociabilidade: A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Lisboa: Livros Horizonte, 1989. E VAQUINHAS, I. Senhoras e mulheres na sociedade portuguesa do século XIX**.** Lisboa: Edições Colibri, 2000.

Os papéis femininos eram marcados: elas eram esposas e mães. Assim, eram responsáveis pela imagem não apenas de si próprias, como também de seus maridos. Maria Beatriz Nizza da Silva, ao descrever a cultura matrimonial do Rio de Janeiro, afirma que "as relações conjugais eram dominadas por dois aspectos extremamente importantes: a subsistência da mulher, e daí a questão do *dote*; a conduta da mulher donde resultava o problema do *divórcio* e da 'correção' num recolhimento" (SILVA, 1977, 97). Ou seja, as mulheres deveriam seguir regras de etiqueta e decoro, que mantinham a sua posição social. Frisa-se, no entanto, que o que era esperado destas mulheres diferia de acordo com sua classe, idade e posição social. Aquelas que eram fidalgas tinham uma vida mais restrita ao lar, ainda que se deslocassem destes para algumas atividades – entre elas os salões, as visitas, as festas religiosas e o teatro. As de classes menos abastadas tinham maior liberdade de ida e vinda, visto que precisavam vender seus produtos e caminhar pela cidade para fazê-lo.

Embora a proibição de atuação feminina no teatro português tenha sido curta, o período é repleto de nomes de atrizes estrangeiras, que faziam sucesso entre o público português. Segundo Maria de Lourdes Costa Lima dos Santos como forma de "superar as desvantagens econômicas da curta vida média das peças, muitas vezes indivíduos sem capital suficiente para se abalançar a sê-lo, tomavam medidas que se traduziam numa elevada exploração dos autores, actores e público" (SANTOS, 1988, p. 219). Assim, por vezes atores, diretores e dramaturgos tinham mais de uma atividade, economizando assim a produção da peça. Isto pode ser percebido, por exemplo, na prática de Gertrudes Angélica da Cunha, que tanto cantava árias, quanto era atriz (possivelmente por vezes acumulando papéis) e dramaturga.

Como mencionado na citação acima, as peças de teatro não tinham longa duração, ficando cerca de um mês em cartaz, variando a quantidade de vezes que era apresentada com a aceitação e quantidade de público (SANTOS, 1988, p. 218).

Santos lembra que "teatro, imprensa e mecenato político conjugavam-se" (SANTOS, 1988, 206), tornando-se dependentes. Assim, os dramaturgos dependiam não apenas de auxílio político, como a aceitação dos periódicos para a propagação de suas peças. O teatro figurava em diversos jornais do período, por vezes com pequenas críticas à atuação. Esta dependência do teatro e da imagem pública justificam então, em parte, as poucas peças conhecidas de Gertrudes Angélica da Cunha. Assim como outros seus colegas, a dramaturga criou peças que não eram por só assinadas. Quatro foram posteriormente publicadas e carregavam consigo sua assinatura, mas possivelmente (e provavelmente) outras obras de sua autoria tenham permanecido não apenas em versão manuscrita e perdida como anônimas.

Outra autora portuguesa, a memorialista e jornalista Antónia Gertrudes Pusich, também escreveu peças teatrais, nomeadamente a peça em sua peça *Constança.* Neste texto de 1853, esta senhora que é considerada a primeira jornalista portuguesa afirma que devido ao afeto português pelas traduções, e assim desgosto por originais de autoria portuguesa, "os autores que não souberem mendigar proteção para ver uma sua em scena, porque entendam não dever baixar da sua dignidade litteraria, terão de as dar ao prélo para não ver as suas produções, e a sua gloria, morrerem afogadas em poeira, ou desfeitas em traça" (PUSICH, 1853, sem numeração). Nota-se que esta autora teve maior sucesso literário do que a atriz D. Gertrudes. Ainda assim percebe o desgosto português pelas peças de autoria portuguesa. Pusich já era um nome reconhecido do público lisboeta na segunda metade do século XIX, e teria maior acesso ao patrocínio; o

que indicaria que teria menos dificuldade em trazer à tona suas criações teatrais. Ainda assim, como mulher, isto era mais difícil do que para dramaturgos homens.

Percebemos, então, nesta dificuldade de aceitação de suas obras, e da falta de sucesso em sua terra natal, a razão da ida de D. Gertrudes Angélica da Cunha de Portugal para o Rio de Janeiro, onde foi mais apreciada pelo público.

Biografia

D. Gertrudes Angélica da Cunha (1794-1850), começou cedo sua vida nos palcos portugueses, sendo que em 4 de setembro de 1812, aos 18 anos, já apareceu mencionada junto aos participantes da peça *O parente de D. Quixote* (SEQUEIRA, 1935, p. 362)[6]. Nasceu em Lisboa, no dia 29 de maio de 1794 (BASTOS, 1898, p. 202; CAETANO, 1862) e faleceu em 28 de agosto de 1850 no Rio de Janeiro. Foi mãe de Gabriela Augusta da Cunha del Vecchi, que foi uma famosa atriz brasileira; e uma segunda filha de identidade desconhecida[7].

Gabriela Augusta da Cunha (1821-1882) teria nascido no Porto em 18 de dezembro de 1821[8]. Acompanhou a mãe ao Brasil, retornou com ela a Portugal em 1834, e posteriormente retornou ao Rio de Janeiro, também com a mãe, anteriormente a 1838. Ela teria começado a atuar aos 14 anos, o que índica que teria começado sua carreira teatral durante esta pequena estada de sua mãe nos palcos lisboetas entre 1834 e 1838.

Ambas D. Gertrudes e sua filha fizeram parte do grupo de João Caetano[9] no Rio de janeiro. Gabriela casou-se duas vezes, uma em 1843 com José Felice de Vecchi (antes de 1843-1861) e posteriormente com o ator Lopez Cardoso. Os filhos de Gabriela e netos de D. Gertrudes fizeram grande sucesso nos palcos brasileiros. Sete anos após o casamento da filha, D. Gertrudes faleceu em sua casa no Rio de Janeiro, após uma doença que deixou a atriz e seu colega José Candido da Silva impossibilitados de participarem em apresentação da companhia no dia 10 de agosto de 1850: "Estando doentes a Sra. Gertrudes Angelica da Cunha, e o Sr. José Candido da Silva, vão substituir os seus papeis a Sra. Maria Amalia Monteiro e o Sr. José da

---

6Teria sido sua primeira apresentação nesta peça, mas "em outro tempo conseguiu agradar ao respeitável Público desta cidade", segundo *Gazeta de Lisboa* nesta data. Gazeta de Lisboa nº 206, de 3 de setembro de 1812, Apud. Carlos José de Almeida Franco. Casas das elites de Lisboa: objectos, interiores e vivências (1750-1830). Tese de doutorado em Estudos do Património, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2014, 90, nota 360.

7Em 10 de março de 1834, o Jornal do Commercio anunciada a saída de D. Gertrudes e duas filhas para Portugal. Jornal do Commercio, 11 de março de 1834, nº57.

8Encontramos o registo de batismo desta senhora na Freguesia de Vitória, Porto. Livro 15-b. fl 205. Como Gabriela, filha de pais incógnitos, tendo como padrinhos Duarte Leça e António José de Sousa, nascida 18 de dezembro de 1821 e batizada em 21 do mesmo mês e ano.

9João Caetano dos Santos (1808-1863) foi um ator brasileiro de grande sucesso. Em suas *Lições Dramáticas* o autor agradece o auxílio de D. Gertrudes Angélica nos ensaios.

Silva Reis*"*. (Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal*,* 10 de agosto de 1850, nº 201). Ela faleceu no dia 28 de agosto daquele mesmo ano. O falecimento da atriz é anunciado devido ao cancelamento de uma apresentação teatral:

> A actriz Grata Nicollini participa ao respeitável publico, e as pessoas que se dignarão aceitar-lhe bilhetes para o seu benefício, que havendo falecido hoje a Sra. Gertrudes Angélica da Cunha, e tendo sua filha a Sra. Gabriella um papel principal no drama, não póde por tão justo motivo de dôr representar; e assim fica transferido o seu benefício para quinta-feira, 5 de setembro, esperando que tão poderoso motivo fará desculpar a mudança do dia (Diário do Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1850, nº 8483)[10].

Após a perda da mãe e, posteriormente, de seu segundo marido, Gabriela casou-se novamente e retornou a Portugal para uma pequena estada, voltando ao Brasil em 1873. Faleceu na Bahia poucos anos depois. Nota-se que o nome da filha de D. Gertrudes foi lembrado pela história não apenas devido a seu talento como atriz, mas também porque Machado de Assis era seu admirador.

Presença nos periódicos cariocas

O sucesso da atriz Gertrudes Angélica da Cunha se evidencia na frequência com que seu nome aparece nos jornais do Rio de Janeiro.

Em 16 de dezembro de 1828 a atriz ainda se encontrava em Portugal, tendo encenado a peça *O serralheiro Olandex* e *O casamento forçado* no Teatro da Rua dos Condes (*Gazeta de Lisboa,* 16 de dezembro de 1828, nº297). Mas em 15 de outubro do ano seguinte já aparece mencionada pela primeira vez em um periódico brasileiro:

> em benefício da Actriz Gertrudes Angélica da Cunha, irá a scena a comédia: *O conselheiro contra si mesmo, e o Feitiço contra o feiticeiro.* Finda que seja, a Beneficiada recitará hum Ellogio de Gratidão, (…). E terminará com a *Nova Farça: As Astucias de Dous Ladinos ou o Noivo do Algarve.* (Jornal do commercio*,* 15 de outubro de 1829, nº594)

Este anúncio é relativo a uma apresentação da companhia de João Caetano no teatro de São Pedro de Alcântara. É justamente este o grupo que primeiro demonstra seus talentos neste local do Rio de Janeiro.

O nome da atriz aparece nos periódicos cariocas majoritariamente relacionado as peças das quais participa com o já mencionado grupo. Aqui serão apresentados alguns dos dramas e farsas nos quais apareceu D. Gertrudes. Seu nome aparece 10 vezes entre os anos de 1830 até 1834 no Diário do Rio de Janeiro[11] e outras 30 entre 1835 e 1850

10A mesma notícia se repete no Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal*,* 29 de agosto e 1850, nº 217.

11 Diário do Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1830, nº 9.08; 28 de janeiro e 2 de setembro de 1831, nºs 1.21 e 1.9; 1 de fevereiro, 14 de maio, 24 de junho e 23 de julho de 1833, nºs, 2.1, 12.5, 6.17 e 7.20; 14 de janeiro e 10 de março de 1834, nºs 10.10 e 3.8.

neste mesmo periódico[12], além de outras 29 vezes no Jornal do commercio[13] e 8 no Correio Mercantil[14].

Em 1830 ela aparece através do anúncio da peça *Cavaleiro Boemundo* (Diário do Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1830, nº 1.21). Em 1831 aparece como executando uma música composta por Bernardo José Queiroz, junto a peça *Leopoldo o grande*, em benefício de Maria Candida Brasileira, seguido da farça *Antes o vinho que a filha* (Jornal do Commercio, 27 de janeiro de 1831, nº 135, 4). Pouco depois, em 5 de fevereiro do mesmo ano, o benefício é seu, sendo *Cavalleiro Boemundo ou A calumnia desmascarada,* seguido de *A pupila Mal Guardada,* e finalizando com a farsa *A parteira Anatomica* (Jornal do Commercio, 5 de fevereiro de 1831, nº 142).

Em julho de 1833 ela participou da peça *João de Calaes* no Teatro Fluminense, quando no fim do primeiro ato cantou um dueto com Miguel Vacani (Diário do Rio de Janeiro, 20 de julho de 1833, nº 7.20).

O ano de 1824 apresenta a despedida da atriz e de sua família do Rio de Janeiro. Para isto ela se torna a seu público por meio de uma nota pessoal ao Diário do Rio de Janeiro:

> Gertrudes Angélica da Cunha, não podendo antes da sua partida, despedir-se de todas as pessoas, a quem he particularmente obrigada, ella o faz por esta maneira, segurando, tanto a estas, como geralmente a todos os habitantes da capital do Imperio do Brazil, a sua mais viva gratidão, e respeito pelo bom acolhimento, e protecção com que sempre foi tratada. (Diário do Rio de Janeiro, 8 de março de 1834, nº 3.8).

A viagem da atriz e de suas duas filhas é também evidenciada pelo Jornal do Commercio, e teria ocorrido no dia 10 de março deste mesmo ano (Jornal do Commercio, 11 de março de 1834, nº57).

Sua estada em Portugal foi de cerca de quatro anos. Neste período, D. Gertrudes apresentou um monólogo que foi apresentado ao Imperador brasileiro, em 1835, que foi

---

12Diário do Rio de Janeiro, 19 de janeiro, 22 e 23 de fevereiro, 27 de junho e 24 de setembro de 1838, nºs 15, 42, 43, 141 e 213; 30 de abril e 6 de maio de 1839, nºs 97 e 102; 18 e 21 de janeiro, 17 de março, 23 e 29 de maio de 1840, nºs 14, 15 62, 117 e 121; 29 de setembro, 1, 4, 6, 8 e 9 de outubro de 1841; nºs 218, 220, 222, 224, 226 e 227; 28 de setembro e 4 de outubro de 1842; nºs 214 e 219; 13 e 14 de fevereiro e 17 de junho de 1843, nºs 34, 35, e 134; 25 de maio e 1 de junho de 1844, nºs 6629 e 6634; 22 de abril de 1845, nº 6895; 15 e 21 de janeiro de 1846, nºs 7112 e 7117; 8 de maio de 1847, nº 7496; e 29 de agosto de 1850, nº 8483.

13 Jornal do Comércio. nºs 7, 8, 16, 40, 43, 274 e 275 de 1838; 19, 21, 26, 28 e 32 de 1839; 18, 282, 285 e 286 de 1840; 36 e 257 de 1841; 254 e 264 de 1842; 252 de 1843; 139 e 152 de 1844; 10, 11, 15 e 16 de 1846: 244 de 1848; e 14 de 1849.

14Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal, 1 e 3 de fevereiro, 22 de abril e 24 de outubro de 1848, nºs 31, 33, 111 e 291;16 de agosto e 15 de setembro de 1849, nºs 223 e 252; e 10, 29 e 30 de agosto, nºs 201 e 217 e 218.

posteriormente publicado na sua *Collecçaõ curiosa de varias producções poeticas de G. A. da C : a que ajunta o monologo tão applaudido no seu debute, em Janeiro de 1835, quando de novo voltou ao theatro do Porto* (C, 1835).

Em 1838 já voltava a aparecer nos palcos cariocas em *D. João I, Rei de Portugal,* que aconteceu no dia 11 de janeiro de 1838 no Teatro da Praia de D. Manoel, onde representou a Pesqueira, que segundo o anúncio:

> O célebre caracter da *Pesqueira,* a padeira de Aljubarrota, que matou 7 castilhanos com a pá do forno, será executado pela actriz Gertrudes Angélica da Cunha, conhecida e estimada pelo generoso publico do Rio de Janeiro, onde regressou por ser escripturada na cidade do Porto para este teatro. A referida actriz espera merecer do mesmo publico aquele benigno acolhimento com que outr'ora tanto se dignou honra-la. (*Jornal do Comércio,* 10 e 11 de janeiro de 1838, nº 7 e 8).

Ainda no mês de janeiro, participa de *Carlos III ou a Inquisição*, apresentado no Teatro da Praia de Dom Manuel, que teve uma Aria cantada pela atriz (*Diário do Rio de Janeiro,* 26 de janeiro de 1838, nº16). No mês seguinte surgia a peça *O Pintor Naturalista*, e o drama *Os dois maridos, e as duas mulheres* (*Diário do Rio de Janeiro,* 22 de fevereiro de 1838, nº 42), que possivelmente seja a peça *A feliz Mudança de sexo*, posteriormente publicada. *As Eleições*, seria apresentada no dia 30 de outubro do mesmo ano, e traz o drama *A feliz Mudança de sexo,* que não vem acompanhado de sua autora, mas que é apresentado em seu benefício (Jornal do commercio, 24, 27 e 28 de outubro de1840, nºs 282, 285 e 286).

Ainda em 1838, agora em dezembro, o Jornal do commercio anuncia que no final da apresentação da peça *O ministro sindicante* "a pedido de muitas pessoas, a actriz Gertrudes Angélica da Cunha, e o beneficiado [José Candido da Silva], cantarão o aplaudido dueto-CASTIGA, CASTIGA." (Jornal do commercio, 6 e 7 de dezembro 1838, nº 274 e 275). Outro dueto, desta vez com Margarida Lemos, é anunciado para 5 de fevereiro do ano seguinte (Jornal do commercio, 23 e 25 de fevereiro de 1839, nºs 19 e 21). E as duas duplas revezam as apresentações durante aquele ano.

Em 1840, já no Teatro de São Januário, representou Melicia, a esposa de um criado, em *O martyrio de Santa Ignés* (Diário do Rio de Janeiro, 17 de março de 1840, nº 63). Outro dueto com José Candido da Silva acontece em 1841, no qual D. Gertrudes e José Candido cantaram *O meirinho e o pobre* (Jornal do commercio, 9 de fevereiro de 1841, nº36).

Em 4 de outubro de 1842 atuou em *O Brasileiro em Lisboa*, uma comédia que foi seguida de *A Actriz,* sobre Ludovina Soares da Costa, a atriz principal da companhia (Diario do Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1842, nº214.) Em 1843 voltou a participar de *João de Calais,* agora no Teatro de São Januário (Diário do Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1843, nº 34). Em setembro deste ano, tanto D. Gertrudes quanto sua filha estiveram doentes, a ponto de sua apresentação ser cancelada (Jornal do commercio, 23 de setembro de 1843, nº 252). No ano

seguinte a atriz participou em *A arte de Conspirar, ou um exemplo aos conspiradores,* produção de E. Scribe, que foi acompanhada da farsa *Os ladrões e os defuntos vivos* (Diário do Rio de Janeiro, 25 de maio de 1844, nº 6629), e em 1845, na peça *O médico Raimundo ou a família de Villar Henriques* (Diário do Rio de Janeiro,22 de abril de 1845, nº 6895).

Em 1846 é anunciada a peça *Luis de Camões*, em "benefício da actriz", ou seja, apresentação cujos lucros eram revertidos a ela (Diário do Rio de Janeiro, 15 e 22 de janeiro de 1846, nºs 7112 e 7117). No ano seguinte, D. Gertrudes aparece por uma única vez no Diário do Rio de Janeiro, devido a sua subscrição à uma festa religiosa, junto com a filha (Diário do Rio de Janeiro, 8 de maio de 1847, nº 7496).

Em 1848 representou D. Elvira, em *Nova Castro*, no teatro de S. Pedro de Alcântara (Diário do Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1848, nº244) e em 1849 aparece como "escripturad[a] para os trabalhos scenicos" para *Os dous renegados*, junto a Florindo Joaquim da Silva, Martinho Correa Vasquez e sua filha Gabriela Augusta da Cunha (Diário do Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1849, nº14).

D. Gertrudes aparece novamente ligada a uma peça de teatro apenas quando adoece, em agosto de 1850, nos já mencionados periódicos. Dois dias após seu falecimento, a Companhia Dramática de João Caetano apresenta *Norma*, seu drama mais relevante (Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal, 30 de agosto de 1850, nº 218). Embora não tenha sido anunciada como uma homenagem a atriz que falecera, este interesse se torna claro.

Nota-se que D. Gertrudes Angélica, ainda que não tenha sido mencionada com a mesma frequência pelos periódicos cariocas no final de sua vida, continuou a carreira artística até poucos dias antes de sua morte.

Nestes periódicos encontram-se também algumas opiniões sobre a dramaturga. Nomeadamente, alguns de seus admirados enviaram cartas anônimas demonstrando o seu interesse pelo talento artístico da atriz. Em 1844, *O Independente* lembra que ela foi:

> sempre foi bem recebida de todos, não se fiou desta vez só no seu merecimento, nem nas sympathias com que é honrada pelo público; escolheu divertimento apropriado á época, esmerou se na combinação delle, rematando o com uma farça, cja autora só ella conhece.
>
> Certo de que o publico animara a beneficiada com louvável concurrencia, e que- pelos santos novos não deixará os velhos- faço estas linhas; pois sendo, como sou, enthusiasta também das Primas Donas, irei ver a – Arte de Conspirar, com que Scribe nos quis dar optima idéa de algumas scenas da revolução de 30 de julho ….
>
> O Independente. (Jornal do commercio, 11 de junho de 1844, nº 152)

Dois anos depois, outro anônimo escreve ao Diário do Rio de Janeiro*:*

> Theatro de S. Pedro.
> Sr. Redactor. (…) hoje que a Sra. Gertrudes Angelica da Cunha faz o seu benefício,

> porque deixaremos nós de despertar o generoso publico do Rio de Janeiro para que vá ao theatro de S. Pedro, não só para ver o drama que esta actriz nos oferece, como também para premiar o seu talento e os esforços que faz por agradar?
> (…)
> *F. I. M.* (Jornal do commercio. 16 de janeiro de 1846, nº 16)

Ambas cartas parecem admirar o talento da atriz e lembrar o público deste mesmo talento, instigando os cariocas a irem ao benefício da atriz.

Ainda que aceita como atriz, no entanto, o nome da *Senhora Gertrudes* parecer ser relacionado pelos poucos autores do século XIX e início do XX que a mencionaram como *péssima literata.* Júlio César Machado, em 1875, além de apresentar uma imagem da atriz, a define "mais do que como actriz, como inspiradora" (MACHADO, 1991 [1875]), 143). Para o autor, era uma "mulher agradável, de aparência sadia" (MACHADO, 1991 [1875]), 144). Já Sousa Bastos faz uma grande crítica na sua *Carteira do Artista* as obras de D. Gertrudes Angélica:

> Como actriz parece que não foi má, pois chegou a ser societária da companhia do theatro da Rua dos Condes, que era a melhor. Como escriptora perpetrou uma tragédia com o titulo *Norma*, que nunca vi, mas provavelmente de valor egual as outras duas obras suas. (…) *[A Miscellanea constitucional*] chega a ser fantástica. É um comentário aos artigos da Carta Constitucional, feito em horriveis quadras. O mais triste é que n'essas quadras ella tambem se queixava de só comer batatas e pão e ter vendido a cama por se encontrar na miséria (BASTOS, 1898, p. 202).

Esta opinião parece ser repetida no século XX, na obra de Matos Sequeira:

> Em 4 de setembro de 1812 reapareceu, na farça *O parente de D. Quixote*, a actriz Gertrudes Angélica da Cunha que sendo uma boa artista foi sempre uma péssima literata. Tinha a mania de escrever agravada com a de supôr-se poetisa, chegando a perpetrar o desaforo de compor, em quadras horríveis, um comentário à Carta Constitucional, sem falar numa tragédia que igualmente perpetrou, é de crer com idêntico merecimento (SEQUEIRA, 1935, p. 362).

Desconhecemos se Matos Sequeira teve acesso a obra de D. Gertrudes ou se sua opinião é formada naquela expressa anteriormente por Sousa Bastos, mas demonstra claramente porque o texto desta senhora foi apagado da História. Textos femininos concorriam com aqueles de nomes famosos e aceitos pela sociedade. As mulheres não poderiam ousar além daquilo que era esperado delas. Poderiam escrever caso fossem ilustres senhoras detentoras de salão, como a famosa marquesa de Alorna, Leonor de Almeida Portugal (1750- 1839) (ANASTÁCIO, 2013; 2009; 2008; 2007; e 2006) ou a viscondessa de Balsemão, Catarina Micaela de Sousa César e Lencastre (1749-1824) (BORRALHO, 2008; e 1999; MOREIRA, 2000), mas D. Gertrudes era uma simples atriz.

Obra

A totalidade da obra de D. Gertrudes não há como ser conhecida. Ela provavelmente

tenha assinado outras peças de forma anônima, ou ainda mais possivelmente, tenha criado textos e enredos que foram apresentados pelo grupo do qual participava, mas que nunca vieram a prelo. Seu sucesso como atriz foi muito maior do que como dramaturga (o que se observa nos comentários já citados); ainda assim teve alguns textos publicados.

O primeiro livro de sua autoria é a *Miscelânea Constitucional* de 1826. É justamente deste texto que surgem as várias críticas a dramaturga. A *Miscelânea* consiste de um soneto em honra a Carta Constitucional Portuguesa 'Um dia de juramento da nossa constituição' (CUNHA, 1826, 3), uma 'Analyse da maior parte dos artigos da nossa Constituiçaõ em Sextinas' (CUNHA, 1826- 5-12), e algumas quadras, entre elas uma que considera a nova Constituição um evento superior à descoberta do Brasil:

> 12.
> Do Brazil tantas riquezas
> Naõ vieraõ, nem viráõ,
> Vale mais que suas minas
> *Divinal Constituição.* (CUNHA, 1826, p. 15)

O último texto do pequeno livro é a "Carta dirigida aos negociantes J. J. Marrocos, e M. J Marrocos' (CUNHA, 1826, p. 27-30). Este texto menciona sua situação econômica:

> 5.
> Hoje estamos no jejum
> Os recursos já lá vaõ,
> Só nos resta em tanta mágoa
> *Divinal Constituição.*
>
> 6.
> Vai em dois annos sem termos
> Do theatro nem hum tostaõ,
> Alena a nossa esperança
> *Divinal Constituição.* (Cunha, 1826, p. 27)

Ela demonstra por estas frases a situação econômica do teatro português na primeira metade do século XIX. A Carta Constitucional parece ser a resposta necessária para o fim de sua fome. Como já visto, no entanto, D. Gertrudes opta por emigrar para o Brasil apenas 3 anos depois. Lembra-se que a situação política de Portugal neste período não era estável. E a Carta Constitucional foi revogada com a Revolução Miguelista em 1828. Esta é outra possibilidade da mudança de D. Gertrudes para o Brasil. Sua veemente defesa da Constituição de 1826 poderia colocá-la em perigo.

Seu segundo texto publicado também é uma produção poética com um fundo político. A *Collecçaõ curiosa de varias producções poeticas de G. A. da C : a que ajunta o monologo tão applaudido no seu debute, em Janeiro de 1835, quando de novo voltou ao theatro do Porto* (CUNHA, 1835). Este texto é composto por cinco monólogos ou dramas de autoria de D. Gertrudes que, como indicado em seu título, foram apresentados em Portugal quando D. Pedro I

(D. Pedro IV de Portugal) esteve no Porto em 1835, durante a luta contra os manuelistas. São estes: **‘**Ao fausto Dia Natalicio de S. M. Imperial, o Senhor D. Pedro I, Imperador Constitucional, e Defensor Perpetuo do Brasil, em 12 de Outubro de 1829’ (que provavelmente tenha sido escrito ou declamado nesta data em teatros cariocas), ‘Pequeno Drama Allegorico dedicado as melhoras de S. M Imperial o Senhora D. Pedro II, Imperador Constitucional do Brasil, em Outubro de 1833’ (um pequeno drama passado na capital imperial, e tem como personagens Nicteroi, Genio do BrasiL e Mercúrio), ‘A guarda da virtude. Drama alegorico para solemnizar o Dia Natalicio de S. M. I. o Senhor Dom Pedro II, Imperador Constitucional do Brasil, feito e oferecido á Sociedade Cómica estabelecida no Theatro Constitucional Fluminense, por sua Collega Gertrudes Angelica da Cunha, em 2 de Dezembro de 1833’ (são personagens deste texto: Virtude, Minerva, Fama, Genio do Brasil, Patriotismo e Genio do Mal), ‘Monologo dedicado aos Illustres Habitantes da *Heroica Cidade do Porto:* recitado pela Actriz Gertrudes Angelica da Cunha, no seu debuto, em 18 de Janeiro de 1835. Composto pelo Sábio Lisbonenese José Maria da Costa e Silva’, e um último monólogo, recitado na noite de seu Benefício em 21 de Março.

A próxima publicação da autora já é posterior ao seu retorno aos palcos cariocas. A peça *Oh! Que apuros! Ou o noivo em mangas de camisa* (CUNHA, 1842) apresenta a história de um capitão e um tenente. O segundo perde sua farda e precisa utilizar a do capitão. Ele fica, então, em “mangas de camisa”. Estavam ambos em uma estalagem em Madrid quando chega a noiva do capitão com sua mãe para realizarem o casamento. Ao encontrar o futuro esposo, e primo, sem farda a jovem se escandaliza, assim como sua mãe.

Após esta peça, outras três foram publicadas de forma conjunta em 1848. São estas *Norma*, *O noivo do Algarve* e *A feliz mudança de sexo*. O primeiro consiste de um drama que foi possivelmente adaptado de uma ópera de Bellini. Neste a dramaturga relata a história de uma sacerdotisa que teve dois filhos fruto de um estupro. Apaixonada por um romano, Políon, o mesmo pelo qual sua discípula Adalgisa está enamorada, ela pede a subordinada que leve seus filhos em sua fuga da guerra em que se encontram. Infelizmente ela não consegue fugir dos romanos que atacam o templo e acaba falecendo em frente a seu pai (que está humilhado ao ter descoberto a existência dos netos).

O noivo do Algarve foi apresentado no Teatro de São Pedro da Alcantara em 1838, como citado no tópico anterior. O texto é uma curta farsa na qual uma jovem, Laurianna, está próxima ao casamento com um noivo rico do Algarve. No entanto ela está apaixonada por um jovem seu vizinho. Para que possam se casar, os servos dos dois amantes (que também se amam) tentam encontrar um subterfúgio que possa permitir a união. O servo finge ser um rico

senhor torna-viagens[15] que deseja organizar a união de um sobrinho. Assim enganam o pai da menina, que consente ao casamento. Ao final da farsa o verdadeiro noivo chega a casa de Laurianna, mas acaba por perdoar o pai da noiva por seu erro.

A Feliz mudança de sexo, por sua vez, se refere a um curto drama de um ato no qual duas senhoras desconfiam das traições de seus maridos. Como forma de descobrir a verdade, travestem-se Hercolina e Paulina. Ao final tanto David quanto Farfante e David percebem o valor de suas esposas e retornam para elas.

Conclusão

Por meio deste texto, objetivamos apresentar um pouco da vida e obra de D. Gertrudes Angélica da Cunha. Apagada de seu local na história, os textos da dramaturga foram esquecidos em bibliotecas portuguesas e brasileiras. No entanto, suas obras (e sua aparição em jornais e periódicos) demonstram seu valor para o estudo da História e da Literatura. Por meio destes textos podem ser encontradas algumas opiniões da própria autora, bem como da situação das mulheres na primeira metade do século XIX ou da vida de uma atriz tanto em Portugal quanto no Rio de Janeiro de 1830-1850. É possível que muitas outras peças tenham sido escritas, arranjadas, traduzidas e produzidas pela atriz, mas que não foram publicadas ou que desapareceram com o tempo. Ainda assim, por meio destes poucos exemplos e da sua forte presença nos periódicos do Rio de Janeiro, podemos afirmar que a dramaturga não cessou de trabalhar por toda a sua vida e foi aclamada pelo público, ao menos carioca. Pretendemos também que este trabalho traga um novo interesse pela sua obra, que pode levar a novas pesquisas e novas descobertas sobre a vida e obra da dramaturga.

Referências

ANASTÁCIO, V. *A Marquesa de Alorna* (1750-1839). Lisboa: Prefácio, 2009.

ANASTÁCIO, V. (org.). *Cartas de Lília e Tirse* (1771-1777*)* Lisboa: Colibri, 2007.

ANASTÁCIO, V. 'Alcipe e os mitos: a presença da mitologia na poesia da Marquesa de Alorna'. In. Abel N. Pena (coord.). *A tradição Mitológica Portuguesa.* Representações e Identidades (Séculos XVI-XVIII), Actas do Colóquio Internacional: MYTHOS. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008, p. 67-82.

ANASTÁCIO, V. Poesia e Sociabilidade: Bocage, a Marquesa de Alorna e a Viscondessa de Balsemão. In: MARTIN, N.(coord.). *Zwischen allen Stühlen*. Manuel Maria Barbosa du Bocage, Bonn, Romanisticher Verlag, 2006, p. 21-34.

15Um senhor português que teria ido ao Brasil ou a outra colónia para conseguir sua fortuna e, tendo sucesso, retornou a Portugal.

ANASTÁCIO, V. *Uma Antologia Improvável*. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

BASTOS, S. *Carteira do Artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.

BIGUELINI, E. *Tenho escrevinhado muito*. Mulheres que escreveram em Portugal (1800-1850*)*. Tese de doutoramento em Altos Estudos em História, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017.

BIGUELINI, E. A pezar de sua imperfeição: tradutoras conhecidas e anônimas de Portugal na primeira metade do século XIX". In: SILVA, F. M. (org.). *Feminino plural:* literatura, língua e linguagem nos contextos italiano e lusófono. 1ed, v. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016, p. 93-106.

BORRALHO, M. L. M. D. *Catarina de Lencastre* (1749-1824): Libreto para uma autora quase esquecida. Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Porto, 1999.

BORRALHO, M. L. M. *Por acazo hum viajante*... A vida e obra de Catarina de Lencastre, 1ª Viscondessa de Balsemão (1749-1824). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008).

FRANCO, C. J. de A. Casas das elites de Lisboa: objectos, interiores e vivências (1750-1830). Tese de Doutorado em Estudos do Património. Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2014.

LOPES, M. A. *Sociabilidades mundanas em Lisboa*. Partidas e Assembleias. C. 1760-1834'. Penélope, Nº19-20, 1998.

LOPES, M. A. As grandes datas da existência: momentos privados e rituais públicos. In: MATTOSO, J. *História da Vida Privada em Portugal*. A época contemporânea. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

LOPES, M. A. *Mulheres, Espaço e Sociabilidade*: A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

MACHADO, J. *Os teatros de Lisboa.* Lisboa: Editorial Notícias, 1991 [1875].

MOREIRA, Z. C. M. *O lirismo pré-romântico da Viscondessa de Balsemão*: [D. Catharina Michaella de Sousa César e Lencastre] [1749-1824.] Lisboa: Colibri, 2000.

PUSICH, A. G. *Constança. Drama original em 3 actos.* Lisboa: Typ na Rua da Condessa, 1853.

SANTOS, J. C. dos. *Lições Dramáticas.* Rio de Janeiro: Typ de Villeneuve, 1862.

SANTOS, M. de L. C. L. *Intelectuais Portugueses na primeira metade do Oitocentos*. Lisboa: Editora Presença, 1988.

SEQUEIRA, G. de M. *Depois do terremoto, subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*. v. IV, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1935.

SILVA, M. B. N. da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Nacional, 1977.

VAQUINHAS, I. *Senhoras e mulheres na sociedade portuguesa do século XIX*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

OUTRAS ABORDAGENS TEÓRICAS PARA O SISTEMA LITERÁRIO: A EMERGÊNCIA DO ESCRITOR NO SISTEMA

Autor: Eric Chen (UFPR)
Orientador: Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas (UFPR)

Resumo: Esta comunicação objetiva discutir as diferentes possibilidades de se estudar o sistema literário, tendo em mente interfaces entre a teoria literária e outras teorias. Entendemos que vivemos um período de interpolinização de ideias no meio acadêmico, pois a comunidade científica que há muito especializava-se em objetos cada vez mais específicos pode agora, por meio da interdisciplinaridade ou similares, sacar produtivos novos campos de investigação ao olhar para o entrecruzamento das suas especialidades. A literatura pode fazer explorações como fizeram os estudos em CTS (Ciência, Tecnologia e Sociedade), os estudos de gênero, os estudos de questões tão abrangentes como o aquecimento global ou epidemias, pode explorar o seu contato com outras áreas do saber. Nessa breve apresentação trabalharemos com abordagens teóricas do sistema literário como um sistema complexo por Byrne e Callaghan (2014); o sistema autônomo de Luhmann em nossa leitura do sistema literário, em sua introdução por Chagas (2012); e o método da teoria ator-rede de Latour (2005) aplicado aos estudos literários. Como ponto de focalização para a apresentação rápida desses três vieses teóricos, observaremos a emergência do escritor dentro do sistema literário, questão que envolve noções de autoria, de cânone e de formação do leitor/escritor.

Palavras-chave: Sistema literário. Sistemas complexos. Niklas Luhmann. Bruno Latour.

Introdução

Para que comunguemos de uma tradição precisamos depreender um esforço em duas vias, uma para trás recuperando o trabalho feito até então e uma para frente contribuindo com algo novo que se insira na tradição, reconfigurando-a. As tradições dos estudos literários, plurais como são, abrem muitas possibilidades de estudo. Para nós, no entanto, há menos interesse em teorias de interpretação do que nos métodos pelos quais os estudos como um todo são desenvolvidos. Para Franco Moretti (2008) é importante rever os métodos pelos quais fazemos os estudos em nossa área:

> Uma disciplina que está perdendo o seu fascínio pode tranquilamente arriscar tudo e procurar um novo modo, um novo método para tornar significativo o seu próprio trabalho. E se aqui, como já disse, os métodos serão abstratos, as suas consequências são, porém, todas concretas. Gráficos, mapas e árvores nos colocam, literalmente, diante dos olhos (a literatura *vista* de longe…) o quanto é imenso o campo literário e como sabemos tão pouco dele. É uma dupla lição, simultaneamente de humildade e euforia: humildade em relação àquilo que fizemos até aqui (bem pouco), e euforia em relação àquilo que ainda temos que fazer (muitíssimo). E, então, comecemos. (MORETTI, 2008, p. 9, grifos no original)

Compartilhamos dessa vontade de recorrer à tradição dos estudos literários e também de colaborar com ela, assim como concordamos com o empenho em repensar os métodos de forma "arriscada" (diferente das tradicionais). Diferentemente de Moretti é outra a demanda que queremos atender: Moretti se vê motivado pelos números, pelo quão limitado tem sido o rol de obras estudadas pela academia; nossa motivação vem dos desafios crescentemente impostos pelos estudos interdisciplinares (e similares) e pela forma com a qual teorias de diferentes áreas podem comunicar-se com os estudos literários e trazer questionamentos produtivos.

Dentre os métodos bem estabelecidos em nossa área está aquele da divisão da literatura em literaturas nacionais, por exemplo. Há muito tempo o conceito de literatura

nacional tem sido fundamental para a organização dos estudos literários. Trata-se do paradigma atual e que tem sido cultivado desde o século XVIII: "[Nas últimas três décadas do século XVIII], começam a surgir as primeiras literaturas nacionais, a partir da composição das primeiras histórias da literatura em diferentes países" (BONNICI & ZOLIN, 2005, p. 20-21). Vê-se logo que os estudos literários modernos achegam-se às obras literárias tendo em conta nacionalidade como elemento essencial para sua identificação e classificação, e esta prática é tão consolidada que inúmeros trabalhos tomam como ponto pacífico essa forma de organização, sem nenhuma problematização específica. Contamos com uma série de possibilidades para nossa exemplificação. Gostaríamos de destacar, em um primeiro momento, o trabalho de grande envergadura de Auerbach, "*Mimesis*" (2011). Este trabalho, como muitos outros grandes trabalhos de estudos literários, identifica desenvolvimentos na literatura com desenvolvimentos de literaturas nacionais. Há capítulos comentando sobre a literatura italiana em seu princípio ("Farinata e Cavalcante"), sobre a literatura francesa em seus primórdios ("A nomeação de Rolando como chefe de retaguarda do exército franco") etc. É claro que não foi sozinho que este autor desenvolveu pesquisas do tipo, trata-se de uma prática muito comum em nosso meio. Outras tantas publicações poderiam servir ao nosso propósito de exemplificação, como as obras de literaturas nacionais que se propõem introdutórias ou ainda aquelas que arrematam a história da literatura tendo como título uma ou outra literatura nacional específica.

Voltando ao paralelo que estávamos construindo com a pesquisa de Franco Moretti: o autor é mais um exemplo de como os estudos literários não questionam as categorizações por nação. Pelo menos inicialmente, Moretti refere-se tranquilamente às literaturas nacionais durante a introdução ao seu método de estudo por gráficos, parte do *distant reading*, "Cinco países, três continentes, dois séculos e meio e a trajetória é sempre a mesma: a venerável metáfora de *rise of the novel* a ascensão do romance feita imagem." (MORETTI, 2008, p. 16, grifos no original). A globalização avançada, no entanto, gera obstáculos para que esse paradigma continue propagando-se: a identidade nacional já não contém os autores, as obras, os públicos, as tradições, da mesma forma que antes. Esses quatro elementos que acabamos de mencionar (autores, obras, públicos, tradição), inclusive, são as quatro dimensões principais para um teórico brasileiro dos estudos em literatura analisar a literatura nacional: Antonio Candido enumera essa série de elementos como a base para a articulação de um sistema literário. Como se previa em nossa hipótese, observamos que Candido também não problematiza as formas pelas quais essa configuração pode ser capaz de ultrapassar os limites geográficos e políticos da nação brasileira, fazendo de sua análise do sistema literário da literatura brasileira um estudo de literatura nacional. Cremos que não deva ser mais possível, no contexto do século XXI, enxergar na literatura nacional o fim da dinâmica do sistema literário. Devemos discutir as variadas possibilidades que esse aparato teórico nos oferece quando revitalizado pela intercomunicação entre áreas do conhecimento.

O "sistema literário" de Antonio Candido é o ponto de partida para o nosso trabalho de atualização. Antes de avançarmos, portanto, faz-se necessária a recuperação desse conceito. A primeira obra em que o "sistema literário" se vê delineado é *A formação da literatura brasileira*, de 1959. Contamos também com sua última (e mais clara) formulação, aquela contida em *Iniciação à literatura brasileira*, de 1997:

> Entendo aqui por *sistema* a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: *obras* produzidas por *autores* formando um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma 'vida literária'; *públicos*, restritos ou amplos, capazes de ler

> ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; *tradição*, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar. (CANDIDO, 2015 [1997], p. 16, grifos no original)

Antonio Candido foi um sociólogo que cruzou de áreas e integrou-se aos estudos literários, o que se faz visível nos quatro pontos chave apresentados na citação como sendo a fundamentação para o "sistema literário" - metade é estudada em sua natureza social (autores e públicos). Vale lembrar que o conceito de "sistema literário" foi de grande impacto nos estudos literários brasileiros e é estudado virtualmente por todos da área em algum momento de sua formação. Assim, nossos estudos literários têm fértil solo para o cultivo de trocas com a sociologia.

Vemos no trabalho de Antonio Candido um precursor e erguemos este texto sobre o ombro desse gigante. Nosso estudo explora então o sistema literário em comunicação com os trabalhos de sociólogos que possibilitem produtiva reelaboração dos métodos e do conceito. Para o recorte deste artigo selecionamos apenas quatro estudiosos, sendo eles Niklas Luhmann, Bruno Latour e a dupla David Byrne e Gill Callaghan. Para conferir maior absorção das teorias que apresentaremos, faremos indagações acerca da emergência do escritor no sistema para que o leitor visualize o que cada um dos autores propõem e como suas teorias estariam articuladas com os estudos literários.

O sistema autônomo da arte de Luhmann

Luhmann foi um sociólogo alemão do século XX que elaborou teorias sobre sistemas autopoiéticos, ou seja, independentes e autogerados. É de nosso interesse, em especial, o que o autor escreveu sobre o sistema autônomo da arte. Chagas (2012) faz a introdução dessa teoria no cenário brasileiro dos estudos literários. A começar pela definição básica de "sistema autopoiético":

> Um sistema é "autopoiético" quando se mostra capaz de reproduzir a si mesmo e às condições da sua própria reprodução, ou seja: quando ele não apenas produz e continua a produzir os eventos que lhe são próprios – obras de arte, no caso do sistema da arte –, mas também as condições de produção daqueles eventos, preservando as estruturas que garantem a sua subsistência. (CHAGAS, 2012, p. 2)

O sistema da arte seria um sistema com essa capacidade de "autopoiese", assim como outros estudados por Luhmann. A conceituação desse teórico daria conta ainda dos sistemas do direito, da ciência, da religião, entre outros. Dentre os critérios para que um sistema seja autônomo, além da autopoiese outros dois conceitos seriam fundamentais – o "fechamento operacional" e a "comunicação".

Sobre o "fechamento operacional" deve ficar claro que o sistema, se verdadeiramente autopoiético, definiria sua lógica de funcionamento interno de forma independente, reagindo ao exterior, mas de uma forma específica. Se fatores externos agissem diretamente sobre o sistema mudando-o de acordo com interesses ou lógicas externas a ele, ora, ele não seria um sistema autônomo. Os fatores externos agem sobre o sistema, mas o sistema absorverá essa ação de uma forma específica que respeita a sua própria constituição, pois o sistema opera de forma fechada, apresenta "fechamento operacional". Essa lógica interna a que nos referimos, por sua vez, seria a

"comunicação", a forma pela qual as estruturas internas são instruídas pelo histórico do sistema a (re)agir de determinada forma.

"Autopoiese", "fechamento operacional" e "comunicação" são os critérios básicos para que um sistema mostre-se autônomo e todos estão presentes na arte. A literatura, como uma dentre outras artes, estaria também sujeita à dinâmica descrita por Luhmann. Há, é claro, muitas outras instâncias de análise na teoria de Luhmann, mas para nossos propósitos a introdução de sua teoria acaba aqui. Refletimos agora sobre como se daria a emergência do escritor para essa teoria.

Ao olhar para a literatura como um sistema autônomo, temos que olhar para os seus componentes para entender a sua autopoiese, seu fechamento operacional e sua comunicação. Os elementos constituintes desse sistema são vários, dentre eles os escritores, os editores, os tradutores, o mercado editorial, os prêmios literários e seus juízes, o público, os professores universitários etc. Cada um desses constituintes poderia ser ainda desdobrado em mais niveis, como quando dizemos que professores universitários fazem parte do sistema autônomo e lembramos que os currículos com os quais eles trabalham também são influentes, o perfil do alunado também, enfim, outros fatores que lhes influenciam as decisões. Queremos pensar no escritor e em como ele emerge nesse sistema.

O escritor, primeiramente, teria sido um leitor. Sua formação para a escrita, cremos nós, necessariamente passa por um período em que esse indivíduo se formou como leitor de obras literárias. Nesse processo, diversos constituintes do sistema autopoiético da literatura entram em cena, como o sistema educacional, as políticas de alfabetização, ou seja, influenciadores diretos e formais da leitura, mas também a disponibilidade de obras literárias em geral para esse indivíduo, passando aí por bibliotecas, livrarias, acervos familiares, até bancas de jornal. O resgate desse histórico de leituras faz parte da formação do leitor e, consequentemente, da formação do escritor. De forma um tanto poética Harold Bloom (2011) faz referência a essa relação na teoria subscrita em seu livro *The anatomy of influence*, obra em que tece as redes de influência entre escritores, seus precursores e seus descendentes, uns leitores e também rivais dos outros, numa cadeia de conexões agonísticas. Complementarmente, damos atenção à esfera social e, por isso, temos também que articular a circulação das obras na sociedade para que essa formação de leitor e escritor ocorra.

Enquadrado pela formação do leitor e também pela circulação das obras em seu meio, emerge o escritor. Para fazer compreender o processo, parece-nos que estudos acerca dessas instâncias devem ser empreendidos. Nesse contexto é que adentramos agora em outra teoria de que poderíamos lançar mão.

A teoria ator-rede de Bruno Latour

Bruno Latour é um sociólogo francês contemporâneo que construiu uma boa parte de sua carreira dentro da área de CTS (Ciência, Tecnologia e Sociedade) e que criou, enquanto desenvolvia suas pesquisas nessa área, a teoria ator-rede. Sua teoria é de interesse pela sua meta de descrever com profundidade a rede de relações entre diferentes atores, revelando do que é composta, afinal, a sociedade.

Latour (2005) diferencia em seu livro *Reassembling the social* a sociologia tradicional, por ele apelidada de "*sociology of the social*" e a sociologia que ele propõe, a "*sociology of associations*". A sociologia tradicional teria aberto mão de sua capacidade explanatória ao atribuir tudo aquilo que aconteceria em sociedade a um

"social" pouco definido. A teoria ator-rede de Latour retomaria o papel de esclarecer do que se trata esse "social" ao desenvolver bastante completas descrições das redes de atores em determinada situação ou fenômeno. Latour critica a sociologia tradicional em suas explicações que dependem de um miterioso "social", pois "*There exists **nothing** behind those activities even though they might be linked in a way that does produce a society - **or doesn't** produce one.*" (LATOUR, 2005, p. 8, grifos no original), o que existe e deve ser feito é o "*tracing of associations*".

Luhmann é um sociólogo cujo programa delineia melhor para nós do que se trata esse sistema que é a arte, mas talvez seja Latour quem possa nos guiar metodologicamente na forma com que estudamos e encaramos esse sistema e os resultados que alcançamos por nossas análises. Uma vez que as redes de atores na formação do leitor-escritor e na circulação de obras na sociedade tornam-se mais bem definidas em descrições feitas por pesquisadores, é da hipótese que montamos aqui que a emergência do escritor, entre outros fenômenos, ficariam mais discerníveis e estudáveis. Devemos então avançar para os critérios básicos dessa metodologia.

Um dos primeiros pontos importantes na teoria de Latour é focar na formação dos grupos e não nos grupos em si. Para Latour (2005), "*no group, only group formation*" é a primeira fonte de incertezas que deve ser abraçada pelo pesquisador da teoria ator-rede. É importante para o pesquisador que fique claro que "*[...] groupings have constantly to be made, or remade, and during this creation or recreation the group-makers leave behind many traces that can be used as data by the informer.*" (LATOUR, 2005, p. 34). Tomando esse ponto encetamos para o próximo, o fato de que o ator não é aquele que age, mas aquele que é feito agir dentro de uma rede de relações. Para a teoria de Latour, "*Action is borrowed, distributed, suggested, influenced, dominated, betrayed, translated. If an actor is said to be an actor-network, it is first of all to underline that it represents the major source of uncertainty about the origin of action [...]*" (LATOUR, 2005, p. 46). Para esse estofo teórico, portanto, o escritor não é aquele que escreve, mas aquele que é feito escrever pela rede de que faz parte. A importância dos elementos da coletividade constituintes desse sistema autopoiético fica então reforçada quando vista pelos olhos da teoria ator-rede, embora Luhmann pertença à sociologia tradicional criticada por Latour. Mais sobre essa questão de encadeamento teórico posteriormente.

Mais dois pontos fundamentais nos restam para tomar a trilha da teoria ator-rede, a ideia de que objetos também detém agência e um entendimento básico acerca do construtivismo da sociedade. Por mais contraintuitivo que aquele ponto possa parecer, ver agência em objetos é apenas uma consequência lógica do estudo da agência como um fazer agir. Pessoas são feitas agir, objetos são usados e, também são feitos agir; logo, objetos têm agência. Como posto pelo autor: *"[...] if we stick to our decision to start from the controversies about actors and agencies, then anything that does modify a state of affairs by making a difference is an actor - or, if it has no figuration yet, an actant.*" (LATOUR, 2005, p. 71). A distinção importante que devemos fazer aqui é a de que o conceito de agência na teoria ator-rede não é o de uma agência intencional, razão pela qual não devemos levar o princípio de que objetos têm agência como algo problemático. Prosseguindo: se objetos agem (leia-se "são feitos agir"), obras literárias fazem com que leitores em formação tenham certos comportamentos e escritores são formados pela agência de outras obras literárias ao comporem as suas próprias. A emergência do escritor estará intimamente ligada a que obras o fizeram agir, que livros agiram sobre ele provocando nele a resposta em forma de outro livro.

Finalmente, devemos entender que a coletividade é uma construção. É importante que esse conceito não seja confundido com os correntes debates sobre "ficção": a história como "ficção", a sociedade como "ficção", a ciência como "ficção" etc. O fato de a teoria ator-rede demonstrar uma concepção construtivista de mundo – assim como a teoria da complexidade, como veremos adiante – não a iguala com os debates que a tudo atribuem ficcionalidade. A perspectiva construtivista opera com o pressuposto de que nós construímos formas de olhar a realidade que determinam (no sentido de "orientam", "delineiam") nossa vivência no mundo. A realidade existe e subjaz a narrativa que construímos, não há ali ficcionalidade, há uma determinada forma de olhar o mundo, uma determinada forma de construí-lo. Nossas teorias, narrativas, construções, podem não ser a realidade, mas são o que melhor temos ao agir no mundo.

A teoria da complexidade por Byrne & Callaghan

David Byrne e Gill Callaghan são dois sociólogos britânicos contemporâneos que publicaram em 2014 o livro *Complexity theory and the social sciences: The state of the art*, livro que utilizamos para levar adiante os debates teóricos da sociologia em sua relação com a emergência do escritor para os estudos literários. A teoria da complexidade que apresentamos aqui por intermédio da dupla compartilha de alguns pressupostos com Luhmann e Latour, mas traz também várias mudanças de posicionamento.

Na introdução dessa obra já temos uma colocação que retoma nosso texto de onde o deixamos no fim do subtítulo anterior,

> *Here we want to stamp very firmly on one criticism which is often advanced in relation to discussions of complexity in the social sciences. That is that the use of these ideas is 'merely metaphorical'. Of course they are metaphors, but to paraphrase the title of Lakoff and Johnson's book (2003), metaphors are what we live by.* (BYRNE & CALLAGHAN, 2014, p. 6)

Logo vemos que o construtivismo que introduzimos ao analisar a teoria ator-rede faz sentido para a teoria da complexidade também: as metáforas, ou seja, as teorias e narrativas, que criamos para entender o mundo, são lícitas pois são a melhor elaboração que temos para as nossas ações no mundo. Dentre os pontos comuns com a teoria de Luhmann, por sua vez, temos a ideia da autopoiesis, ou melhor, da autogeração do sistema. No entanto, são diversas as diferenças e críticas que traz a teoria da complexidade.

Pedimos para que a construção teórica que temos levado até aqui seja modalizada agora pelas críticas que transportaremos de Byrne e Callaghan para esse texto. Sobre a teoria de sistemas autopoiéticos de Luhmann, a dupla aponta que

> *[...] Maturana, and following him Luhmann, have gone beyond [the description of self-producing systems] by constructing an epistemology based on Maturana's theory of perception in which autopoietic systems are in effect closed in terms of information, and in epistemological terms can have no privileged knowledge of their environment.*
> *Frankly to us this seems rubbish. Frogs and humans see the world in different ways but the world is there to be seen and shapes what we see.*" (BYRNE & CALLAGHAN, 2014, p. 30)

Deste fragmento podemos não apenas aprender duas críticas à teoria de Luhmann, mas também depreender que nas formulações da teoria da complexidade, o sistema complexo está em constante troca informacional com o seu meio e abriga sim

um bom entendimento de suas dinâmicas. Para os sistemas complexos a intercomunicação é constante, seja ela entre sistemas, seja ela entre diferentes níveis do mesmo sistema – ainda: há interprenetração entre os sistemas. Aplicando essa lógica ao que temos chamado de circulação das obras literárias em sociedade, as grandes editoras fazem parte do sistema complexo literário, mas também do sistema complexo econômico, por exemplo. Seus clientes são também trabalhadores engajados com o sistema de produção, sendo assim membros dos mesmos sistemas complexos, enquanto ao mesmo tempo são de um nível inferior que influencia e é influenciado pelas grandes editoras.

Quanto à teoria ator-rede, a dupla critica a fraca ontologia da teoria, concedendo-lhe apenas uma epistemologia sem profunda discussão da verdade de seus objetos de estudo. Abaixo:

> *There are positive aspects to ANT. The emphasis on the significance of the material is correct. [...] The idea of actants is powerful and useful. Likewise the emphasis on networks in relation to the construction of knowledge resonates of course with the complexity account. The negative aspect is the ontology. As with DeLanda we are faced with a shallow ontology, indeed in the case of ANT with an ontology reduced really to an epistemology, a theory of knowledge construction, not a theory of the real.* (BYRNE & CALLAGHAN, 2014, p.71)

Feitas as ressalvas necessárias, da teoria ator-rede mantemos o foco de pesquisa nas relações entre os constituintes do sistema complexo, as formas de relação implicadas e a importância da descrição para os estudos a serem desenvolvidos. Aparadas as arestas, devemos discutir em melhor detalhe a teoria da complexidade.

O primeiro conceito fundamental que caracteriza os sistemas complexos é a não-linearidade. Nos circuitos acadêmicos temos construído muita reflexão que cai em moldes dicotômicos e estudados em suas relações de causa e efeito. Tal concepção clássica não dá conta de diversos fenômenos que apresentam não-linearidade e que poderiam ser melhor categorizados e analisados como sistemas complexos. A não-lineariadade existe em próxima ligação com o fenômeno da emergência, "*So we are dealing with emergence in which the interactions among components both with each other and with the whole of which they are part are constitutive of properties of systems.*" (BYRNE & CALLAGHAN, 2014, p. 22).

Outros dois pontos são a adaptatibilidade e a evolução. Os sistemas complexos, justamente por apresentarem emergência e não-linearidade, estão dentro de uma lógica que demanda o acréscimo da dimensão temporal nos estudos e, tendo incluídos esses elementos na perspectiva de tempo-espaço (binômio crescentemente visto assim, sem muita dissolução), leva a um quadro teórico evolucionário. A teoria da evolução de Charles Darwin, concebida na biologia, mostra-se a mais adequada para auxiliar na fundamentação da teoria da complexidade. A passagem de princípios da teoria da evolução para a teoria social receita alguns reajustes:

> *[Lieberson and Lynn (2002)] usefully point to three core issues, which seem also to be central to a complexity framing:*
>
> - *Evolutionary theory regards outcome as sufficient support for ideas whereas quantitative sociology has sought controls and measured correlations.*
> - *Prediction is not sought because the focus of explanation is a process of constant change and adaptation. The problems faced by Darwinian evolution and sociology are similar, leading to similar problems of predictive capacity.*
> - *The causal distinction between proximal/distal or underlying cause in evolutionary*

> *theory allows a distinction to be made between those ongoing and long-term structures that, while not themselves visible to observation, can be extrapolated from observed regularities.* (BYRNE & CALLAGHAN, 2014, p. 83-84)

Dessa forma, a teoria da complexidade demonstra ser uma mudança de paradigma a ser levada à cabo. O desejo de enquadrar diversos fenômenos sociais motiva pesquisadores a fazerem cruzamentos de disciplinas, sendo a teoria da complexidade um bom exemplo. Nossas pesquisas se alojarão nesse entrecruzamento, buscando diálogo com outras áreas do conhecimento e trazendo à área de estudos literários algumas das demandas do pensamento no século XXI. Muita pesquisa precisa ser empreendida, porém contamos com esse trabalho como uma das primeiras socializações.

Considerações finais

A pesquisa em estudos literários tem muito a ganhar caso se disponibilize a revisar e atualizar seus métodos. Uma das diversas formas de implementar esforços nesse sentido, é buscar outras áreas de conheicmento e incentivar a interpolinização das disciplinas. O cenário científico-acadêmico contemporâneo tem feito chamadas nesse sentido. Bruno Latour, um dos sociólogos que fundamentam o trabalho aqui apresentado, estudou numa área interdisciplinar e obteve resultados informativos não apenas para a sua área (CST), como também para a sociologia de uma forma geral. Estudos migratórios, há muito em alta, é outra área que conjuga esforços de pesquisadores de distintas formações base em torno dos mesmos problemas. Os estudos em epidemiologia, em planejamento urbano, ciências cognitivas, entre outros, somam-se a esse novo paradigma. O valor da área dos estudos literários obteve grande reconhecimento, junto com a linguística, na chamada virada linguística do século passado. Parece-nos ser o momento de nossa área reconhecer em áreas afins valor e engendrar novas colaborações.

Nosso trabalho partiu do conceito de sistema literário cultivado nos estudos literários brasileiros, o conceito de sistema literário de Antonio Candido. Aproveitamos sua configuração fortemente embasada no histórico em sociologia de seu autor para fazer trocas com autores relevantes da área e de pouco impacto até o momento. Arrolamos Niklas Luhmann, Bruno Latour, David Byrne e Gill Callaghan como sociólogos de interesse. Suas teorias mostram-se bastante informativas e em nosso texto elaboramos apresentações e avaliações para a nossa comunidade.

Luhmann nos ensina que a literatura pode ser vista não apenas esteticamente como um sistema autônomo e autorreferencial, tal qual o veem as teorias modernistas de literatura, mas que para a sociologia essa elaboração também é produtiva. Latour coloca em cheque o tipo de estudo que concebemos, visto que, assim como ocorre com a sociologia tradicional, deixamos muita descrição a desejar. Nosso foco tende a ser a leitura detida da obra ou a sua interrelação com outras obras, com o seu contexto histórico. Latour incita-nos a estudar nosso objeto fazendo de sua rede de conexões uma descrição detalhada. Há muito que se pode descobrir tomando esse método e cremos ser de grande proveito realizá-la para diversos autores, obras, entre outros. Finalmente, Byrne e Callaghan revolucionam com sua publicação do estado da arte da teoria da complexidade nas ciências sociais. Este texto não deu conta de levar as conclusões dos autores até suas últimas consequências para os estudos literários, mas é de nossa

intenção seguir com as leituras e experimentar a teoria e métodos propostos pela teoria da complexidade. Almejamos melhor elaborar, primeiramente, como se daria a metodologia da teoria da complexidade nos estudos literários.

Mesmo que haja muito o que se pesquisar, este trabalho socializa para a comunidade de estudos literários três teorias sociais chave e inicia os debates sobre como levá-las para o nosso campo. No corpo deste trabalho fazemos ainda ensaios sobre a articulação dessas teorias entre si, não dando certezas mas encitando possibilidades. Alegra-nos olhar para esse trabalho como um trabalho que comunga de um espírito empreendedor em nossa área e esperamos que ele sirva, qualquer que seja a leitura feita pelos colegas, como um ponto de apoio na busca pela inter-, multi- ou transdisciplinaridade que é de grande potencial em nosso tempo. Os estudos literários conformam-se hoje em uma auto-centralidade, contudo há muitos campos afins com quem colaborar, há muitas terras a desbravar.

Referências

AUERBACH, E. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BLOOM, H. *The anatomy of influence: literature as a way of life*. 1ª ed., Devon: Yale University Press, 2011.

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.) *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2ª ed., Maringá: Eduem, 2005.

BYRNE, D; CALLAGHAN, G. *Complexity theory and the social sciences: the state of the art*. 1ª ed., Nova Iorque, EUA: Routledge, 2014.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 13ª ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, A. *Iniciação à literatura brasileira*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CHAGAS, P. R. D. *Arte e autonomia:* diálogo com Niklas Luhmann. Colóquio Fantasia & Crítica. 2012.

LATOUR, B. *Reassembling the social: an introduction to actor-network theory*. 1ª ed., Nova Iorque: Oxford, 2005.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. 1ª ed., Porto
Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

O DECADENTISMO COMO BASE DA DEGENERESCÊNCIA EM CAMILO PESSANHA

Autor: Ezequias da Silva Santos (UTFPR)

Orientador: Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier (UTFPR)

Resumo: Doravante os estudos relacionados à psicologia, antropologia e sociologia, constata-se, devido à necessidade da explicação racional, a subjetividade do pensamento humano que numa tentativa de compreender o real identifica-se com o transcendentalismo e a metafísica. Percorrendo o terreno incerto da ideologia transcendentalista, este trabalho irá correlacionar as questões de identidades a um contexto regido por questões filosóficas e políticas no início da década de dez. O que se verá neste estudo é a perturbação psicológica mesclada ao estilo lânguido de um poeta português que marcou, de forma veemente, a história da literatura portuguesa. Isso posto, os estudos sobre e Camilo Pessanha adentrarão a esfera da subjetividade, resultando na constante busca pelo lugar social e pela consciência social, num plano intrínseco que mescla o poeta e a obra, o autor e a autoria. O complexo social e existencial contribuirá, respaldado pelo estudo dos textos melancólicos e letárgicos do autor, para o direcionamento

deste trabalho que buscará por compreender as razoes sociais e filosóficas que influenciaram a iminência da dor e do conflito existencial expondo o traço de degenerescência na obra do poeta.

Palavras-chave: Camilo Pessanha. Degenerescência. Decadentismo. Clepsidra.

Considerações iniciais

Em se tratando do estudo da obra de poetas simbolistas, Camilo Pessanha desponta como o principal nome desta corrente literária em Portugal. Partindo da premissa de que a estética literária simbolista visa um iminente contraponto ao realismo, os textos vêm carregados de impressões peculiares resvalando em conceitos que vão ao encontro da ideia transcendentalista e metafísica. Isto posto, um dos propósitos dessa literatura é promover um estado de espírito amarrado no decadentismo e submerso em pensamentos inermes que irão traçar o cunho lânguido do ser.

Derivando dessa apatia legada do Decadentismo (e aqui me refiro ao Decadentismo como escola literária), a poesia simbolista emerge, a priori, como retomada do Romantismo, pondo em voga a centralização do eu em detrimento do social. Decorrente dessas afirmações, António José Saraiva e Oscar Lopes (1950, p. 996) afirmam que associada "[...] a uma pretensa **degenerescência** cheia de requintes na arte verbal [...], uma das notas dominantes na tentativa dessa poesia [o simbolismo], é um profundo pessimismo" (grifo meu).

Nesse sentido, nossa proposta de estudo se inclina sobre a perspectiva da **degenerescência** nos poemas de Camilo Pessanha. Para tal propósito, iremos analisar alguns poemas de Clepsidra à luz de dois teóricos que foram fundamentais para o desenvolvimento das teorias relacionadas ao social e ao indivíduo. O primeiro deles é o francês Benédict Morel, e o segundo, mais relevante para este estudo, o húngaro Max Nordau.

Morel e Nordau – O resumo de *Clepsidra* na quadra introdutória

Feito os apontamentos de cunho introdutório, as teorias de Nordau e Morel tratam de uma ideia de degenerescência que abre flancos para vasto estudo na área da psicologia e na sociologia. No que se refere à literatura, o tema da degenerescência é pano de fundo para a composição de narrativas de viés naturalista/simbolista.

No que tange ao escopo da teoria degenerescente moreliana, Eduardo Costa Pereira (s/d, p. 5) anota que

> Serpa Jr. indica [...] que no tempo de Morel o termo 'degenerescência' recobria um amplo campo semântico que incluía, [...] num registro 'bio-antropológico' (Dupeu, apud Serpa Jr., 1998) 'à idéia da existência de um tipo primitivo perfeito que sofreria um processo de decadência gradual e progressiva, tal ideia podendo ter uma referência teológica mais (Morel) ou menos (Buffon) evidente' (p. 30). Esse termo será central na proposta de Morel (1857), assim explicitada no Traité des dégénérescences: '... a idéia mais clara que podemos fazer da degenerescência da espécie humana' (PEREIRA, s/d, p.5).

A título de esclarecimento, é pertinente observar que a degenerescência moreliana diz respeito, de forma estrita, ao processo degenerativo do ser humano no que se refere ao seu corpo físico e puramente terreno. Embora o referencial se apoie na perspectiva teológica de um ser perfeito, o curso degenerativo moreliano reflete no corpo a depravação da matéria. Observa se que tal tese se expunha "num registro bioantropológico", respaldada pela solidez dos estudos da sociologia e, mais cedo, da antropologia.

Isso posto, essa concepção moreliana no que diz respeito ao corpo e à matéria, firma um chão para o desenvolvimento da nossa análise sobre as percepções puramente físicas nos poemas de Pessanha. Nesse sentido, a teoria de Morel se aplica para que haja entendimento do processo de degenerescência do corpo e dos objetos que o rodeia, sem que a esfera da metafísica interfira nesse processo.

Sob a perspectiva de Nordau (1895, p. 2), observamos que

> The old Northern faith contained the fearsome doctrine of the Dusk of the Gods. In our days there have arisen in more highly developed minds vague qualms of a Dusk of the Nations, in which all suns and all stars are gradually waning, and mankind with all its institutions and creations is perishing in the midst of a dying world.

Sob o prisma de Nordau, o aspecto degenerativo se dá através da percepção subjetiva do indivíduo. Se o processo degenerativo de Morel acontece no exterior e no seu envolvimento com o mundo físico, o processo de Nordau abarca a tibieza do caráter exposto pela fragmentação do ser frente a questões de conteúdos moralizantes.

Por essa linha de raciocínio, a teoria de Nordau se alia ao pensamento enfático de Nietsche quando o filósofo escreve sobre O crepúsculo dos ídolos e sobre a ilusão atribuída às muletas metafísicas. Nesse sentido, a degenerescência teorizada pelo autor húngaro expõe o complexo do homem que questiona as instituições e as formas de poder, direcionando sua razão para o centro e, por consequência, aniquilando o credo de forma que este pereça em meio a um mundo recrudescente que morre aos poucos. Nesse sentido, há nos textos de Clepsidra algo que Berman (s/d, p. 20) chama de **sentimento da palavra** que afiança a temática da degenerescência nos textos de Pessanha e dá o tom para as pequenas analises que faremos sobre alguns poemas de Clepsidra.

Uma introdução

A quadra que abre Clepsidra exerce uma função representativa do conteúdo do livro. A insistência de Pessanha em ajustar a quadra como abertura da obra é relevante no tocante à apresentação temática dos poemas em que a força simbólica disseminada nos versos emana conceitos plurissignificativos, abrindo flancos para diversos métodos analíticos e interpretativos.

Nesse sentido, convergindo com o propósito analítico deste artigo, o viés degenerescente desponta de forma intensa na primeira quadra do livro. Tendo em mente as ponderações de Morel e Nordau no que se refere à degenerescência, podemos rascunhar que o início de Clepsidra apoia-se em dois pilares fundamentais simbolicamente representados pelos vocábulos **país** e **alma**.

Eu vi a luz em um país perdido. / A minha alma **é lânguida e inerme.** / Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se, como faz um verme.../ (PESSANHA, 1997, p. 15).

Observando os apontamentos de Morel e Nordau, é possível dizer que o eu-lírico do primeiro poema expõe a temática degenerescente do livro quando trata da polarização que resultará no movimento pendular entre alma e corpo, país (coletivo) e sujeito. Por essa linha de raciocínio, me parece ser possível traçar uma divisão que, embora não possa ser precisamente delimitada, evidencia a passagem da consciência coletiva para a consciência individual.

Perceptivelmente, os primeiros poemas do livro abarcam questões vinculadas a um determinado contexto histórico/social que parece ser, numa perspectiva crítica/saudosista, o de Portugal. Apoiado nessa concepção, o primeiro verso da quadra vem carregada de forte carga simbólica que converge, num primeiro momento, com a ideia degenerativa do social (país), ao passo que o segundo verso implica um movimento introspectivo que arrebata o sujeito em detrimento do social.

Para corroborar nosso pensamento, Paulo Franchetti (2009, p. 21) anota que "A quadra 1, designada para abrir o livro, [...] fornece uma chave de leitura, que traz para primeiro plano, além do tema do exílio e do langor desistente, o anseio pela aniquilação, como forma de subtração à dor".

Sob essa perspectiva, a quadra introdutória de Clepsidra apresenta certa dualidade em que dispõe, numa esfera física, o país e noutra, numa concepção transcendentalista, a alma. Isso posto, o primeiro verso do livro abre um horizonte de conceitos que se resumem, imageticamente, pela penumbra da languidez que cobre Portugal. Ainda que essa imagem decadente seja a tônica do poema, é relevante observar que o distanciamento do eu-lírico em relação ao fato narrado explicita uma ideia dupla do país.

Nesse sentido, há um Portugal diacronicamente distante que é vigorado pela glória da história renascentista, e nele o eu-lírico vê a luz como metáfora de progresso e, numa perspectiva mais poética, esplendor; e há outro Portugal, visto no presente, envolvido pela penumbra crepuscular metaforizada pela languidez e apatia. Decorrente dessa mescla portuguesa, o eu-lírico "anuncia o tema do exílio e seu desenvolvimento nostálgico: a perda do país em que se deu o nascimento real ou espiritual" (FRANCHETTI, 2009, P. 21).

No segundo verso do poema há um deslocamento de foco, e o país perdido é refletido agora numa esfera individual, marcada pela consciência letárgica do eu-lírico. Não obstante a forte carga semântica do vocábulo **lânguido**, que evidencia um estado de grade fraqueza física e psicológica, a alma do eu-lírico é **inerme**. Esses dois adjetivos, amalgamados no cunho

degenerativo do eu-lírico, anunciam o estado de espírito do sujeito frente ao turbilhão da vida moderna e à estagnação social portuguesa dos últimos séculos.

Como resultado dessa bipolarização indivíduo/sociedade, evidencia-se o cunho degenerativo do poema. Derivando da amálgama inerme/languidez, surge "o desejo de subtração à superfície, de absorção pelo seio da terra, onde os seres desarmados e destituídos de energia podem encontrar abrigo e proteção" (FRANCHETTI, 2009, p. 21).

Em suma, esse é o tom de Clepsidra. Há um eu-lírico que observa o Portugal do passado atendo-se a questões físicas e historiográficas; e há um eu-lírico de cunho introspectivo, que fecha-se às angústias do ser, submetendo-se ao viés degenerativo da alma, dos valores sociais e da vida. Sob esse prisma, a quadra de abertura resume o conteúdo do livro e abre um leque variado de possibilidades interpretativas que se fundem e dão consistência a um viés analítico degenerativo.

A dor e a morte

No que se refere à degenerescência subjetiva, Nordau (s/d, p. 19) observa que "Another mental stigma of degenerates is their emotionalism". Partindo dessa premissa, é relevante observar que os versos de Clepsidra salientam certo desconforto e irregularidade emocional do eu-lírico. A pluralidade de emoções presentes no livro coopera para que culmine na exacerbação do desejo como representação da vida e da dor como representação da morte.

Nesse sentido, Franchetti (2009, p. 16) ainda dirá que

> [...] a orientação do seu pensamento era [...] pessimista, uma vez que o prazer, a satisfação do desejo, era uma condição que via como destituída de positividade. Prazer [...] seria apenas ausência de dor, e como a dor era consequência do desejo e este era identificado como a vida, almejar ao prazer e, portanto, à extinção do desejo, equivaleria a buscar a morte, a extinguir a vida.

A busca pela morte do eu-lírico abre flancos para uma interpretação de cunho platônico que aborda a supervalorização do mundo terreno em detrimento do mundo terreno. E essa ideia se subsidia no poema Branco e vermelho por dois versos magistralmente postos no fim da quarta oitava e no começo da oitava.

Na quarta estrofe:

Na areia imensa e plana

Ao longe a caravana

Sem fim, a caravana

Na linha do horizonte

Da enorme dor humana,

Da insigne dor humana...

Da inútil dor humana!

Marcha curvada a fronte.

Na oitava:

E ali fiquem serenos,

De costas e serenos,

Beije-os a luz serenos,

Nas amplas frontes calmas. (PESSANHA, 1997, p. 74, grifos meus)

O que é interessante observar nos versos grifados é que em vida a caravana (da vida) marcha curvada a fronte. Essa é a típica passagem imagética que determina o estado de espírito pessimista e derrotado da caravana. A oitava estrofe, no entanto, produz outra imagem que

timbra a busca pela morte como realização do ser em Pessanha. Observa-se que a fronte que outrora curvada no derrotismo da vida agora, depois de esvaída do sangue que é a representação da vida, mostra-se à luz, para que esta beije-a, numa exemplificação pura de coroação pela conquista da morte.

Não obstante essa forte marca degenerescente, há um alto grau de negação existencial que desagua na perseguição do sentido da vida e no questionamento dos valores de verdade (e aqui poderíamos usar como exemplo os valores de verdade teorizados por Foucault na Arqueologia do saber). O que fica evidente, porém, é a necessidade do eu-lírico em lançar mão da metafísica para refletir sobre a vida, o mundo da vida e a depravação de valores subjetivos.

Nesse sentido, a dor do poeta está vinculada à ideia de representação da dor, pura, sem a interferência dos motivos e causas dela. Nessa concepção, Pessanha parece evidenciar que a dor não se manifesta, mas está atrelada à vida de forma iminente.

Por essa linha de raciocínio, pensamos ser possível observar que a dor do poeta é, numa perspectiva Kantiana, um juízo sintético **a priori**. Em Pessanha a dor não é descoberta pelo eu-lírico, ela já está aglutinada à vida no momento em que o eu tem consciência sobre si mesmo. Sob esse ponto de vista, a dor é intuitiva e não carece de experiências empíricas para que seja denominada. Ela nasce com o sujeito e é parte integrante dele desde a gênese de sua existência.

Diante disso, o transcendentalismo do eu-lírico em poemas como Branco e vermelho é a representação dos momentos de gozo que dissimula a dor constante da vida e proporcionam curtos fremes sentimentais que jazem inerentes à vida, mas subjugados pela dor **forte e imprevista**.

Feito esses apontamentos, é relevante observar as passagens do físico ao metafísico marcam uma concepção platônica que visualiza um mundo deveras melhor que o vivido. Igualmente relevante é ressaltar que embora a concepção platônica do mundo das ideias esteja presente nos poemas, o mundo transcendente do poeta não configura a perfeição das coisas tal como expõe a teoria base de Platão.

Ó céus claros e amenos

Doces jardins amenos

Onde se sofre menos

Onde dormem as almas! (PESSANHA, 1997, p. 76).

Nesse sentido é patente observar que o pessimismo de Pessanha é ressaltado pela **atenuação** da dor e não pela **anulação** desta. O sofrimento e a dor, iminentes companheiros da vida do eu-lírico ainda o acompanhará no post mortem ainda que a intensidade dessa presença seja amena. Por esse ponto de vista, a ideia de degenerescência adquire um caráter contínuo que subsiste mesmo após a aniquilação da vida e da transcendência da alma para os **Jardins amenos**.

O deserto imenso: a metáfora da vida.

Ora a carga semântica do vocábulo **deserto** tem grande valor quando observamos as ideias centrais na obra de Pessanha. É de extrema importância ressaltar a premissa simbolista empregada no uso cognitivo do vocábulo. Isso posto, o deserto imenso de Pessanha traz luz a uma interpretação veemente no que diz respeito à metáfora da vida. Nesse sentido, o grande deserto imenso ao redor do poeta tende a uma representação simbólica da vida, reforçada pela imagem da areia imensa e plana, que reflete a luz ofuscante pela extrema brancura que apresenta.

Para afiançar esse pensamento, parece justo citar a mesma ideia que ocorreu a Guimarães Rosa em Grande sertão: veredas. Guardada as devidas intenções de cada obra, o grande sertão de Guimarães é uma representação análoga da vida, a qual Riobaldo precisa cruzar para encontrar as veredas que amenizarão o dissabor da vida ao longo do caminho.

Nesse sentido, o deserto imenso que situa Branco e vermelho expressa uma ideia que se vincula à ideia do inconsciente coletivo cunhado por Jung (2002) na sua teoria sobre arquétipos. Embora nosso estudo não se debruce sobre as teorias do arquétipo, as ideias de Jung corroboram o efeito do simbolismo que arrefece a carga simbólica da palavra. Assim, ela opera com a ideia de que certos símbolos apresentam similaridades dentro de alguns trabalhos literários [e] são

entendidos como veículos de conjuntos de padrões universais, primitivos e elementares, cuja efetiva incorporação no texto evoca uma resposta profunda do leitor.

Por essa linha de raciocínio, o deserto suscita no subconsciente do leitor imagens de vastidão, de calor descomunal de dia e da geleira à noite, de sede incessante, de cansaço físico e mental, de sofrimento... A imagem da **areia imensa e plana** e do **deserto imenso** será composta pela aparição da caravana da vida representada pelo cunho degenerativo do eu-lírico.

> Na areia imensa e plana
>
> Ao longe a caravana
>
> Sem fim, a caravana
>
> Da enorme dor humana,
>
> Da insigne dor humana...
>
> Da inútil dor humana!
>
> Marcha curvada a fronte. (PESSANHA, 1997, p. 74)

O que chama atenção forma bastante significativa é que a caravana é rotulada pela prominência da dor da vida e não da vida em sua essência. Não obstante essa ideia de languidez que parece enfraquecer a vida, "a escansão rígida do hexassílabo (em dez estrofes de oito versos cada uma) confere à poesia um ritmo obsessivo e alucinado" (SPAGGIARI, 1982, p.79) que apresenta uma deia degenerativa em conformidade com a temática da dor presente no poema.

A título de exemplo, observa-se que o ritmo alucinado teorizado por Spaggiari fica evidente pela repetição de vocábulos em versos de métrica curta. Talvez a ideia de obsessão não se encaixaria da mesma forma caso o poeta optasse pelo verso camoniano ou o alexandrino. Uma vez que os versos são hexassílabos, a repetição das palavras em um curto espaço explicita essa alucinação de forma que **inútil, insigne e enorme** sejam o que representativos da intensa dor humana.

No tocante às rimas, o efeito sonoro causado pela combinação AAABAAAB tonifica a questão da degenerescência através da forma representativa do estilo. Em outras palavras, a colocação das rimas no verso de métrica curta expõe uma ideia representativa de uma busca alucinante que se repete ciclicamente, dimanando um curto tempo de repouso representado pelo quarto e oitavo verso de cada estrofe, quebrando o ritmo alucinante.

No que se refere à ideia puramente degenerativa, podemos observar a delimitação do tema na quinta estrofe. Posteriormente à contextualização do estado da dor, o eu-lírico fornece uma série de imagens que vigoram uma concepção degenerativa nas esferas do psíquico e do social: Até o chão curvados/Exaustos e curvados/Vão um a um, curvados/os seus magros perfis;/Escravos condenados,/No poente recortados,/ Em negro recortados,/Magros, mesquinhos, vis.

Amparado pelo conceito degenerescente moreliano, é relevante constatar que a quinta estrofe de Branco Vermelho emana um conceito extremamente físico como retrato da força humana muscular e psicológica. Nesse sentido, os vocábulos são precisamente colocados de forma que a repetição e as rimas exacerbem a debilidade e o definhamento do corpo que se curva até o chão. Não obstante a imagem derrotista, a caminhada ao longo do deserto míngua o caminhante à exaustão, suprimindo o sujeito à insignificância do perfil (perda de identidade) estéril simbolizado pela magreza.

Isso posto, a imagem da caravana que marcha curvada ainda expressa certa noção de morosidade resultante do desfalecimento dos magros perfis. Observa—se que o verso “vão um a um, curvados” apresenta uma percepção de lentidão à medida que o foco da narração move do coletivo para o individual. Corroborando essa ideia de vagareza, o rótulo “escravos condenados” timbra uma concepção escravocrata na qual o uso de correntes nos pés dos negros para transporte em massa era recorrente.

Estando, pois, rotulados de forma cruciante, o distanciamento do eu-lírico fornece uma imagem como se apresentasse o resultado da vida inserida num contexto cuja morte é predestinada. Perceba-se que os caminhantes aparecem como débeis figuras recortadas em contraste com a imagem deprimente do crepúsculo. Por essa linha de raciocínio, é mister observar que há uma carga simbólica muito forte no poente, que traz à baila os complexos existenciais do sentido da vida e da perseguição deste sentido.

Outrossim, a carga simbólica do vocábulo **negro** em **“Em negro recortados”** exprime um propósito que converge com a ideia de morte evocada pelo poente. Isso posto, a aniquilação

do sujeito que tende ao desejo da subtração à superfície é representada duplamente pelo recorte da figura debilitada e pelo teor negro dessa figura no poente.

Como arremate desse rótulo decadente/degenerativo, o último verso da estrofe robustece nossa ideia no que diz respeito ao processo degenerativo do ser. Nessa perspectiva, o verso "magros, mesquinhos, vis" opera como um chavão que fecha as ideias centrais da estrofe. Todo o processo da caminhada exaustiva, da lentidão apática da multidão e da aparição recortada da caravana no poente solidifica o próprio poema, resultando num escopo degenerativo que aos poucos míngua as forças físicas e psicológicas e, por fim, a vida.

Decadentismo e degenerescência - Considerações finais

Quando sugiro o estudo do decadentismo como base da degenerescência na obra de Pessanha, proponho descer um degrau no que diz respeito às manifestações pós-decadentismo. O que quero dizer é que a degenerescência surge como uma consequência inexorável do decadentismo europeu que permeia a literatura pós revolução industrial. Esse sentimento, o pessimismo sobre o desenvolvimento e continuidade da vida, proporciona um imenso desprazer que culmina na aniquilação social e subjetiva do ser humano. Mas antes desse resultado puramente degenerativo, há um processo que resultará, mais tarde, na subversão do ser. E a esse processo chamamos de decadentismo.

Trazendo essa ideia para a obra de Pessanha, o processo decadentista aparece a todo momento. Podemos observar, a título de exemplo, que o soneto que antecede Branco e vermelho apresenta um conceito que, embora não seja tipicamente decadentista (ruínas, restos, trapos), traz um conceito metafórico convergente à nossa ideia sobre o decadentismo.

> Depois da luta e depois da conquista
>
> Fiquei só! Fora um ato antipático!
>
> Deserta a Ilha, e no lençol aquático
>
> Tudo verde, verde, - a perder de vista. (PESSANHA, 1997, p. 22)

Nessa estrofe é pertinente observar que há uma concepção muito mais decadentista. Não há, em nenhum grau, qualquer tipo de imagem depravada, corrompida ou em declínio que caracterize o degenerativo. Há apenas o isolamento do ser metaforizado pela Ilha, atenuando-se, o isolamento, pela repetição do verde a perder de vista.

Nesse sentido, o verde, representação simbólica da esperança, denota uma concepção inversa do sentido puro de esperança. Noutras palavras, o verde que se perde de vista em face do isolamento do ser ressalta algo possível de se classificar como "esperança desesperançada" (BERMAN, p. 24).

Feito esses apontamentos, parece ser sólido dizer que as imagens degenerativas em clepsidra são oriundas da corrente decadentista. O que tomamos como base da degenerescência implica um afastamento sobre questões puramente decadentes às questões de cunho degenerativo. Sobre isso Oscar Lópes (s/d p.136) afirma que

> Quando entramos no universo poético de Pessanha, percebemos logo que chegamos tarde. Tudo já aconteceu, e da pior forma possível. Sua poesia é o inventário de um desastre. Esse universo sinistrado se constitui de restos e de índices, mais pungentes porque o poeta os apresenta de modo sucinto e contido" Rastros evanescentes de um caminho percorrido na areia, sulco de um barco que acaba de naufragar. Pouco a pouco, aprendemos sinais de uma vida infeliz, tecida de "coisas não logradas ou perdidas ("Olvido"). O que se salvou do esquecimento é um universo fragmentário, que só o olhar forte do poeta une e transfigura em instantâneos de uma beleza calma ou, ao contrário, de uma morbidez vizinha do horror.

Sob esse prisma, a visão derrotista do país perdido na quadra inicial do livro é apenas a premissa de um conceito apoiado numa base volúvel cuja tendência é debilitar-se, abater-se, desvitalizar-se traçando uma ideia de transição entre o decadentismo pessimista e a degenerescência aniquiladora.

Referências

BERMAN, M. Modernidade ontem hoje e amanhã. In: BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Schwarcz, 1986.

FRANCHETTI, P. Nota sobre o texto e a ordem. In: PESSANHA, C. *Clepsidra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

JUNG, C. G. *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LOPES, Ó. Estudos de literatura portuguesa contemporânea. In: LOPES, Ó. *Entre Fialho e Nemésio*.

LOPES, Ó.; SARAIVA, A. J. *História da literatura portuguesa*. 6. ed. Porto: Porto editora, 2017.

NORDAU, M. *Degeneration*. 8ª ed. London: William Heinemann, 1895.

PESSANHA, C. *Clepsidra*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

PEREIRA, M. E. C. *Morel e a questão da degenerescência*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142008000300012>. Acesso em: 15 set. 2017.

SPAGGIARI, B. *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha.* 1ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO DA MORTE EM *DUAS VEZES JUNHO*, DE MARTÍN KOHAN

Autora: Fernanda Clemilda Santos de Oliveira Dante (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto Zanotti (UNIANDRADE)

Resumo: O objeto deste estudo é o romance *Duas vezes junho* do escritor argentino Martín Kohan, publicado no Brasil em 2005. O enredo da obra abrange o período de 1978 até 1982, quando o país era governado por uma junta militar que destituiu a presidente Isabelita Perón em 24 de março de 1976 e assumiu o poder. O controle da sociedade foi conduzido pela implantação de uma cultura do terror cujas práticas de torturas, prisões clandestinas, sequestros e fuzilamentos criaram um clima de pavor, medo e paranoia que atingiu os opositores do sistema, mas também assolou toda a sociedade argentina. A obra de Kohan retrata o uso de alguns mecanismos de tortura aplicados pelos militares, tais como afogamento, tortura psicológica e choque elétrico. A narrativa é feita através de um narrador que trabalha como motorista de um médico dos centros de tortura clandestinos, ou seja, uma figura subalterna na hierarquia do poder. Através deste trabalho pretende-se buscar aproximações entre as técnicas utilizadas pelos torturadores presentes na ditadura militar instaurada em 1976 e sua representação na obra *Duas vezes junho* com o conceito do espaço da morte desenvolvido pelo antropólogo Michael Taussig, na sua obra *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem* (1993).

Palavras-chave: Ditadura Argentina. Espaço da Morte. Cultura do Terror. Terrorismo de Estado.

Introdução

Em *Duas vezes junho*, um soldado narra as experiências vivenciadas durante o serviço militar obrigatório, quando atuou como motorista de um importante médico que era responsável pelos centros clandestinos de detenção, operados pela ditadura militar dominante na Argentina de 1976 até 1983. O soldado-narrador relata os atos praticados pelos militares dentro e fora dos centros de detenção, tais como torturas físicas e psicológicas, apropriação de bebês nascidos na prisão com consequente adoção pelos integrantes ou simpatizantes do regime, abuso sexual, fuzilamento, etc. A ditadura militar desenvolveu uma cultura do terror como forma de controlar a sociedade argentina e silenciá-la, estabelecendo um espaço da morte, conceito desenvolvido pelo antropólogo australiano Michael Taussig e que Martín Kohan representa na obra através da experiência de uma detenta. Esteticamente, o romance caracteriza-se pela quebra da

linearidade na narrativa, pela presença constante dos números e pela mescla de gêneros literários e extraliterários.

O objetivo deste trabalho é buscar aproximações entre as ações de terror praticadas na ditadura militar de 1976 e sua representação em *Duas vezes junho* com o conceito do espaço da morte desenvolvido pelo antropólogo Michael Taussig na obra *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem* (1993). O artigo apresentará uma seção com o espaço da morte representado na ditadura argentina; outra seção com a demonstração do espaço da morte na obra *Duas vezes junho* e ao final serão expostas as considerações finais.

O espaço da morte e a ditadura argentina

Segundo Michael Taussig, o espaço da morte é formado através cultivo do terror por uma classe dominante sobre uma população numerosa, cujo domínio foi alcançado forçosamente, como nas conquistas coloniais ou nos golpes de Estado (TAUSSIG, 1993 p. 30). A violência exacerbada, as torturas, os assassinatos, os castigos físicos e demais crueldades, funcionam para o estabelecimento de uma cultura do terror na qual a sensação de proximidade com a morte é constante. O espaço da morte é importante na atribuição de significado e na conscientização dessas sociedades permeadas pela cultura do terror e da tortura, podendo ser representado através dos depoimentos de quem retornou desse espaço (TAUSSIG, 1993, p. 26). Por outro lado, há uma impossibilidade de expressar os sentimentos e sensações vivenciados através de narrativas, e por isso Taussig considera que "A inefabilidade é o traço mais marcante deste espaço da morte", sobre o qual são construídas alegorias por aqueles que perambularam por ele (TAUSSIG, 1993, p. 25). Além disso, espaço da morte pode ser compreendido como:

> (…) um espaço de transformação: através de uma experiência de aproximação da morte poderá muito bem surgir um sentimento mais vívido da vida; através do medo poderá acontecer não apenas um crescimento de autoconsciência, mas igualmente a fragmentação e então a perda de autoconformismo perante a autoridade; ou como ocorre na grande jornada da Divina Comédia, com suas harmonias e catarses suavemente cadenciadas, através do mal chega-se ao bem. (TAUSSIG, 1993, p. 28-29).

Esse espaço tem inspirado a representação literária das mais diversas formas: na *Divina Comédia*, quando Dante aproxima-se da morte percorrendo os caminhos mais sombrios, descendo ao nível mais baixo do mal para finalmente chegar ao paraíso (TAUSSIG, 1993, p. 29). No livro *Prisoner without a name, cell without a number* o jornalista Jacobo Timerman descreve o olhar de esperança e do desejo biológico de continuar a viver dos presos pela ditadura argentina (TAUSSIG, 1993, p. 25). De apoiador do regime no estágio inicial, o jornalista converteu-se em vítima, e passou a criticar a ditadura em seu jornal *La opinión* (TAUSSIG, 1993, p. 26). Na peça *Ricardo III* de Shakespeare, o desaparecimento dos herdeiros do trono inglês criou um ambiente de terror que misturava a realidade com o mito, possibilitando a ascensão de Ricardo ao poder sem maiores entraves. De maneira similar, as atrocidades praticadas por Lampião tais como castração, arranque de olhos e línguas das vítimas, propagavam-se a outros povoados, criaram um ambiente de terror mítico que permitia a realização dos saques subsequentes, sem a necessidade de utilização da violência física (ZANOTTI, 2015, p. 89).

Na colonização do Novo Mundo, o terror teve um papel preponderante, permitindo a submissão de centenas de índios e africanos a um número bastante inferior de colonizadores brancos, trazendo a compreensão de que trata-se de um fenômeno social, mediador por excelência da hegemonia (TAUSSIG, 1993, p. 27). Já no caso da Argentina, a cultura do terror, o espaço da morte, assim como a própria ditadura militar possuem antecedentes que remontam

ao fim da Segunda Guerra Mundial, quando o mundo tornou-se bipartido entre países simpáticos ao capitalismo ou ao comunismo, originando a Guerra Fria.

Na América Latina propagou-se uma aversão ao comunismo, justificando a implantação de regimes ditatoriais majoritariamente de iniciativa militar, apoiados pelos Estados Unidos, que pretendiam conter a onda comunista no continente. Sendo assim, dez anos antes do golpe aplicado em 1976 o general Juan Carlos Ongania liderou a tomada do poder para reorganizar o país e combater o comunismo. Movimentos contrários ao regime organizaram-se, tais como guerrilheiros de esquerda, ativistas estudantis e sindicais, cujas atividades e manifestações acirraram os conflitos políticos e sociais. Apesar da forte repressão a esses movimentos, a ditadura de 1966 teve fim nos anos iniciais da década seguinte (CAPELATO, 2006, p. 65).

Em 1973 o populista Juan Domingo Perón retornou ao poder através de eleições, mas a instabilidade política e as disputas entre militantes de esquerda e direita permaneceram, portanto a repressão militar fazia-se necessária. A Aliança Anticomunista Argentina (*Triple* A), organizada por José Lopez Rega, encabeçava as ações de repressão através de sequestros, torturas, desaparecimentos e assassinatos. A vice-presidente María Estela Martínez de Perón, também conhecida como Isabelita, assumiu em 01/07/1974 após a morte de seu marido Juan Domingo, e também não conseguiu estabilizar o país, apesar de ter reprimido os opositores com sequestros, torturas e fuzilamentos (CAPELATO, 2006, p. 65). Isabelita Perón foi deposta em 24 de março de 1976 pela Junta de Comandantes em Chefe das três armas e o General Jorge Rafael Videla assumiu a presidência e instaurou o Processo de Reorganização Nacional, visando acabar com os inúmeros problemas que assolavam o país, entre eles a instabilidade política, a corrupção, a subversão e a ameaça comunista.

Em princípio esse golpe teve apoio da sociedade, da mídia e da alta cúpula da igreja católica, pois o entendimento geral era de que somente uma intervenção militar poderia acabar com a desordem instaurada. Por outro lado, essa mesma sociedade era altamente politizada, ativista, com uma classe trabalhadora sindicalizada, com quem era inviável compartilhar o poder (CAPELATO, 2006, p. 67). Então foi estabelecido um regime anti-democrático, pautado pelo terror estatizado, conforme explicado a seguir:

> A preocupação com o elevado número de militantes no país fez com que se estruturasse um aparato repressivo sem precedentes na Argentina. Nesse sentido, esse regime militar foi pioneiro. PASCUAL o denomina como terrorismo de estado (TDE): O regime militar que padeceu a Argentina entre 1976 e 1983 não foi apenas mais um exemplo do autoritarismo latino-americano. O que aconteceu na Argentina foi o resultado de um plano deliberado e consciente, elaborado e executado pelas próprias Forças Armadas do país, no intuito de proporcionar mudanças profundas nas estruturas sociais e nas formas de organização política, baseadas na repressão violenta, e conseguindo uma relação entre o Estado e o homem mediada pelo terror. (PASCUAL citado por STEINKE, 2011, p. 3).

Isso porque o processo de reorganização nacional pretendia eliminar o modelo econômico peronista, baseado na substituição de importações, e viabilizar a implantação de outro modelo, o neoliberal, que favorecia o capital financeiro (ROJAS, 2014, p. 166). Porém, diante da incompatibilidade entre as medidas econômicas impopulares pretendidas pela junta militar, a classe trabalhadora sindicalizada, e a militância organizada, era necessário um meio mediador entre todos os envolvidos. E era imprescindível silenciar a oposição. Então, o meio para tornar viável a hegemonia, não era outro senão o terror. Como não havia espaço para diálogo e negociação com os opositores, estes foram praticamente dizimados já nos dois primeiros anos da ditadura, e os sobreviventes exilaram-se tanto voluntaria quanto involuntariamente (CAPELATO, 2006, p. 69). Em consequência disso:

> A ditadura militar acabou com o período democrático, e desta forma, impondo o poder do Estado por meio da força, feriu os direitos do homem e sua cidadania. Antes de desaparecer com

> pessoas, desapareceram seus direitos fundamentais. Perdeu-se o direito à vida, à liberdade de expressão, o direito de morrer com dignidade. (STEINKE 2011, p. 1).

A quantidade de militantes desaparecidos e a falta de informações sobre o seu paradeiro junto a órgãos oficiais motivaram em 1977 as mães a protestar silenciosamente em torno da Praça de Maio com lenços brancos na cabeça, para reivindicar informações sobre os filhos e netos (CAPELATO, 2006, p. 69). O silêncio das instituições oficiais contribuiu para a criação de um mito, e ambos passam a integrar a cultura do terror.

Em junho de 1978, ocorreu o campeonato de futebol da FIFA na Argentina, e essa competição foi largamente utilizada como instrumento de propaganda do regime, tanto no contexto nacional quanto internacional. Apesar de uma derrota para a Itália, a seleção argentina foi campeã daquela edição.

No entanto, os desaparecimentos, as violações dos direitos humanos, a intensificação dos problemas políticos e militares, o caos financeiro de 1981 agravaram a crise e aos poucos a população passou a desaprovar as condutas militares, e a popularidade dos mesmos caiu drasticamente. Em abril de 1982, o então presidente Leopoldo Galtieri ordenou a invasão das Ilhas Malvinas, numa tentativa frustrada de recuperar o prestígio do governo junto à população. O exército argentino foi derrotado pelos britânicos em junho do mesmo ano, e assim a **Guerra das Malvinas** tornou-se um dos maiores fracassos militares das forças armadas argentinas, com mais de 700 mortos ou desaparecidos e quase 1300 feridos. A participação na copa em junho de 1982 na Espanha terminou em eliminação para a Argentina, portanto as derrotas sofridas na Guerra e no esporte enfraqueceram o governo, resultando numa troca de comando e na inevitável transição para o regime democrático.

Raúl Alfonsín foi eleito democraticamente em 30 de outubro de 1983, e durante seu governo foi criada uma comissão presidida pelo escritor Ernesto Sábato para levantar provas e apurar as denúncias de violação aos direitos humanos durante o regime militar. Foi redigido o informe *Nunca más*, coletânea de relatos de vítimas sobreviventes dos centros de detenção. Tais relatos forneceram o material necessário para a construção ficcional de Martín Kohan.

Terrorismo de estado e espaço da morte em *Duas vezes junho*

Em *Duas vezes junho,* são narradas situações vivenciadas por uma sociedade cuja cultura do terror é endêmica, e conforme visto na seção anterior pode-se atribuir suas origens à Guerra Fria e ao temor dos Estados Unidos pela propagação do comunismo no continente. A obra inicia com uma pergunta, direcionada ao doutor Mesiano: “A partir de que idade se pode comesar (sic) a torturar uma criança?” (KOHAN, 2005, p. 11). De acordo com o próprio Martín Kohan, essa pergunta realmente foi feita em um centro de detenção clandestino, e está registrada nos relatórios das juntas militares:

> La pregunta está registrada en los juicios a las juntas militares. Una detenida escuchó, en un campo de detención clandestino, que alguien hace efectivamente esa consulta, y a mí eso se me había quedado grabado como una especie de punto de concentración del horror, una manifestación verbal del horror puro. (MARTÍN KOHAN citado por FONSALIDO, 2014, p. 129).

A pergunta contém um erro ortográfico que incomoda o soldado, então ele contraria as orientações prévias do pai e corrige o bilhete antes de entregá-lo ao seu

superior, assumindo um risco. Antes de iniciar no serviço militar, o pai do aspirante a soldado deu-lhe dicas de comportamento: dar razão ao superior, bater continência a tudo o que se move, pintar tudo o que fica parado, não demonstrar conhecimento além do necessário, estar atento para não cair em anedotas. As orientações passadas de pai para filho carregam consigo os ensinamentos de **silenciamento** e submissão ao regime, propagando o terror através da construção de um mito em torno da classe dominadora e para as relações de dominação com a sociedade, pois "as culturas de terror são nutridas pelo entremesclar do silêncio e do mito" (TAUSSIG, 1993, p. 30).

Não há indicação de que o conteúdo do bilhete tenha provocado qualquer reação de surpresa, espanto ou perplexidade no soldado-narrador. Apenas o erro ortográfico o aborrece: "Poucas coisas me deixam tão contrariado como os erros de ortografia (KOHAN, 2005, p. 12)". A crueldade proposta na mensagem não afetou o conscrito porque a exacerbação da violência está presente naquela sociedade, "onde a tortura é endêmica" (TAUSSIG, 1993, p. 26).

As arbitrariedades do regime militar foram cometidas dentro e fora das instituições, alimentando dessa forma a cultura do terror, criando uma "irreal atmosfera da banalidade" (TAUSSIG, 1993, p. 55). Um exemplo disso é o relato do capítulo "Cinco", sobre o encontro de cinco militares com uma garota que estava parada com o pneu da bicicleta furado em uma região deserta, resultando em um estupro:

> Dois soldados a seguram pelas mãos e outros dois pelos pés. Ela luta um pouco, mas logo se resigna por não ter como escapar. É preciso ver com que facilidade a roupa se solta: uns poucos tapas e ela já está nua. De certo modo, entendemos que esse corpo tão próximo não teria de resistir de verdade, se bem que a garota ainda está pedindo aos soldados que a deixem ir. (KOHAN, 2005, p. 83).

Ao final, o narrador reflete sobre a reação da vítima, como se tivesse ocorrido algo comum: "Há algo nela de inexpressivo que nos impede de saber com certeza se em todo este assunto ela continua padecendo, ou se existe algo do sentimento inverso. Com certeza não é o que mais importa na história" (KOHAN, 2005, p.84). A frieza em relação ao sofrimento da garota demonstra a atuação na cultura do terror e a forma como essas arbitrariedades alimentam a máquina do poder (TAUSSIG, 1993, p. 26).

Paradoxalmente, a cultura do terror afetou também os dominadores, isto é, aqueles que trabalhavam a favor do regime, numa confirmação de que o terror vitimiza a todos. Ao voltar do espaço da morte, Timerman afirma: "Nós, vítimas e vitimizadores, somos parte da mesma humanidade, colegas no mesmo empenho em provar a existência de ideologias, sentimentos, feitos heroicos, religiões, obsessões" (TIMERMAN citado por TAUSSIG, 1993, p. 26). Como efeito do terror na obra analisada, temos a correção na ortografia do bilhete, que levou o narrador a vivenciar um estado semelhante ao da paranoia:

> E não havia nessa sala outra coisa a não ser a mesa, a mesa com o telefone, o caderno, a caneta e, além da mesa, duas cadeiras, uma das quais eu ocupava e, por último, um cesto de lixo que estava vazio. Mas, de repente, sem nenhum motivo, me senti observado. Sabia que, na realidade, ninguém me observava (...). Me senti observado e era somente uma impressão que eu tinha (...) Tinha a impressão, e pouco importa que a idéia não tivesse sentido, de que alguém podia ter-me visto corrigir a frase do caderno, colocando no esse os traços que faltavam para convertê-lo em um cê-cedilha, que era como tinha que ser. (KOHAN, 2005, p. 13).

Outro aspecto a ser observado é o efeito da despersonalização, até mesmo daqueles que estavam trabalhando a favor da ditadura. O narrador pertence ao grupo que

pratica as ações repressivas, mas que ocupa uma posição subalterna, sem importância, cujo nome poderia ser prescindido na obra:

> (...) em *Dos veces junio*, nem a distinção de um nome próprio o conscrito receberá. Considerando que a literatura é um dos caminhos para a reconstituição dos fatos, a representação desses pequenos protagonistas recai, mais uma vez, sobre os pequenos protagonistas que realmente instrumentalizaram a violência das ditaduras (COSTA, 2014, p. 104).

Se por um lado o indivíduo é concebido pela ditadura como objeto, a exemplo do nome do narrador de *Duas vezes junho* que não é informado e tem-se revelado apenas seu número de identificação, no outro extremo os objetos tem seu significado alterado por um processo de humanização, no qual o fetichismo do mercado "faz com que as coisas se tornem humanas, e os humanos, coisas" (TAUSSIG, 1993, p. 27). Dessa ressignificação de pessoas e coisas, resulta um espaço da morte redimensionado, e os objetos passam a agir para o terror, como explicado a seguir:

> Quando Miguel Angel Asturias descreve a cultura do terror durante a ditadura de Estrada Cabrera, no início do século XX , na Guatemala, é insuportável ler como, à medida que as pessoas se tornam semelhantes a coisas, seu poder de sonhar passa para as coisas, que se tornam não apenas iguais as pessoas, mas que se transformam em seus perseguidores. As coisas se tornam agentes do terror, conspirando com a necessidade do presidente de sentir os pensamentos mais recônditos de seus subordinados. (TAUSSIG, 1993, p. 27).

No episódio paranoico narrado em *Duas vezes junho*, o soldado-conscrito sente-se observado e vigiado por objetos inanimados que estão na sala do telefone:

> Na parede havia um crucifixo e parecia que Cristo olhava para mim. Debaixo do crucifixo havia um quadro de San Martín envolvido na bandeira e parecia que San Martín olhava para mim. Cristo tinha os olhos para cima, com certeza era o momento em que perguntava ao pai por que o havia abandonado. E, no entanto, eu tinha a sensação de que olhava para mim. San Martín olhava para o lado, de rabo de olho, torcendo a vista mas não a cara, como se algo inesperado o tivesse distraído bem no momento em que a foto era batida (ainda que não se tratasse de uma foto). Olhava para o lado, mas eu tinha a sensação de que olhava para mim.
> Também o telefone, de repente, me intimidou. (KOHAN, 2005, p. 13).

Esteticamente, cabe observar que *Duas vezes junho* possui uma característica bastante peculiar, que é a mescla de textos literários com textos não literários, sobre o que Bakhtin escreveu:

> O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística. (BAKHTIN, 2015, p. 108).

Para demonstrar a mescla de gêneros literários contida na obra, o capítulo "Duzentos e dois" é composto por fragmentos que descrevem as categorias de quartos disponíveis no hotel semelhante a textos publicitários encontrados em panfletos. No capítulo intitulado "Dois trezentos", os textos explicativos referentes ao funcionamento

de uma balança localizada no primeiro andar do edifício do centro de detenção de Quilmes assemelham-se aos manuais de instrução. As listas da seleção argentina de futebol no capítulo "Mil novecentos e setenta e oito" classificam os jogadores conforme os seguintes critérios: posição, procedência, numeração, datas de nascimento, estatura e peso e as mesmas aproximam-se do jornalismo esportivo. Além disso, o texto não apresenta uma narrativa linear, inicia e mescla o momento da pergunta quanto à idade para iniciar a tortura a uma criança, mas intercala com passagens anteriores ao serviço militar e também com a concepção da criança na prisão.

Portanto, a mescla de gêneros e a quebra da linearidade formam um espaço de coexistência entre o díspar e o fragmentário, atribuindo à totalidade da obra um significado e uma identidade próprios. Esse aspecto estético de *Duas vezes junho* remete ao Imbunche, personagem do folclore chileno criada pelas bruxas a partir da junção anormal dos ossos de crianças raptadas, tais como a cabeça para trás, e o fechamento das orelhas, os olhos e a boca pela costura. Tal como estiveram os chilenos em seu período ditatorial, isolados uns dos outros, com a comunicação e os sentidos bloqueados e conexões cortadas, devido à cultura do terror (TAUSSIG, 1993, p. 26). Da mesma forma pode-se estender a alegoria aos argentinos no próprio contexto ditatorial, e assim também é a narrativa de *Duas vezes junho*: fragmentada, reagrupada de maneira não linear, e contempla algumas supressões.

Retomando o aspecto da inefabilidade relacionada com a experiência de aproximação com a morte no contexto do espaço da morte, "De vez em quando uma pessoa a ultrapassa e volta até nós para dar seu depoimento" (TAUSSIG, 1993, p. 26). Em *Duas vezes junho* a experiência do espaço da morte chega ao leitor pela voz do narrador, e não pela voz da detenta que efetivamente esteve nesse espaço:

> No momento em que sentiu a aspereza do cano apoiado em sua nuca, encontrou algum modo de se resignar com a morte. Disseram que iam finalmente fuzilá-la porque tinham se cansado de esperar que colaborasse.
> (...) Como lhe falaram de fuzilamento, pensou em um pelotão e pensou num lugar aberto. Liniers, Camila O'Gorman, José León Suárez, todas essas cenas da história argentina passaram confusamente pela sua cabeça. (...) Não havia um pelotão, mas só um verdugo. Bastava uma pessoa para matar uma pessoa. Bastava só um revólver, colocado no meio da nuca daquele que tinha de morrer. Sentiu o cheiro de pólvora, e sentiu o cheiro de pólvora já queimada, mesmo que não tivessem disparado ainda. Escutou que o gatilho foi puxado. Na nuca sentiu a pressão do dedo sobre o gatilho, já disparando.
> Esperou que soasse um estampido, mas o que soou foi um mero golpe de metal contra metal. Em um instante de pura irrealidade, pensou que assim soava um disparo se era ouvido quando já se está morto. Depois entendeu que não, que não tinham disparado. Houve insultos e houve risos, festejando o simulacro. Depois de ter-se resignado de que ia morrer, teria que se resignar agora de que a vida continuaria. Sentiu-se outra vez demasiadamente fraca. (KOHAN, 2005, p. 42-43).

No espaço da morte, a mulher teve sensações físicas e emocionais que lhe permitiam construir em seu imaginário a cena da própria morte e sentir o cheiro da pólvora antes mesmo do disparo do gatilho. Nesse momento, o imaginário e o real da personagem se entrecruzam, e ao constatar que não morreu, a detenta passa novamente pelo sentimento de resignação diante da continuidade da própria vida. Isso porque os torturadores não tinham a intenção de executar a vítima naquele momento, eles pretendiam utilizar-se da violência para extrair informações (TAUSSIG, 1993, p. 30), agindo com a estratégia de "parar quase no momento em que iam tirar a vida, ao mesmo tempo em que inspiravam um temor mental agudo e infligiam grande parte da agonia física da morte" (TAUSSIG, 1993, p. 56).

Como visto em seção anterior, a Argentina estava atravessando um longo período de instabilidade política, causada pelo temor quanto à ascensão do comunismo, ocasionando

tentativas de golpes, alternados com eleições de governos peronistas, com forte militância dos trabalhadores, dos estudantes e dos movimentos de esquerda. Assim, a Igreja Católica, os meios de comunicação e a própria população consideravam que os militares poderiam reorganizar o país e restabelecer a ordem perdida há anos. O preço a ser pago pela reorganização do país, é descrito a seguir:

> Qual foi o resultado? Uma sociedade envolvida em uma ordem tão ordenada que seu caos foi muito mais intenso do que qualquer coisa que o precedeu – um espaço da morte na terra dos vivos, onde a incerteza certa da tortura alimentou a grande máquina da arbitrariedade do poder, o poder enfurecido, o grande e fervilhante lamaçal do caos, que existe no reverso da ordem e sem o qual a ordem não poderia existir. (TAUSSIG, 1993, p. 26).

A racionalidade da ditadura está fortemente representada em *Duas vezes junho*: trata-se de uma racionalidade numérica, presente tanto na estrutura do texto que nomeia os capítulos, os subcapítulos, as partes, quanto na atribuição de significado ao enredo. As duas partes da obra, assim como os dezenove capítulos são nomeados com números, ainda que escritos por extenso. “Dez do seis”, nome da primeira parte, refere-se à data em que a seleção argentina perdeu para a seleção da Itália no campeonato mundial de 1978. “Trinta do seis”, nome da segunda parte, é o dia seguinte à derrota da Argentina pela Itália, desta vez no campeonato de 1982. Os números estão contextualizados nos próprios capítulos que os nomeiam. Dentro de cada capítulo, existem subcapítulos ou partes organizadas por algarismos romanos.

No enredo deve-se destacar que a pergunta inicial requer uma resposta numérica (FONSALIDO, 2014, p. 136). O nome do soldado-narrado não é revelado, porém é conhecido o seu documento de identificação: seiscentos e quarenta. Ele foi sorteado com o número quatrocentos e noventa e sete, correspondente ao serviço militar no Exército, título do primeiro capítulo. No capítulo “Duzentos e dois”, o soldado relata a estadia no quarto de mesmo número junto com a acompanhante Sheila. Os capítulos “Mil novecentos e setenta e oito” na primeira parte e “Mil novecentos e oitenta e dois”, na segunda parte narram a derrota argentina nos campeonatos mundiais de futebol.

Portanto, os números presentes em *Duas vezes junho* regulam, classificam e quantificam a atividade ficcional, já na ditadura eles regulam a repressão, a manipulação, a imprevisibilidade e as arbitrariedades dos quais os números não estariam isentos (VÁSQUEZ, 2014, p.123).

Considerações finais

Através deste trabalho, foi possível identificar aspectos do conceito de espaço da morte trabalhado por Michael Taussig em sua obra *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem* na obra *Duas vezes junho* de Martín Kohan, que retrata a ditadura argentina. O golpe de estado aplicado em 24 de março 1976 pela junta militar prometia reestabelecer a ordem no país, e acabar com o comunismo florescente no continente latino-americano, além de implantar medidas em consonância com a teoria neoliberal, que eram impopulares. Devido à forte militância da sociedade argentina, era necessário calar a oposição. O resultado foi uma ordenação excessiva que levou a sociedade a um caos intenso, num espaço da morte onde a tortura e a arbitrariedade do poder imperavam (TAUSSIG, 1993, p. 26).

O uso da repressão e o estabelecimento de uma cultura do terror seriam a chave para controlar a sociedade, de maneira que os opositores ao regime passaram a ser

perseguidos, presos, torturados e fuzilados, resultando em 30 mil desaparecimentos num período de 7 anos de vigência do regime ditatorial.

A obra *Duas vezes junho* retrata a ditadura argentina e vários aspectos do espaço da morte, tanto no seu enredo quanto em sua organização estética. A exacerbação da violência, com as principais modalidades de tortura aplicadas nos prisioneiros dos centros de detenção clandestinos, as arbitrariedades dos dominadores, a paranoia do soldado, a experiência de aproximação da morte, assim como o sequestro de crianças e adoções ilegais estão representados na obra, possiblitando ao leitor vislumbrar os principais elementos que formam uma cultura do terror na relação de dominação estabelecida pela ditadura.

A estrutura da obra possui recursos que não são gratuitos, como a mescla de gêneros e a fragmentação da narrativa, que remete aos bonecos Imbunches da cultura chilena, mas que representam uma sociedade fragmentada, reagrupada e silenciada. A quantificação excessiva na obra destaca a recionalidade militar para praticar o irracional, e a falta de identificação do nome do narrador e da detenta torturada demonstram despersonalização dos indivíduos pelo regime.

Finalmente, é possível considerar que Kohan utilizou diferentes recursos no enredo, na formatação estética e na escolha do narrador para retratar um momento traumático em que toda a sociedade viveu sob a cultura do terror. Ele narra experiências que coincidem com a de muitos vitimizadores e vítimas que percorreram o espaço da morte, sendo que algumas retornaram de lá e compartilharam suas vivências, outras realmente cruzaram a fronteira e morreram.

Referências

BAKHTIN, M. *Teoria do romance I:* a estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015.

ARNOS, R. Z. BORDIM, V. *Os mundiais de Diego*. Disponível em: <http://globoesporte.globo.com/platb/futebolargentino/2010/10/29/os-mundias-de-diego/>. Acesso em: 05/01/2017.

CAPELATO, M. H. *Memória da ditadura militar argentina: um desafio para a história*. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/view/663/509>. Acesso em: 02/01/2017.

COSTA, M. H. R. L. *Novas vozes para as narrativas sobre ditadura militar em Dos Veces Junio, de Martín Kohan*. Disponível em:<http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VSAPPIL-Lit/article/download/208/114>. Acesso em: 24/12/2016.

COSTA, M. H. R. L. *Dos Veces Junio, Martín Kohan: uma leitura*. Disponível em: <http://revistaabehache.com.br/index.php/abehache/article/view/167/166>. Acesso em: 30/12/2016.

FONSALIDO, M. E. *Dos veces junio de Martín Kohan e Insensatez de Horacio Castellanos Moya: voces distanciadas en la primera década del siglo*. Disponível em: <http://www.badebec.org/badebec_8/sitio/pdf/articulos_fonsalido_8.pdf>. Acesso em: 30/12/2016.

KOHAN, M. *Duas vezes junho*. Tradução de Marcelo Barbão. São Paulo: Amauta Editorial, 2005.

_____. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.

LISOTTO, P. *Mundial 82: el recuerdo del relato en el que se evitó nombrar a los ingleses.* Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1479772-mundial-82-recuerdo-del-relato-en-el-que-se-evito-nombrar-a-los-ingleses>. Acesso em: 05/01/2017.

ROJAS, G. A. *A ditadura militar na Argentina (1976-1983): retomando algumas hipóteses frente aos relatos oficiais.* Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/25699/18333 Acesso em 16/07/2017.

STEINKE, S. *A ditadura e a transição para a democracia na Argentina recente: desaparecimento de cidadãos e cidadania*. Disponível em: https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/04__A_Ditadura_e_a_Transi%C3%A7%C3%A3o_para_a_Democracia_na_Argentina_Recente.pdf Acesso em: 18/12/2016.

TAUSSIG, M. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem.* Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura.São Paulo: Paz e terra, 1993.

TERCERA, L. *Mundial de 1978*: las oscuras historias de la Copa con las que Videla quiso "blanquear" la dictadura. Disponível em: <http://www.latercera.com/noticia/mundial-de-1978-las-oscuras-historias-de-la-copa-con-las-que-videla-quiso-blanquear-la-dictadura/>. Acesso em: 05/01/2017.

VÁSQUEZ, N. A. *¿A qué edad se puede empe[s]ar a torturar a un niño?: narrativa y anatomía de la violencia en Dos Veces Junio de Martín Kohan.* Disponível em: http://revistas.uasb.edu.ec/index.php/andex/article/download/9/33 Acesso em: 27/12/2016.

ZANOTTI, L. *Lampião e Ricardo III:* o sertão medieval, hipertextual e intercultural. São Paulo: Catrumano, 2015.

AS ROSALINDS DE SHAKESPEARE: *AS YOU LIKE IT* NO PALCO INGLÊS DOS SÉCULOS XVIII E XIX

Autora: Fernanda Korovsky Moura (Leiden University)
Orientador: Dr. Michael Newton (Leiden University)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo investigar a história de performance da peça *As You Like It* (1599), de William Shakespeare, nos séculos XVIII e XIX na

Inglaterra. A análise baseia-se na reconstrução de cinco produções no Teatro Real Drury Lane (1740, 1741, 1785, 1787 e 1842) e uma no Teatro Real Covent Garden em 1741, com ênfase na análise de representação da personagem Rosalind por diferentes atrizes: Hannah Pritchard (1711-1768), Peg Woffington (1720-1760), Sarah Siddons (1755-1831), Dorothy Jordan (1761-1816), Louisa Nesbitt (1812-1858) e Helen Faucit (1817-1898). Com base no modo como esta personagem shakespeariana feminina foi representada no palco através das décadas por essas diversas atrizes, além da escolha de figurinos e estilos de atuação, é possível traçar um panorama da situação da mulher e seu papel no universo teatral durante a transição do século XVIII para o XIX.

Palavras-chave: William Shakespeare. Teatro inglês. *As You Like It.* Rosalind.

"Do Ocidente até a Índia,
Não há joia como Rosalinda!
Já que seu valor não finda,
Todos dizem: bem-vinda!
Ponha as formosas em linha,
Que a mais bela é Rosalinda!
De todas, a face mais linda
É, sem dúvida, de Rosalinda!"

(*As You Like It*, Ato 3, Cena 3
Traduzido por Rafael Raffaelli)

Eu inicio o presente artigo com o mesmo desejo de Stephen Greenblatt em seu seminal livro de 1988: "com um desejo de falar com os mortos"[16] (GREENBLATT, 2001, p. 1). Não seria incrível voltar no tempo e assistir à estreia de *As You Like It*[17] em Londres em 1600[18]? Ou participar da noite de estreia da produção de William Charles

16 No original lê-se: "with the desire to speak with the dead".

17 O título da peça foi traduzido para o português de diversas maneiras, como *Do Jeito que Você Gosta*, traduzido pela Cia. Elevador de Teatro Panorâmico; como *Como Gostais*, por Carlos Alberto Nunes; *Como Quiserem*, por Barbara Heliodora, entre outros. No entanto, neste artigo me referirei ao título da peça no idioma original ao longo do texto.

18 Na introdução de *As Like You Like It* publicada pela *Oxford World's Classics*, Alan Brissenden afirma que a primeira performance conhecida da peça ocorreu em 20 de dezembro de 1740 no Teatro Real Drury Lane. No entanto, Brissenden explica que é amplamente aceito que a peça foi originalmente escrita em 1600. Não há registros de encenação da peça durante o período em que ela foi criada, então ela pode ou não ter sido realizada durante o tempo de Shakespeare—estudiosos argumentam em ambos os lados. David Bevington afirma que a peça foi provavelmente encenada em 1599, mesmo antes de entrar no *Stationer's Register* em 1600. Ele acredita que *As You Like It* foi uma das primeiras peças interpretadas pelo *Lord Chamberlain's Man* no novo teatro Globe, construído em 1599. Nesse artigo, eu simplesmente especulo sobre a ideia de assistir a uma produção de *As You Like It* no início do século XVII, embora essa produção talvez nunca tenha ocorrido.

Macready da mesma peça no Teatro Real Drury Lane em outubro de 1842? Infelizmente, isso não é possível—até os nossos dias, pelo menos. As cortinas se fecharam e, como afirma José Roberto O'Shea, o evento teatral em si "desapareceu" (2015, p. 8). No entanto, é possível "reabrir" as cortinas dias, anos, e até mesmo séculos depois que elas se fecharam, e *reconstruir* o que se passou no palco. Reconstrução é um conceito chave para a perspectiva sobre análise teatral de O'Shea e do presente artigo. O'Shea afirma que um analista não precisa estar necessariamente presente para analisar uma performance teatral. Ele argumenta que "tendo ou não testemunhado a encenação, o analista se envolve e medeia a reconstrução crítica, e os processos analíticos e limitações da prática se aplicam igualmente para produção vistas e não vistas"[19] (O'SHEA, 2015, p. 8). Recepção é subjetiva. Até mesmo dois analistas presentes em uma mesma produção, sentados na mesma poltrona, teriam respostas diferentes à encenação. O espectador constrói a sua relação com a produção baseado em suas experiências e crenças sociais, históricas e políticas. A recepção de um evento teatral será inevitavelmente diferente para cada um que se engajar com ela, em primeira mão ou não.

Reconstruir o passado é, portanto, tarefa do historiador do teatro. Tendo como base arquivos históricos, registros e, é claro, imaginação, pode-se "voltar no tempo" e assistir a essas produções "com os olhos da alma" (SHAKESPEARE, 1.2.186), como diria Hamlet. Thomas Postlewait também acredita na possibilidade de assistir produções teatrais do passado "com os olhos da alma" e discorre sobre historiografia do teatro como reconstrução. O autor afirma que "todas as atividades teatrais do passado—não importa o seu modo de exibição: encenação em palco, arena pública, rádio, televisão ou filme—podem requerer investigação e compreensão históricas. Esse é o caso para eventos que ocorreram três milênios atrás, três séculos, ou três dias"[20] (POSTLEWAIT, 2009, p. 2). Para melhor compreender eventos teatrais do passado, é crucial analisar o contexto de produção de cada encenação. No entanto, Postlewait recusa o modo de pensar dualístico que se baseia no binário evento-contexto. Em contrapartida, ele sugere uma análise baseada em inter-relações (POSTLEWAIT, 2009, p. 10). O autor propõe um modelo de análise que leva em consideração não apenas o evento teatral em si e seu contexto, mas as inter-relações entre o evento teatral, seus mundos possíveis, seus agentes, herança artística e recepção.

Em primeiro lugar, os mundos possíveis se referem às diferentes camadas de espaço e tempo presentes em cada produção. Por exemplo, na peça *As You Like It* produzida por Macready em 1842 pode-se identificar ao menos três mundos possíveis: o cenário da peça—a floresta de Arden e a corte nos seus arredores; o mundo pertencente ao seu criador, Shakespeare—Londres no final do século XVI ou início do XVII; e o mundo pertencente à equipe de produção do evento teatral—diretores e atores na

---

19 No original lê-se: "Whether or not having witnessed the performance, the analyst engages in and mediates the critical reconstruction, and the analytical procedures and constraints of the practice equally apply to seen and unseen productions".

20 No original lê-se: "all kinds of theatrical activities in the past—no matter what their mode of delivery: stage performance, public arena, radio, television, film—may require historical investigation and understanding. This is the case for events that occurred three millennia ago, three centuries ago, or three days ago".

Londres Vitoriana. Em segundo lugar, nenhum evento teatral se encontra em um vácuo. Pelo contrário, ele existe em relação às diversas produções da mesma peça que a precederam. Essa é a relação do evento teatral com a sua herança artística. Conforme Postlewait explica, "cada artista, ao criar um trabalho artístico, opera dentro e contra uma herança artística—tradições estéticas, influências, cânones, códigos estilísticos, mentores, instituições e semiótica cultural"[21] (POSTLEWAIT, 2009, p. 18). Por exemplo, antes de Macready um grande número de diretores de teatro já havia levado *As You Like It* para os palcos. Macready certamente tinha ciência da tradição na qual ele se inseria, daí a importância de analisar essa relação. Em terceiro lugar, toda análise teatral deve levar em consideração os agentes que dela fazem parte: diretores, atores, cenógrafos, figurinistas, entre outros. Cada um leva seu toque pessoal à produção e contribui para o resultado final. E, por fim, a recepção da produção também deve ser analisada. O público é um elemento essencial do teatro. Sem espectadores, o teatro deixa de ser teatro. Portanto, explorar como o público conecta com cada encenação é uma prática de análise rica.

Uma análise completa de um evento teatral levaria em conta os quatro aspectos explicitados no parágrafo anterior. Contudo, devido à restrição de espaço, o presente artigo tem como objetivo analisar as inter-relações da peça *As You Like It*, de Shakespeare, com um dos elementos propostos por Postlewait: sua herança artística. Mais especificamente, busca-se investigar a história de performance da peça com relação a um agente específico: a protagonista Rosalind, e como ela foi interpretada por algumas atrizes representativas no período dos séculos XVIII e XIX.

Rosalinds de *As You Like It* nos palcos ingleses do século XVIII e XIX

Embora se acredita que *As You Like It* tenha sido escrita e (talvez) encenada em 1600, a primeira produção da peça de que se tem registro aconteceu em 1740 no Teatro Real Drury Lane. Os dois principais teatros em Londres da época, Drury Lane e Covent Garden, tiveram uma história de rivalidade, competindo por audiência e proeminência. Segundo Alan Brissenden na introdução ao texto da peça publicado pela *Oxford World's Classics*, a escolha de encenar *As You Like It* no Drury Lane em 1740 foi causada por uma dessas rivalidades. Comédias tinham se tornado populares no início do século XVIII e o Teatro Real Covent Garden tinha tido muito sucesso em 1740 com as peças *The Recruiting Officer* (1706) e *The Constant Couple* (1700), ambas escritas por George Farqhar (1677-1707): duas produções que apresentavam personagens *cross-dressed*, ou seja, atores ou atrizes que se vestiam com roupas e acessórios do sexo oposto. É importante ressaltar que os palcos ingleses permitiam apenas atores homens até 1660, como explica Felicity Nussbaum (2016, p. 1). Portanto, a presença de mulheres no palco era um fenômeno relativamente novo no início do século XVIII. As mulheres puderam, enfim, imperar no palco, e as comédias foram escolhas perfeitas, pois, como afirma Marlene Soares dos Santos, as personagens femininas são "figuras dominantes no universo da comédia" (2016, p. 26)

Margaret Woffington (1720-1760), também conhecida por Peg Woffington, uma famosa atriz irlandesa na Londres de meados do século XVIII, interpretou ambas as

---

21 No original lê-se: "each artist, when creating any artistic work, operate within and against the artistic heritage—the aesthetic traditions, influences, canons, stylistic codes, mentors, institutions, and cultural semiotics".

personagens *cross-dressed* nas duas produções no Covent Garden. O sucesso no teatro rival levou os administradores do Drury Lane, Charles Fleetwood e Charles Macklin, a escolher *As You Like It*, que também apresenta uma personagem *cross-dressed*, para competir por audiência. Brissenden afirma que Hannah Pritchard (1711-1768), uma popular atriz inglesa da época e famosa por seus papéis cômicos, foi escolhida para interpretar a personagem *cross-dressed* Rosalind no palco do Drury Lane em 1740 (SHAKESPEARE, 2008, p. 52). Aparentemente, a escolha funcionou. A produção foi muito bem-sucedida e resgatou o interesse pelas comédias shakespearianas. *Twelfth Night* e *The Merchant of Venice* também foram encenadas no final de 1740 e em 1741. Segundo Brissenden, "de meados de dezembro até o final de março de 1741 houve apenas seis noites de teatro sem uma produção shakespeariana em um dos três teatros em Londres[22]"[23] (SHAKESPEARE, 2008, p. 52). Em outubro de 1741, a peça foi encenada nos dois teatros, Drury Lane e Covent Garden, simultaneamente. Hannah Pritchard interpretou Rosalind no Covent Garden e Peg Woffington estrelou no Drury Lane (SHAKESPEARE, 2004, p. 12). Essa foi a última aparição teatral da Srta. Woffington: enquanto ela dizia o epílogo durante a encenação de 3 de maio de 1757, ela sofreu um derrame que a deixou paralisada. Ela morreu alguns anos depois (SHAKESPEARE, 2008. P. 53).

As You Like It se tornou um favorito durante o século XVIII, principalmente no Drury Lane. Segundo David Bevington, a peça "apareceu mais vezes de 1776 a 1817 do que qualquer outra peça shakespeariana; de fato, ela esteve ausente somente três vezes durante quarenta e uma temporadas"[24] (p. 1). Além disso, Shakespeare era uma escolha segura para os teatros. Durante esse período, a censura era pesada, limitando os palcos a apresentarem apenas peças que fossem moral e politicamente aceitáveis. Outrossim, o *Licensing Act*, que havia entrado em vigor em 1737, restringia a licença para encenar drama "legítimo", como eram chamadas as peças faladas sem intromissões musicais, apenas aos teatros patenteados Drury Lane e Covent Garden. Todos os demais teatros menores eram obrigados a inserir atos musicais ou de mímica para serem liberados a encenar.

As atrizes Woffington e Pritchard abriram o caminho para outras Rosalinds. O papel se tornou extremamente popular e cobiçado: apreciado pelo público e desejado pelas atrizes. De acordo com Cynthia Marshall, foi Woffington quem estabeleceu o modelo para Rosalinds posteriores. Ela afirma que:

> Foi principalmente a bela Woffington quem iniciou o que se tornaria o atrativo dominante para as Rosalinds no palco: ênfase no seu encanto sexual. Uma mulher que expunha seus tornozelos e panturrilhas era considerada tentadoramente indecorosa, e Woffington usava seus charmes e suas

---

22 O terceiro teatro em Londres naquela época era o Goodman's Fields.

23 No original lê-se: "From mid-December to the end of March 1741 there were only six acting nights without a Shakespearean production at one of the three London theatres".

24 No original lê-se: "more often there from 1776 to 1817 than any other Shakespeare play; indeed, it was absent only thrice in forty-one seasons".

> pernas para atrair os olhares admiradores do público masculino[25]. (SHAKESPEARE, 2004, p. 12-13)

Essa é, possivelmente, uma das razões pelas quais personagens *cross-dressed* se tornaram tão populares durante o século XVIII. Eles possibilitavam atrizes a se vestirem como homens; papéis que conhecidos como *breeches roles*, ou "papéis *breeches*"[26], cujos figurinos revelavam o corpo feminino por baixo das roupas mais justas, diferentemente dos largos vestidos de estilo Elisabetano. Segundo Nussbaum, *breeches roles* possibilitavam às atrizes desafiar o status inferiorizado do sexo feminino: "vestidas como homens, elas poderiam, no período de duração da peça, desfrutar de uma maior mobilidade no mundo, se tornar oficiais militares, engajar em duelos, evitar casamentos indesejáveis ou cortejar outra mulher"[27] (2016, p. 1) O palco dava às atrizes a liberdade que lhes era restringida fora do universo teatral.

Em 1785, a produção de *As You Like It* no Drury Lane levou ao palco a famosa Sarah Siddons (1755-1831), atriz nascida em uma família teatral, irmã dos famosos atores shakespearianos John Philip Kemble (1757-1823) e Charles Kemble (1775-1854). Siddons havia se tornado conhecida por interpretar a Lady Macbeth, o que a rendeu o título de "Musa Trágica"; título imortalizado pelo pintor Joshua Reynolds (1723-1792) na tela "Sarah Siddons como a Musa Trágica". No entanto, apesar da sua carreira de sucesso como atriz da tragédia, Brissenden afirma que Siddons não teve o mesmo êxito como Rosalind, justamente por falhar em representar um *breeches role*:

> Envergonhada em aparecer como um homem, ela concebeu um traje para Ganymede nem claramente masculino nem feminino, incitando escárnio como no *Morning Post*: "suas botas de caça, com um avental de jardineiro e uma anágua por baixo, lhe concedeu uma aparência equivocada, o que tornou a estupidez de Orlando surpreendente em não fazer uma descoberta prematura da sua amada".[28] (SHAKESPEARE, 2008, p. 53)

---

25 No original lê-se: "it was primarily the good-looking Woffington who initiated what would become the dominant draw for stage Rosalinds: emphasising her seductive allure. A woman's exposing her ankles and calves was considered tantalisingly indecorous, and Woffington used her charms, and her legs, to attract the admiring gaze of male viewers."

26 *Breeches* eram um comum artigo de vestuário masculino. Eram calções largos que seguiam até abaixo dos joelhos. O restante das pernas era coberto por uma meia justa. Esse artigo de vestuário caiu em desuso em meados do século XIX. O termo *breeches roles*, portanto, se refere à roupa masculina que as atrizes trajavam no palco.

27 No original lê-se: "Dressed as a man, they could for the duration of the play enjoy greater mobility in the world, become military officers, engage in duels, avoid undesirable marriages, or make love to another woman."

28 No original lê-se: "Embarrassed by appearing as a man, she devised a Ganymede costume neither clearly masculine nor feminine, inciting such scorn as the *Morning Post*'s: 'Her hussar boots, with a gardener's apron and petticoat behind, gave her a most equivocal appearance which rendered Orlando's stupidity astonishing in not making a premature discovery of his mistress'."

A fascinação do século XVIII a atrizes *cross-dressed* não foi satisfeita pela atuação de Siddons, causando descontentamento entre os espectadores. Conforme Marshall escreve, "o fracasso de Sarah Siddons em seu papel em 1785 ofereceu um testemunho irônico do apelo crucial da exposição sexual para Rosalinds do século XVIII" (SHAKESPEARE, 2004, p. 13). Siddons ofereceu um novo modelo de Rosalind que o público não estava ainda pronto para aceitar.

Dois anos após a performance de Siddons, *As You Like It* voltou aos palcos do Drury Lane. Dessa vez, o papel de Rosalind foi interpretado por Dorothy Jordan (1761-1816), uma figura muito polêmica. Na verdade, o trabalho de um ator não era considerado uma profissão respeitável até o final do século XIX. Para mulheres, a escolha de se tornar uma atriz as transformava em mulheres de reputação duvidosa. Como Russel Jackson aponta, a atriz do teatro Vitoriano, assim como atrizes do século XVIII:

> com seu expressivo e incomum grau de independência financeira, permaneceu uma figura intrigante e até mesmo assustadora para a maioria dos homens e mulheres Vitorianos: uma paradoxal respeitável desviante das normas sociais e (na perspectiva conservadora da Era Vitoriana) biológicas de classe e gênero"[29] (1994, p. 80).

Atrizes eram mulheres relativamente independentes que não se conformavam com a versão idealizada de feminilidade da época. Ademais, Jordan tinha uma reputação ainda mais duvidosa por ser abertamente a amante do Duque de Clearence, que mais tarde se tornou o Rei Guilherme IV. Jordan "era amplamente admirada, foi pedida em casamento diversas vezes e era normalmente considerada uma figura de fascínio sexual" (SHAKESPEARE, 2004, p. 14), características que ela emprestou à personagem Rosalind, sem falhar em encenar um *breeches role* convincente. Um fato interessante apontado por Marshall é que:

> Muito embora a nossa era tenha redescoberto as possibilidades eróticas da combinação de gêneros e a excitação de exibições teatrais que atravessam fronteiras de identidade sexual, a imagem que a Sra. Jordan e outras atrizes apresentaram no palco diferem de noções ocidentais modernas do apelo feminino em um aspecto: ela estava grávida quando interpretou Rosalind pela primeira vez no Drury Lane em 1787 e atuou em uma estado quase perpétuo de gravidez durante toda a sua carreira.[30] (SHAKESPEARE, 2004, p. 14)

Jordan teve treze filhos. Essa curiosidade contribui para esclarecer as prioridades dadas ao modo de atuar no século XVIII. Marshall conclui que "isso indica que o estilo

---

29 No original lê-se: "with her unusual degree of financial and expressive independence, remained a puzzling and even frightening figure for most Victorian men and women: a paradoxically respectable deviant from the social and (in conservative Victorian accounts) biological norms of class and gender."

30 No original lê-se: "although our own age has rediscovered the erotic possibilities of gender blending and the excitement of theatrical displays crossing boundaries of sexual identity, the image Mrs Jordan and other actresses presented on stage differed from modern western notions of feminine appeal in one respect: she was pregnant when she first played Rosalind at Drury Lane in 1787 and performed in a state of almost perpetual pregnancy throughout her career."

de atuação tinha como foco a apresentação mais do que representação"[31] (SHAKESPEARE, 2004, p. 14). Não obstante a importância do figurino, como o fracasso da Rosalind de Siddons demonstra, o que mais importava ao público do século XVIII não era **o que** estava sendo encenado, mas **como**.

Com o início do século XIX, o foco das produções teatrais mudou. No início do século, produções como o seminal *King John*, dirigido por Charles Kemble em 1823 e com figurino desenvolvido por James Planché (1796-1880), iniciaram uma nova fase no teatro. A produção Kemble-Planché abriu precedentes para uma nova tendência em produções teatrais, baseadas em pesquisa histórica. Avanços de tecnologia ofereceram novas possibilidades em cenário, figurino, decorações e efeitos especiais, permitindo novas maneiras de representação histórica no palco. Stuart Sillars afirma que as produções da época procuravam maior "autenticidade histórica". Por esse termo, Sillars se refere a uma "apresentação visual autêntica dos períodos em que as peças se passavam, e não daqueles em que foram escritas"[32] (2013, p. 54). As encenações teatrais deixaram de ter um estilo geral Elisabetano, de referência à época de Shakespeare, e passaram a ter um enfoque maior nos períodos históricos representados em cada peça: o início do século XVI em *Henrique VIII*, início do século XV em *Henrique V*, ou início do século XIII em *King John*. Na verdade, Sillars aponta que até mesmo as comédias, que não se passam em um período histórico específico, foram cuidadosamente datadas e lhes foram dados aspectos cênicos e figurinos apropriados (SILLARS, 2013, p. 54), ilustrando a fascinação da Era Vitoriana pelo conhecimento histórico.

É nesse período da história do teatro inglês que as duas últimas Rosalinds que fazem parte do corpus de análise desse artigo estão inseridas. Após um período de poucas encenações, *As You Like It* voltou aos palcos do Drury Lane em grande estilo em 1842, sob direção de Macready. Durante essa temporada, o papel de Rosalind foi interpretado por duas atrizes, Louisa Nesbitt (1812-1858) e Helena Faucit (1817-1898). Nisbett iniciou a temporada, mas Faucit a substituiu em algumas performances. As duas atrizes tinham estilos de atuação muito distintos. Carol Carlisle as distingue da seguinte maneira:

> A Sra. Nisbett, uma bonita atriz cômica famosa por sua risada prateada, interpretou o papel no estilo sarcástico e robusto que a Sra. Jordan havia popularizado; A Srta. Faucit, mais conhecida na época por papéis trágicos e dramáticos do que cômicos, ofereceu uma interpretação romântica mais agradável ao gosto da "nova geração".[33] (CARLISLE, 1979, p. 65)

Percebe-se no contraste entre os estilos de atuação dessas duas atrizes na mesma temporada um embate entre dois estilos de Rosalind: o estilo espirituoso de Pritchard,

---

31 No original lê-se: "this indicates that the performance style was presentational rather than representational."

32 No original lê-se: "authentic visual presentation of the periods in which the plays were set, not that in which they were written."

33 No original lê-se: "Mrs. Nisbett, a beautiful comic actress famous for her silvery laugh, performed the part in the saucy, robust style that Mrs. Jordan had made traditional; Miss Faucit, better known at that time for tragic and dramatic roles than for purely comic ones, gave a romantic interpretation more pleasing to the taste of the 'new generation'."

Woffington e Jordan, popular no século XVIII, e o estilo romântico e moralista de Siddons, que ganhou espaço no século XIX.

Nesbitt havia sido convidada a se juntar à trupe de Macready especialmente para interpretar o papel de Rosalind. De acordo com Charles Shattuck, Nisbett, "uma mulher incrivelmente bonita e intensamente vivaz"[34] (1962, p. 119), tinha trinta anos na época e já era uma famosa comediante. A modo de ilustração, um dos seus vários admiradores da época a descreveu da seguinte maneira:

> Sua testa, embora bastante baixa, era larga, seus olhos brilhantes e expressivos; o oval do seu rosto claro era amenizado por uma grinalda ondulada de cabelos escuros. Seu pescoço era longo e majestoso, sua forma esbelta e elástica, e sua estatura alta... A Sra. Nisbett tinha uma gargalhada que encantava por sua frescura e plenitude, pela música e pela união de refinamento com abandono.[35] (SHATTUCK, 1962, p. 119)

Embora essa descrição de Nesbitt não esteja necessariamente em conformidade com o padrão de beleza do século XXI, ela foi considerada uma atriz muito charmosa no seu tempo. Ela coletou um grande número de admiradores, incluindo o ator Samuel Phelps (1804-1878), também parte do elenco de *As You Like It*, e o ator John Ryder (1814-1885), também integrante do elenco, que disse que "ele se transformaria em um tapete para ela se ele tivesse a chance"[36] (SHATTUCK, 1962, p. 119).

Nesbitt já havia interpretado outros *breeches roles* durante sua carreira de atriz e foi elogiada por sua interpretação de Ganymede. Um crítico na revista literária *Athenaeum* escreveu o seguinte: "Ela veste o gibão e a calça justa, e pronuncia gracejos alegres com tamanha satisfação que é impossível não apreciar a alegria que ela provoca" (SHATTUCK, 1962, p. 119-20). No entanto, sua performance não recebeu apenas elogios. Um crítico no *Times* escreveu:

> Ela certamente não preencheu todos os requisitos da personagem. Ela era, de fato, alegre e feliz, mas não era o contentamento da filha de um Duque banido; ela não traiu nenhum peso íntimo no coração, foi imprudente quando deveria ter sido prudente: em suma, houve uma ausência da graciosa sensibilidade que é a essência da personagem, e sem a qual ela perde toda a sua poesia.[37] (SHATTUCK 1962, p. 120)

Essa sensibilidade que faltou à Nesbitt—a mesma sensibilidade pela qual Siddons foi criticada no final do século anterior—foi representada por Faucit, cuja

34 No original lê-se: "a stunningly beautiful and intensely vivacious woman".

35 No original lê-se: "Her forehead, though rather low, was wide, her eyes brilliant and expressive; the oval of her clear face was relieved and thrown out by a waving wreath of dark hair. Her neck was long and stately, her form lithe and elastic, and her stature tall… Mrs. Nisbett had a laugh which swept away and charmed one by its freshness and fullness, by its music, and by its union of refinement with abandon."

36 No original lê-se: "that he would have made himself a door-mat for her if he had had the chance."

37 No original lê-se: "she did not certainly fulfill every requisite of the character. Joyous indeed she was and merry, but it was not the joy and merriment of the banished Duke's daughter; it betrayed no inward heaviness of heart, it was thoughtless when it should have been thoughtful: in short, there was an absence of that graceful sensibility which is the very soul of the character, and without which it loses all its poetry".

Rosalind era feminina e apresentava um "refinamento de comportamento" e "profundidade de sentimento"[38] (CARLISLE, 1979, p. 68).

Esse novo estilo de Rosalind iniciado por Siddons e continuado por Faucit se tornou o estilo predominante da Rosalind nos palcos ingleses até meados de 1920 (SHAKESPEARE, 2008, p. 56-7). Enquanto Nesbitt foi considerada por muitos críticos como desprovida de sentimento, Faucit foi elogiada por sua performance. Em uma resenha no *Edinburgh Observer* de 1845, três anos após a estreia da atriz no papel, o crítico enaltece o "refinamento" que Faucit trouxe à personagem:

> Como já vimos muitas vezes a Rosalind do palco, ela era meramente a coquete bonita, rude e esperta nos pequenos artifícios de uma natureza fria; ou, o que é pior, uma mulher grosseira e de costumes não agradáveis, que abandonou sua feminilidade com seu traje, como se ela pensasse que, não obstante o seu autor, seria realmente necessário vestir um gibão e meiões a sua disposição. Quão diferente é com essa Rosalind gentil! Nas mais alegres explosões de simpatia cintilante em meio à liberdade da floresta, nós nunca sentimos falta da filha do Duque, a qual vimos no primeiro ato, na gentileza e na graça inconsciente da sua conduta, o ornamento principal da corte do seu tio usurpador. Ela nunca é menos do que a mulher gentil de alto nascimento e criação.[39] (SHAKESPEARE, 2008, p. 57).

Essa troca de atrizes durante a temporada de *As You Like It* de Macready não foi, portanto, apenas uma substituição comum. Conforme Shattuck aponta, essa troca simbolizou uma metamorfose da personagem. Segundo o autor, "o fato foi que a personagem Rosalind estava nesse ponto passando pela fase final da metamorfose de uma moça espevitada em um cômico papel de *breeches* no século XVIII para uma sentimental "mulher feminina" tão apreciada durante a Era Vitoriana"[40] (SHATTUCK, 1962, p. 120). Com Faucit, a personagem Rosalind chegou ao estágio final da sua transformação no século XIX. A personagem voltou a mudar com o desenrolar do século XX, porém esse é um assunto para pesquisas futuras.

Considerações Finais

---

38 No original lê-se: "refinement of behaviour" e "depth of feeling".

39 No original lê-se: "As we have but too often seen the Rosalind of the stage, she was merely the pretty coquette, roguish and knowing in the small artifices of a cold nature; or, what is worse, a coarse and not over nice woman of fashion, who had laid down her maidenhood with her dress, as if she thought, in despite of the author, that it was actually necessary that she should wear doublet and hose in her disposition. How different is it with this lady's Rosalind! In the most joyous outbursts of sparkling fancy amid the freedom of the forest, we never miss the duke's daughter, whom, in the first act, we have seen, in the gentleness and unconscious grace of her deportment, the leading ornament of the court of her usurping uncle. She is never less than the high-born and high-bred gentle-woman."

40 No original lê-se: "The fact was that the character of Rosalind was Just at this point passing through the final stage of metamorphosis from an eighteenth century hoyden, a comic breeches part, into the sentimental 'womanly woman' so cherished throughout Victorian times."

Através dessa jornada pela historiografia do teatro inglês por meio da investigação da herança artística da peça de Shakespeare nos séculos XVIII e XIX e da análise da interpretação da personagem Rosalind, pode-se perceber uma transformação no estilo de atuação da protagonista shakespeariana. Os contextos de produção de cada encenação e o meio político no qual essas surgiram inevitavelmente moldaram a maneira como as atrizes aqui estudadas trouxeram Rosalind à vida. Com a permissão do ingresso das mulheres nos palcos ingleses na década de 1660, as atrizes já marcavam grande presença no teatro do século XVIII. Compensando a falta de liberdade fora do espaço dramático, as atrizes desse período aproveitavam a presença de *breeches roles* nas comédias para desafiar as fronteiras de gênero no palco. Em contrapartida, a Era Vitoriana levou uma onda de moralismo exacerbado para o teatro, que censurou o apelo sexual da protagonista, transformando-a em uma digna *Victorian gentlewoman*.

Tal metamorfose ilustra como estilos de atuação se alteram através dos anos e como o público responde diferentemente a eles com o passar do tempo devido às transformações sociais e políticas da época. Com o embate entre Faucit e Nesbitt na produção de *As You Like It* de Macready em 1842, a Rosalind dos palcos ingleses fechou o ciclo de personagem cômica, espirituosa e sensual, e iniciou uma nova fase moralizada, inocente e sentimental, estilo que manteria a popularidade até meados de 1920.

Referências

BEVINGTON, D. "*As You Like It*": Performance History. Internet Shakespeare Editions. Disponível em: http://internetshakespeare.uvic.ca/doc/AYL_ StageHistory/complete/. Acesso em: 16 de dezembro de 2016.

CARLISLE, C. *Helen Faucit's Rosalind*. Shakespeare Studies, 1979, p. 65-94. Web. Acesso em 5 de dezembro de 2016.

GREENBLATT, S. *Shakespearean Negotiations*: The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Oxford: Clarendon Press, 2001.

JACKSON, R. *Victorian Theatre*: The Theatre in Its Time. Franklin: New Amsterdam Books, 1994.

NUSSBAUM, F. *Cross-dressing actresses*: Into the Breeches: A special guest blog by Felicity Nussbaum. Adam Matthews: A SAGE Company. Disponível em: http://www.amdigital.co.uk/m-editorial-blog/cross-dressing-actresses/. Acesso em: 10 de novembro de 2017.

O'SHEA, J. R. *Impossibilities and Possibilities*: the Challenges of Dramatic Performance Analysis. Estudos Anglo-Americanos, n. 40, 2013, p. 6-18. Disponível em: http://reaa.ufsc.br/index.php/reaa/article/view/1581/1258. Acesso em: 21 de novembro de 2015.

POSTLEWAIT, T. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SANTOS, M. S. *Shakespeare*: As Comédias. Belo Horizonte: Tessituras, 2016.

SHAKESPEARE, W. *As You Like It.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SHAKESPEARE, W . *As You Like It.* Oxford: Oxford University Press, 2008.

SHAKESPEARE, W. *Do Jeito que Você Gosta*. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Disponível em: http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet. Acesso em 16 de dezembro de 2016.

SHATTUCK, C. *Mr. Macready Produces As You Like It*: a prompt-book study. Filadélfia: Beta Phi Mu, 1962.

SILLARS, S. *Shakespeare & the Victorians*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

ADAPTAÇÃO E RECONSTRUÇÃO: AS MULHERES DE *RICARDO III* NO TEATRO DA RESTAURAÇÃO

Autor: Gabriel Leibold (PUC-RIO)
Orientador: Prof. Dr. Leonardo Bérenger (PUC-RIO)

Resumo: Procurando entrelaçar o Materialismo Cultural (WILLIAMS, 1979; WILLIAMS, 1981) à Teoria Feminista (MINNER, 1983), meu objetivo é compreender o contexto histórico no qual se insere o adaptador Colley Cibber (1671 - 1757) quando de sua reconstrução de determinadas personagens - Lady Ann, Elizabeth, Duquesa de York e Margaret D'Anjou - de Shakespeare em *The Tragicall Historie of Richard III* (16-). Portanto, minha análise da peça alicerça-se na revisão dos papéis socioculturais

exercidos pelas mulheres durante ambas Inglaterras de Elisabete I e de Carlos II, com o intuito de realizar uma leitura empoderadora dessas personagens na peça shakespeariana, *King Richard III* (1592). Se a posição ocupada pelas mulheres na Inglaterra elisabetana refletiu diretamente na maneira como elas foram retratadas na obra de Shakespeare, a análise da representação das personagens femininas na peça de Cibber deve ser levada em consideração pelo crítico da adaptação.

Palavras-chave: William Shakespeare. Materialismo Cultural. Teatro da Restauração. Ricardo III.

"O tiger's heart wrapped in a woman's hide!"
(HVI3, I. iv. 140)

Este trabalho integra-se ao Projeto de Educação Tutorial (PET), supervisionado pela Prof.ª Liana Biar, na Graduação em Letras. Na minha pesquisa, proponho uma chave de leitura para a adaptação teatral da peça shakespeariana *Ricardo III* (1592), escrita por Colley Cibber (1671 - 1757) no período da Restauração da Monarquia Inglesa. Sob a luz do materialismo cultural, teoria elaborada pelo acadêmico britânico Raymond Williams (1921 - 1988) em meados do século XX, e da crítica shakespeariana de cunho feminista, o foco dessa análise é o tratamento dado às personagens femininas da peça de William Shakespeare (1564 - 1616) na adaptação de Cibber, consideradas como parte de um processo cultural ativo pertencente a uma cultura historicamente datada.

***

É fácil buscar exemplos de produtos culturais manifestamente transistóricos. Estas obras carregam consigo a cultura da qual se originam, são incorporadas e reincorporadas por outras culturas ao longo da história e, por vezes, permanecem em seus respectivos cantos como um resíduo daquilo que representaram no passado. Obras como as peças de Shakespeare, por exemplo. O acadêmico britânico Raymond Williams, em seu livro *Culture*, salienta que "é possível dizer, no geral, que é inerente ao conceito de uma cultura sua capacidade de ser reproduzida; e, para além disso, que em muitos de seus traços cultura é em si um modo de reprodução."[41] (WILLIAMS, 1981, p. 183-184) De certa forma, a materialidade e continuidade de uma cultura se encontram nos processos ativos de reconstrução e reprodução de suas especificidades.

> Muitas obras capitais são produzidas dentro (e, de certa maneira, por causa da existência) de formas ainda maiores no auge de seu desenvolvimento cultural. Um sentido comum de 'reprodução' pode diminuí-las, obras as quais em qualquer teoria geral devem ser vistas como *produção* importante, tornadas possíveis por meio de uma forma reprodutível. Além do mais, em casos diretamente opostos a esses nos quais os elementos formais prevalecem sobre um conteúdo específico, há trabalhos importantes que são, como foram, uma *re-produção* da forma: uma realização mais completa ou mais direta de suas possibilidades. (WILLIAMS, 1981, p. 198)

41 Todas as traduções são de minha autoria e suas fontes estão devidamente apontadas na bibliografia e nas notas de rodapé.

Um dos movimentos de reprodutibilidade cultural mais profícuos no âmbito do indivíduo social[42] ocorre por meio do gesto, em face ao passado, que resulta na adaptação. Ela pode ser desde uma reprodução de ordem formal com alterações significativas em seu conteúdo específico - como é o caso de Cibber, que adapta uma peça criando outra peça - até uma série de viagens intersemióticas. Como explora a teórica pós-moderna Linda Hutcheon em seu livro *Uma teoria da adaptação*, o adaptador, ao colocar suas mãos sobre um texto fonte, tende a reproduzi-lo sem, no entanto, replicá-lo(HUTCHEON, 2011, p. 29). Hutcheon afirma que toda adaptação é "produto formal", "processo de criação" e "processo de recepção", sendo sempre premeditada pelas vias de um ato interpretativo. A escolha deliberada de uma ou mais obras e a sua paralela reinterpretação geram um novo produto cultural: um produto endividado e, ainda assim, ocasionalmente autônomo diante do texto fonte. Autonomia esta, porém, que contempla na esfera da recepção uma "estereofonia plural de ecos, citações e referências" (BARTHES, 1977b, p. 160), isto é, que contempla a adaptação como adaptação.

Sob a perspectiva materialista, dois aspectos trazidos por Hutcheon interessam de maneira mais imediata: a adaptação como "processo de criação" por um lado e como "produto formal" por outro. Ou seja, respectivamente, o caráter de "transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis" (HUTCHEON, 2011, p. 30) e o "ato criativo *e* interpretativo de apropriação/recuperação" (HUTCHEON, 2011, p. 30). Uma vez abordados esses traços, o "processo de recepção" da obra será de extrema relevância para a compreensão do movimento de reprodução cultural como instrumento a favor da continuidade de uma cultura. No entanto, antes de abordar o trabalho do dramaturgo Colley Cibber, é necessário compreender histórica e teoricamente como a cultura de seu tempo alimentou, estimulou e possibilitou a produção de sua adaptação shakespeariana: *The Tragicall History of King Richard III* (1700).

***

Resultado de uma Guerra Civil durante o reinado autocrático de Carlos I, a Inglaterra vivenciou, entre os anos de 1642 e 1660, aquilo que ficou conhecido nos anais da história inglesa como a República Puritana de Oliver Cromwell. Diante desse novo regime político, moralista e austero, a monarquia absolutista na Inglaterra encontrava-se terminantemente acabada - e assim fora declarada pelo Parlamento. No entanto, a morte de Cromwell em 1658 constaria na história como uma desarticulação interna decisiva para o fim dessa república, estimulando o retorno às terras inglesas do herdeiro ao trono real, Carlos II. A promoção da restauração da monarquia inglesa alicerça-se, majoritariamente, em elementos culturais importados da França - gesto motivado pelo exílio de Carlos II na corte francesa. Alheios, portanto, às culturas imediatamente anteriores ao governo de Cromwell, esses elementos serão essenciais para a elaboração do que se convencionou denominar "teatro da restauração". Da mistura dos escombros culturais de matriz inglesa com as novidades provindas do continente, a cultura da restauração ganhará os ares de uma cultura própria.

Para compreender melhor essa enxurrada de mudanças radicais no panorama sócio político da Inglaterra, serão de grande auxílio teórico dois agrupamentos conceituais elaborados pelo pai do materialismo cultural, já citado anteriormente, Raymond Williams. O primeiro agrupamento diz respeito às "culturas dominante,

42 Consciente aqui da relação dialética entre o indivíduo e a sociedade, presente em todo tipo de produção ou reprodução da cultura - seja ela dominante, residual ou emergente (WILLIAMS, 1981).

residual e emergente" e o segundo, às "estruturas de sentimento". Estes não são agrupamentos de caráter autônomo. Eles estão, portanto, intimamente relacionados entre si. Em seu livro *Marxismo e literatura*, Williams promove uma longa discussão acerca da conceituação histórica da hegemonia. Partindo de uma perspectiva materialista, a compreensão desse conceito é de suma importância para a consideração prática de como a cultura dominante configura-se no período da restauração da monarquia inglesa. Interessa, para tal, o foco dado aos constantes processos de ressignificação e recriação, necessariamente modificadores e remodeladores da prática de qualquer hegemonia - afinal, "uma hegemonia vivida é sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis." (WILLIAMS, 1977, p. 115) Na mutabilidade de uma hegemonia, a complexidade das margens produtivas. "A realidade de qualquer hegemonia, no sentido político e cultural ampliado, é de que, embora por definição seja sempre dominante, jamais será total ou exclusiva." (WILLIAMS, 1977, p. 116) Isso leva-nos aos conceitos de cultura residual e cultura emergente.

Etimologicamente, a palavra resíduo vem do latim *residuum,-i*, denotando "resto, restante". A cultura residual toma para si, portanto, um espaço que implica, por definição, o passado cultural e social. Se esse é mais ou menos distante do referencial dominante é uma preocupação de outra ordem, que, neste artigo, não nos cabe discutir. No entanto, a mera presença de elementos culturais e sociais do passado não acarreta, necessariamente, uma postura ativa por parte destes para com a cultura dominante. Ser resíduo de uma cultura passada infere alguma agência no processo cultural do presente - ainda que haja variações entre a diretividade dos modos de participação nesse processo ativo. Apesar do distanciamento dessa cultura residual em relação à cultura dominante efetiva, a realidade ativa de uma cultura é capaz de construir um campo vasto de possibilidades relacionais entre o que há de resíduo e aquilo que já se estabeleceu como dominante - desde procedimentos de incorporação até posturas alternativas ou oposicionistas à realidade dominante.

Quanto à cultura denominada emergente, pode-se dizer que seu ponto de partida é o pressuposto de que não há cultura absolutamente estanque - "(...) novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados." (WILLIAMS, 1977, p. 126) Ainda assim, permanece o problema de distinguir entre as formas que realmente pertencem à esfera da cultura emergente, em seu sentido rigoroso, e os elementos que representam apenas uma nova forma da cultura dominante. Esta distinção será importante mais a frente.

As estruturas de sentimento, por outro lado, são "experiências sociais *em solução*, distintas de outras formações semânticas sociais que foram *precipitadas* e existem de forma mais evidente e imediata." (WILLIAMS, 1977, p. 136) Não se engana quem as observa como proclamadoras de pré-formações culturais. Estruturas que anunciam algo sem, de imediato, serem reconhecidas como práticas materiais. Estruturas que, a partir de um significativo distanciamento histórico, podem ser reconhecidas como "formações sociais e semânticas pela sua articulação de *presença*." (WILLIAMS, 1977, p. 137) O próprio Williams traz como exemplificação desse conceito a informação de que

> Na Inglaterra entre 1660 e 1690 (...) duas estruturas de sentimento (entre os puritanos derrotados e a Corte restabelecida) podem ser facilmente identificadas, embora nenhuma das duas, em sua

> literatura e em outros pontos, seja redutível às ideologias desses grupos, ou às suas relações de classe formais (na verdade, complexas). (WILLIAMS, 1977, p. 136)

Estruturas de sentimento podem ser definidas como prefigurações complexas de uma cultura emergente ou, por vezes, de novas formas da cultura dominante. No caso da Inglaterra da segunda metade do século XVII, a restauração da monarquia recoloca em jogo uma hegemonia ditada pelo rei e, consequentemente, um movimento de efetivação de novas práticas culturais dominantes. Para Carlos II é prioridade afirmar-se como monarca, em oposição ao recém findo regime parlamentar de matriz puritana, comandado por Cromwell.

O fechamento e a consequente demolição dos teatros é, no que tange a materialidade de um processo ativo, uma das manifestações culturais de maior impacto durante a república de Cromwell. Sendo assim, a monarquia restaurada acaba por estabelecer, necessariamente, uma prática cultural diretamente oposta. Parte da afirmação de uma coroa inglesa restaurada provém do teatro como ferramenta essencial no estímulo aos costumes de uma cultura monarquista.

Todo o deslocamento intercontinental da prática cultural neoclássica veio carregado do peso da "tradição". Uma herança da aristocracia estrangeira cuidadosamente transmitida à corte de Carlos II durante seu desterro no continente europeu. Subsequentemente assimilada pela aristocracia inglesa como a maneira "correta" de se apreciar e realizar a arte teatral. Um exemplo claro do que Raymond Williams nomeou de "tradição seletiva", ou seja,

> o que, nos termos de uma cultura dominante efetiva, é sempre assumido como 'a tradição', 'o passado significativo'. Mas sempre o ponto chave é a seleção - a forma pela qual, a partir de toda uma área possível do passado e do presente, certos significados e práticas são escolhidos e enfatizados, enquanto outros significados e práticas são negligenciados e excluídos. (WILLIAMS, 2005, p. 54)

Faz parte da base organizacional de um regime monárquico o estabelecimento de hierarquias internas. A escolha da tradição teatral vigente na França revela, para além de sua contraproposta ao regime puritano, um movimento dominante em busca de uma restrição das práticas culturais efetivas à elite aristocrática. Se ao tempo de Shakespeare as apresentações reuniram algo em torno de vinte e quatro mil espectadores semanais oriundos das mais diversas classes sociais, as casas de espetáculo ao tempo de Cibber não comportavam mais de 400 cortesãos. Nesse detalhe reside um aspecto importante, os ingressos sofreram um aumento de custo exorbitante com a renovação das atividades teatrais inglesas. A elitização do público implicou, portanto, uma declaração indireta de seletividade. Hierarquias sociais colocaram-se, de modo mais evidente, como afirmações de práticas culturais efetivas da cultura dominante. A cultura passa a transmitir a sensação de uma "continuidade predisposta" (WILLIAMS, 1977, p. 119) - que relega camadas específicas da sociedade, pondo-as à margem do processo cultural.

A retomada das atividades teatrais na Inglaterra é espontânea, uma vez que o retorno de Carlos II é iminente. Na cultura do neoclassicismo francês era hábito um espetáculo rico em música, cenário e figurino, sofisticado tecnologicamente e cujos artistas em cena emplacavam uma dicção elegante. Além do mais, por oposição à tradição teatral elisabetana dos *boy actors*, era rotineiro o uso de mulheres para os papéis femininos. Esses fatores vinham acompanhados pelo costume, datado desde a

época do rei Jaime (1567-1625)[43], de realizar espetáculos em espaços fechados para públicos da elite aristocrática - à guisa de exemplo, um antigo monastério desativado dentro dos limites da *city* londrina se tornará o Blackfriars, teatro que provavelmente recebeu as primeiras apresentações de peças como *A Tempestade* e *Conto de Inverno*. No entanto, com o advento do teatro da restauração importa-se, também, um novo edifício teatral - decalcado a partir do palco italiano, reconhecidamente popular na Europa. As construções voltadas para a realização de exibições teatrais eram apenas duas à época da restauração, quadras de tênis convertidas em teatros. Radicalmente diferente, porém, da estrutura elisabetana, a ascensão do palco italiano significa também o esquecimento - duradouro - da configuração cênica do palco avental, ao ar livre, rico em possibilidades e promotor de íntima proximidade entre plateia e atores. Os quais, à época, eram exclusivamente do sexo masculino

***

Cabe um parênteses aqui, pois essa tal "exclusividade do sexo masculino" é amplamente questionável - como demonstra Stephen Orgel em seu livro *Impersonations: The performance of gender in Shakespeare's England*:

> (...) é verdade que as mulheres nunca apareciam nos palcos ingleses? A postulação, para começar, só pode se relacionar com o teatro público; mulheres comumente apareciam como dançarinas em mascaradas na corte ao longo dos períodos Elisabetano e Jacobino, e sob o patronato de Henrietta Maria, a rainha francesa de Carlos I, elas também ocupavam papéis com falas em peças na corte. (ORGEL, 1996, p. 3)

A exposição de Orgel prossegue sob a tese de que o problema não se devia ao impacto que mulheres atuando poderiam ter nas plateias da época, mas uma séria questão se colocava quando elas se auto proclamavam atrizes por profissão. A associação imediata sendo uma imputação de promiscuidade a essas mulheres. Em países como a França e a Espanha, pelo menos oficialmente, resolvia-se o assunto da castidade feminina exigindo que as mulheres em cena fossem casadas. O teatro era, afinal,

> (...) uma ameaça para a masculinidade e estabilidade das hierarquias sociais, conforme mulheres desacompanhadas e homens sem suas esposas socializam livremente, e (como consequência) flertavam uns com os outros e levavam uns aos outros para a cama: a associação do teatro com sexo é absolutamente impregnada por essas polêmicas. (ORGEL, 1996, p. 26)

Observa-se, dessa forma, como a liberalização do envolvimento das mulheres em tais práticas culturais era um fenômeno particular da classe média londrina na Renascença. "(...) isso certamente corresponde mutuamente à popularidade do teatro londrino com as mulheres, e à relativa liberdade [das mulheres] para usufruí-lo: o teatro profissional tirava muito de seu suporte das classes mercantis e artesãs de Londres." (ORGEL, 1996, p. 37) O sentimento geral, porém, é o típico de sociedades organizada por uma estrutura patriarcal - "medo de perder o controle sobre a castidade das mulheres, uma posse de muito valor que garantia a legitimidade de um herdeiro, e especialmente valioso para os pais como um pedaço de propriedade descartável." (ORGEL, 1996, p. 36).

---

43 Seu tempo como rei da Inglaterra vai de 1603 até a data da sua morte.

Orgel, portanto, indica uma mudança de paradigma com a incorporação oficial das atrizes nos palcos ingleses. Há resíduos de uma cultura anterior à Restauração, em que atrizes faziam parte das trupes italianas e circulavam pela corte inglesa, viajando pelo país com a Rainha Elisabete. A cultura aristocrata tornou-se a única, ou ao menos a mais proeminente (dominante), propagadora do novo teatro, importado dos franceses. Dessa maneira, as ansiedades patriarcais da Renascença encontram um solo fértil na Restauração e o teatro como um espaço de liberdade para as mulheres desaparece. O fator econômico dessa transição é, portanto, altamente panóptico - mais do que um retorno à rejeição das atrizes, o movimento na corte é de vigilância sobre o comportamento de quem está na plateia.

***

Duas companhias dividiam a cena teatral da Restauração, *The King's Company*, atrelada ao patronato do rei Carlos II e comandada por seu companheiro de exílio Thomas Killigrew, e *The Duke's Men*, vinculados ao Duque de York e cujo líder era Sir William Davenant. Este, como nos aponta o crítico Christopher Spencer, "durante a Restauração, provou-se ansioso por mostrar à nova corte e à uma geração mais jovem que seu gosto estava atualizado e que Shakespeare, imensamente admirado por ele [Davenant], poderia ser feito de forma mais atraente para os novos padrões de teatro." (SPENCER, 1965, p. 1) Isto é, adaptar e alterar o Bardo seguindo os preceitos da reforma estética operada pela Restauração. Spencer ainda comenta que "a adaptação típica [na Restauração] inclui um corte substancial de cenas, falas e atribuições das falas; muita alteração de linguagem; e ao menos uma, geralmente várias, adições (de cena)." (SPENCER, 1965, p. 7)

Assim sendo, essa tradição teatral de origem francesa encontra em Shakespeare um pilar. Como nos indica a publicação de suas obras em Fólio (1623) sete anos depois de sua morte, o resgate de um autor reconhecido ao seu tempo é essencial considerada a carência de dramaturgos contemporâneos para suprir as demandas da nova tradição teatral. Spencer aponta como "Dryden[44] dizia, [que] Shakespeare é um gênio extraordinário; mas sua grandeza está enterrada embaixo da linguagem não sofisticada de seus dias, enredos que precisam ser remodelados, uma sucessão de cenas incoerente, e um desenvolvimento de personagens desnecessário e incompleto." (SPENCER, 1965, p. 10) Em vista disso, Shakespeare é um grande exemplo da cultura residual assimilada pela cultura dominante. Williams afirma que "o residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente." (WILLIAMS, 1977, p. 125) A reativação de Shakespeare, o Bardo do período elisabetano, ocorre subsequentemente ao longo da história pelas vias da adaptação. De Colley Cibber a David Garrick, de Thomas Bowdler a Sir Ian Mckellen, os palcos e as telas de cinema estão repletos de Shakespeare e, para tanto, de escolhas relativas às peças que escreveu.

***

Segundo a introdução de James R. Siemon para a edição da Arden Shakespeare de *King Richard III* (1592), "a Restauração de Carlos II em 1660 trouxe a reabertura dos teatros, mas a evidência que sobrevive é de apenas duas produções antes da peça de Shakespeare se tornar - pelos próximos cento e cinquenta anos - de Cibber." (SHAKESPEARE, 2009, p.86) No caso dessa adaptação, sua construção de Ricardo III realmente ganhou vida própria - "em 1740 o *Ricardo III* de Cibber, já havia sido

---

44 Outro adaptador da obra shakespeariana, ao tempo da Restauração.

encenado oitenta e quatro vezes, ocorrendo virtualmente em todas as temporadas, às vezes em duas ou três casas [de espetáculo]; a peça recebeu elogios por sua exposição clara e concentrada, acelerado tempo de apresentação, escalação simplificada e ação que se constrói em direção a uma inflamada batalha." (SHAKESPEARE, 2009, p. 88)

Duas passagens são exemplares de alguns dos aspectos mais formais da peça de Cibber, a primeira envolve um apelo explícito à clareza discursiva[45] perante os laços familiares historicamente localizados e a segunda diz respeito aos elementos retirados de Shakespeare e assinalados nas edições impressas do texto de Cibber - de acordo com a vontade do próprio adaptador, como escreve em seu Prefácio. (SPENCER, 1965, p. 279)

A respeito do primeiro tópico, na preparação para a entrada de Lady Ann, no segundo ato de Cibber, vemos o seguinte diálogo:

> *Tress. I am oblig'd to pay Attendance here,*
> *The Lady Ann has license to remove*
> *King Henry's Corps to be Interr'd at Chertsey,*
> *And I am engag'd to follow her.*
> *Ld. Stanley Mean you King Henry's Daughter-in-Law?*
> *Tress. The same, Sir, Widow to the late Prince Edward,*
> *Whom Gloucester kill'd at Tewkesbury. (II. i. 20 - 25)* (SPENCER, 1965, p. 293)

Além de colocar em evidência as relações genealógicas da personagem que entrará logo em seguida, a passagem é graficamente demarcada como sendo de autoria do próprio Cibber. Trata-se, portanto, uma passagem construída inteiramente sob os moldes da poética neoclássica - isto é, da tradição selecionada.

Acerca do segundo tópico, Siemon nos alerta que "Cibber adicionou passagens das três partes de *Henrique VI*, *Ricardo II*, *Henrique V* e das duas partes de *Henrique IV*, centenas de novos versos, novos incidentes, novos pathos e novas ênfases." (SHAKESPEARE, 2009, p. 89) Bebendo largamente nas peças históricas de Shakespeare, certas falas são realocadas por completo - prezando por algum paralelo contextual. Por exemplo, Cibber toma a fala de abertura da peça *Henrique VI Parte I* (1590) e transfere-a do luto de Bedford durante o funeral de Henrique V para o de Lady Ann durante o funeral de Henrique VI:

> *Lady Ann Hung be the Heavens with black, yield day to night,*
> *Comets importing change of Times and States,*
> *Brandish your fiery Tresses in the Sky,*
> *And with 'em scourge the bad revolting Stars*
> *That have consented to King Henry's death. (II. i. 67 - 71)* (SPENCER, 1965, p. 294)

Chama a atenção como vemos certos comentários feitos a respeito do *Ricardo III* de Shakespeare ajustarem-se ao texto de Cibber para além de seus elementos formais. A crítica feminista Madonne M. Miner, em seu ensaio intitulado *Neither Mother, Wife, Nor England's Queen*, aponta como

> Todas essas mulheres [Lady Ann, Rainha Elizabeth, Margaret, Duquesa de York] sofrem, em alguma medida, uma perda de definição nas mãos de Ricardo. Presas em uma sociedade que

45 "Overexplanatory"/ "Overexposive" me parecem ser bons termos.

> concebe as mulheres estritamente em termos relacionais (isto é, como esposas para seus maridos, mães para suas crianças, rainhas para seus reis), as mulheres estão sujeitas a uma perda de título, posição, e identidade, conforme Ricardo destrói aqueles por quem as mulheres são definidas: maridos, crianças, reis. (MINER, 1983, p. 41)

Essa observação encontra respaldo, a título de exemplo, quando Cibber reproduz, quase integralmente, a cena do cortejo de Lady Ann como escrita por Shakespeare. Suas adições são relativas a esclarecimentos genealógicos e realocações textuais com os fins de intensificar algum aspecto da cena[46], como demonstrado pelos exemplos acima. Seus cortes enxugam a cena sem danificar sua estrutura. Por estrutura, aqui, estou entendendo as duas estratégias de Ricardo que convergem nesse episódio - i) o apagamento da identidade de Ann por meio do assassinato de seu marido e sogro e ii) a realocação da culpa de seus assassinatos, não no assassino, Ricardo, mas no que o teria motivado a agir, seu amor por Ann. Analisando essa cena em Shakespeare, Miner afirma que

> Ao focar em sua beleza, Ricardo insiste que Anne se encaixa na definição bem plana de 'mulher' que ele mesmo articulou em seu solilóquio de abertura - uma definição que divide o mundo em províncias de masculino e feminino, negando ao último qualquer possibilidade de comunhão com emblemas (como espadas) do primeiro. Focando-se na culpa de Anne, Ricardo desvia a responsabilidade de si mesmo e constrói um vínculo de aliança entre Anne e ele (...) tornando-a impotente. (MINER, 1983, p.38)

Cibber nos fornece, ao menos, duas outras situações com traços semelhantes - o momento, no final do segundo ato, em que a Rainha Elizabeth aparece de luto pelo recém-falecido marido, Eduardo IV, e a primeira cena do quarto ato, em que ela se despede de seus filhos. Na primeira situação, a entrada da Rainha pesarosa equivale a uma fala de oito versos seguida de uma violenta realocação identitária por parte de Stanley,

> *Your duty, Madam, of a Wife is Dead,*
> *And now the Mother's only claims your care.*
> *Think on the Prince your Son: send for him strait,*
> *And let his Coronation clear your eyes*. (II. ii. 52-55) (SPENCER, 1965, p. 301)

Como quem diz, "a senhora agora não será mais identificada na corte como Rainha ou esposa, mas sim como mãe." Estabelece-se, portanto, explicitamente, uma nova identidade para Elizabeth. O comunicado faz pleno sentido se o consideramos como a exposição de uma realidade cultural efetiva. Aqui se insere o resgate histórico fascinante realizado por Stephen Orgel ao salientar que "as mulheres são definidas nessa cultura [do Renascimento Inglês, portanto, à época na qual Shakespeare escreveu o seu *Ricardo III*] em suas relações com os homens, no entanto, suas distinções de gênero são fluidas e pouco claras." (ORGEL, 1996, p. 13) Parece que, enquanto a maneira de definir a identidade das mulheres foi incorporada pela cultura dominante no período da Restauração, as distinções de gênero se atrofiaram. A presença das atrizes em cena e o consequente declínio gradual da presença dos *boy actors* no teatro da Restauração

46 O luto de Ann a partir da transposição de um discurso que se refere a Henrique V acentua significativamente o pesar da perda de um rei, Henrique VI, que nem de perto teve a popularidade do pai.

serviu como catalisador para uma política de gênero pautada na fixidez e no binarismo. O desaparecimento de Margaret na peça de Cibber - de que tratarei posteriormente - é, em parte, consequência dessa atrofia.

A peça de Cibber traz uma mudança crucial na segunda situação indicada acima. Em uma cena inédita, os dois príncipes, dentre os quais um é herdeiro ao trono, residem na Torre por ordens de Ricardo, e recebem uma visita da mãe, Elizabeth. Cibber introduz um desdobramento decorrente da chegada de um tenente que notifica Elizabeth da proibição de visitantes na Torre. Ocorre, então, uma despedida na qual fica implícito que o destino das duas crianças é a morte. Além da cena ser de grande apelo para o público da Restauração e acentuar a identidade materna de Elizabeth, ela é prefigurada por uma ordem social presente desde as fontes de Cibber na tetralogia de peças históricas escritas por Shakespeare, ou seja, desde o Renascimento. Na primeira cena de *Henrique VI Parte 3*, Margaret, ao saber do compromisso assumido pelo rei Henrique, segundo o qual transferiria a herança do trono real para a linhagem dos York, esbraveja

> *Had I been there, which am a silly woman,*
> *The soldiers should have tossed me on their pikes*
> *Before I would have granted to that act.*
> *But thou preferre'st thy life before thine honour:*
> *And seeing thou dost, I here divorce myself*
> *Both from thy table, Henry, and thy bed,*
> *Until that act of parliament be repealed*
> *Whereby my son is disinherited*. (I.i.245-252)

O que é a vontade de uma mãe em face à de um rei? "*I am their Mother, Sir, who else commands 'em*?", questiona Elizabeth quando é proibida de visitar seus filhos. Ao que o tenente responde, pouco depois, "*Such are the King's Commands, Madam.*" (SPENCER, 1965, p. 319) Mais ao final do quarto ato, na peça de Cibber, a Duquesa de York clama, "*I have a Mother's right, I'll force him hear me*" (SPENCER, 1965, p. 326), mas Ricardo dá pouca atenção às falas da mãe. O paralelismo entre essas cenas se dá no âmbito de uma sólida hierarquia entre gênero e identidades sociais - estrutura incorporada por uma prática cultural efetiva da Restauração, como vemos no próprio Cibber. Identitariamente, o rei é um símbolo maior, atrelado - na maioria dos casos - ao homem. Mesmo a representante máxima de subversão da identidade feminina nas peças históricas de Shakespeare, Rainha Margaret, falha na tentativa de usurpação da identidade masculina do rei em seus termos políticos, isto é, parlamentares - no campo de batalha, ela representava aquele que deveria comandar os exércitos ingleses, mas na corte, Henrique ainda era o rei. Segundo um dado da historiografia teatral, no período da Renascença inglesa "o traje é a coisa real: (...) Roupas fazem a mulher, roupas fazem o homem: veste-se a essência." O esforço de reivindicação discursiva do gênero oposto faz de Margaret uma personagem transgressora, mas as práticas culturais do tempo em que Shakespeare escreveu a sua Henríada tem por convenção a vestimenta que denota essência.

Se Cibber considerava que a jornada de Margaret D'Anjou tem início em *Henrique VI Parte 1*, pode ter escolhido excluí-la da peça pelo quão explicitamente ela se implica em ansiedades comuns aos homens, datadas do tempo de Shakespeare, mas incorporadas pela cultura da Restauração. Por exemplo, a ameaça das mulheres, sem as restrições do patriarcado, traírem seus maridos - materializada no *affair* de Margaret com Suffolk. Outra questão pode ter surgido a partir da observação de que no quinto ato

de *Henrique VI Parte 3*, duas indicações são feitas acerca das possibilidades futuras para Margaret:

> *a) Rich. Why should she live to fill the world with words.* (V. v. 44)
> *b) Clarence. What will your grace have done with Margaret?*
> *Reiginier, her father, to the King of France*
> *Hath pawned the Sicils and Jerusalem,*
> *And hither have they sent it for her ransom.*
> *King Edward. Away with her and waft her hence to France!* (V. vii, 37-41)

A primeira alternativa antecipa, sem, entretanto, delegar, o caminho a-histórico da personagem, desenvolvido por Shakespeare em sua versão de *Ricardo III*. A segunda, por outro lado, apontando um caminho mais fiel às crônicas históricas de Raphael Holinshed e Edward Hall, oferece um desfecho concreto para Margaret. A personagem teria sua jornada concluída no quinto ato da terceira peça da tetralogia de Shakespeare, portanto, serviria apenas como mais estofo histórico indesejado e repudiado pela poética neoclássica do tempo da Restauração. Ela seria, para um *Ricardo III* que busca clareza e simplificação histórica, minimamente, uma complicação enfadonha que atrapalha o estabelecimento de Ricardo como vilão absoluto. Mais interessante, no entanto, é pensar como Margaret parece estar antes próxima de uma concretização exemplar do que Orgel aponta na Renascença como

> uma ideologia que contém suas contradições ao permiti-las como contradições; as contradições - que parecem ameaçar a ideologia - são essenciais para a própria, são o que a fazem funcionar. Enxerga a si mesma como em constante perigo, e exerce seu poder por sempre descobrir repetições de uma primeira queda do paraíso, a qual, sendo este um patriarcado, foi uma rebelião contra o pai. (ORGEL, 1996, p. 124)

A organização do teatro elisabetano, relativamente flexível para as mulheres que circulavam na plateia, favorece a ocorrência de personagens como Margaret. Uma vez que o público era majoritariamente composto por mulheres, existe por trás desse favorecimento uma razão econômica - "representações teatrais - sejam de mulheres ou homens ou qualquer outra coisa - também dependiam para o seu sucesso de um alto grau de receptividade por parte das mulheres." (ORGEL, 1996, p. 11) Margaret faz parte de uma gama de personagens femininas construídas sobre as bases de fantasias culturais comungadas pelas espectadoras da Renascença. Durante o período da Restauração, entretanto, a postura é inteiramente outra. A fluidez de gênero, desestimulada com a diminuição de *boy actors* em cena - "sempre disponív[eis] para interrogar, deslocar, reinterpretar as normas" -, é atrofiada em categorias fixas. Dessa forma, compreende-se que

> o ator travestido era indispensável para a Inglaterra Renascentista; mas (ou, talvez, portanto) a sua figura nunca foi completamente naturalizada. Ele era essencial precisamente como um construto, sempre disponível para interrogar, deslocar, reinterpretar as normas, que eram sempre concebíveis como instáveis - a interrogação, portanto, era uma parte essencial da eterna tentativa de estabilização. (ORGEL, 1996, p. 108)

Sem uma substituta adequada para Margaret, na peça de Cibber temos apenas um vislumbre de consciência por parte das mulheres. Decididas a confrontar Ricardo

com suas palavras de ódio, a Elizabeth e a Duquesa de York de Cibber carecem da força implicada, em uma mesma postura, pelas falas de Margaret - violentamente conscientizando-as da realidade destituída de identidade, justamente por terem os homens à sua volta perecido nas mãos de Ricardo. Uma diferença que leva Miner a fazer o comentário de que

> a troca entre as mulheres leva à decisão de se armarem (assumindo prerrogativas masculinas) com palavras; Margaret fornece lições de como xingar e a Duquesa sugere que sufoquem Ricardo na "respiração de palavras amargas" (133); não mais palavras desperdiçadas ou enfraquecidas - ao contrário, mulheres agora usam as palavras como armas. (MINER, 1983, p. 48)

As práticas culturais são outras, a lógica por trás da efetivação da cultura na Restauração é outra. Não mais as mulheres poderão viver para amaldiçoar os homens se as implicações dessas maldições forem reais - muito menos se essas mulheres carregam em si a materialização dos anseios do patriarcado. A presença de Margaret parece acarretar uma diminuição e ameaça ao protagonismo de Ricardo. Afinal, enquanto a Duquesa de York, aposta no seu direito de mãe ao aventurar-se em um confronto discursivo com Ricardo, Margaret já reconheceu há muito tempo que, para a lábia de Ricardo, resta apenas o xingamento. Sua eliminação não é ocasional, mas talvez seja muito menos precisa do que gostaríamos de imaginar. Ela é, todavia, sintomática. E carrega em si o poder de insinuar um alinhamento à síntese de Orgel sobre o período - "as propriedades de gênero tem tudo a ver com as propriedades de classe social." (ORGEL, 1996, p. 120-121)

Referências

BARTHES, R. *From Work to text*. In: BARTHES, R. *Image - Music - Text*. Tradução de Stephen Heath. New York: Hill & Wang, 1977b. p. 155 - 164.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

MINER, M. M. *"'Neither Mother, Wife, Nor England's Queen': The Roles of Women in Richard III"*. In: Lenz, C. R. S.; Greene, G.; Neely, C. T. (ed.). *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1983, p. 35 – 55.

ORGEL, S. *Impersonations: The performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SHAKESPEARE, W. *The First Part of King Henry VI*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____ *The Second Part of King Henry VI*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

_____ *The Third Part of King Henry VI.* The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____ *King Richard III*. Ed. James R. Siemon. The Arden Shakespeare. Third Series. London: Bloomsbury, 2009.

SPENCER, C. (ed.). *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1965.

WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____ *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____ *Culture*. London: Fontana, 1981.

MULHERES E A ESCRITA SOBRE SI

Autora: Gabriela Szabo (UFPR)
Orientador: Prof. Dr. Luis Bueno (UFPR)

Resumo: O objetivo desse trabalho é o de expor a fragilidade dos critérios que permitiram a historiografia literária excluir as obras de Lucia Miguel Pereira e Patrícia Galvão do cânone brasileiro assim como discutir a possibilidade de uma resignificação da obra de Clarice Lispector, cuja aceitação pelos críticos é indiscutível, porém apenas pelo rótulo de escritora intimista. A obra *O Lustre* vai além de uma obra de introspecção psicológica, nela há o trabalho de pensar o Brasil, de denunciar as estruturas do patriarcalismo, assim como fazem Lucia Miguel Pereira em *Cabra-cega* e Pagu em *Parque Industrial*. A escrita feminina durante muito tempo foi rotulada como uma literatura menor, capaz apenas de falar sobre si. É como se a mulher fosse capaz apenas de representar sua vida intima, realizar uma narrativa contemplativa e utilizar uma linguagem imaginativa e incapaz de observar o mundo na qual está inserida, "o verdadeiramente humano", o Universal. Nesse trabalho pretendemos tencionar esses rótulos que serviram tanto para excluir obras de autoras do cânone quanto para limitar a significação daquelas que conseguiram fazer parte dele.

Palavras-chave: Memórias. Mulheres. Representação feminina. Escrita feminina.

Introdução

O objetivo desse artigo é explanar o processo de construção do projeto de pesquisa da tese intitulada *A representação da mulher em seis obras da década de 50: o que falaram sobre elas o que confessamos sobre nós*. Uma forma honesta para iniciar essa discussão é relatando a trajetória pela qual o projeto desta pesquisa passou, sem constrangimento sobre os equívocos e até mesmo preconceitos que estavam inseridos no projeto inicial, pois esses pontos falhos ocorreram não somente neste trabalho, como também em muitos textos importantes da historiografia literária.

A proposta inicial da pesquisa era estudar as obras *A Menina Morta* (1954), de Cornélio Penna, *Crônica da Casa Assassinada* (1959) de Lúcio Cardoso e *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar, romances nos quais o leitor pode assistir às personagens se moverem no raio de uma força centralizadora e autoritária que é a figura do patriarca. A casa-grande é o cenário em que discorrem os enredos dessas obras, os quais são descritos com riqueza de detalhes, porém, longe do que se possa imaginar num primeiro momento, não há nenhum traço de uma visão idílica do campo, ao contrário, a casa-grande é construída por esses autores como um lugar hostil e severo, os quais pode se comparar aos castelos medievais cujas paredes estão cobertas de marcas de opressão. Esse cenário lúgubre que é o ambiente doméstico é um universo predominantemente feminino, lugar no qual as personagens não encontram acolhimento e sim aprisionamento. Mas não estamos diante de mulheres que aceitam mansamente os grilhões dessa opressão, mas sim de personagens que questionam e abalam as colunas sobre as quais a casa-grande se assenta, de personagens que se configuram como força desencadeadora de mudanças, da corrosão do patriarcalismo nos romances em questão.

Ao longo do processo de maturação do projeto mais uma obra foi acrescentada ao *corpus* da pesquisa devido à complexidade com que as mulheres são desenhadas pelo autor e por também serem colocadas, do mesmo modo que as demais obras de interesse, como elemento corrosivo dos valores patriarcais, trata-se de *Corpo de Baile* (1956), obra na qual Guimarães Rosa parece apresentar um espetáculo de dança onde as bailarinas representam diferentes papéis e ditam o ritmo do espetáculo. A proposta inicial, portanto, era a de analisar as personagens femininas que são representadas nessas quatro obras e a luta que travam para romper com os valores que as aprisionam. A princípio todas elas ofereciam para nós um painel diversificado e completo em relação às imagens de mulheres do período histórico que se pretendia emoldurar, 1930 – 1940, e, para organizar a análise, as enquadramos nos seguintes tipos de mulheres: a mulher negra, a mãe amante, as avós paternas, as prostitutas, as abolicionistas e as operárias. Tal enquadramento das personagens transmitiu-nos a segurança de um método de pesquisa preciso, porém, conforme as leituras evoluíam, esses tipos de mulheres revelaram ser um sintoma da limitação de papéis sociais que são permitidos às mulheres desempenharem, não somente na ficção como também na realidade e tomados por nós nessa pesquisa sem a problematização que merece.

Outra questão que se levantou foi o fato de compor o *corpus* da pesquisa apenas com autores masculinos, postura que inicialmente gerava desconforto, era um silêncio que perturbava, mas ainda não se sabia o motivo. Conforme as leituras avançaram percebeu-se que a insegurança em relação as obras selecionadas advinha do fato de não termos inserido a representação feminina feita pelas próprias mulheres, as escritoras. Era a mulher sem voz pedindo a palavra e uma questão inicialmente ignorada foi se tornando uma preocupação: como falar de mulheres apenas tomando como fonte obras de autores, ou melhor, como falar sobre a opressão feminina, sobre o silenciamento das personagens femininas e não permitir que as mulheres falem. Sem querer, cometíamos

um erro que é descrito por Zahidé Lupiaacci Muzart no artigo *A questão do cânone, o* de tomar a mulher apenas como objeto:

> A mulher, no século XIX, só entrou para a História da Literatura como objeto. É importante, para reverter o cânone, mostrar o que aconteceu, quando o objeto começou a falar. Para isso, além do resgate, da publicação dos textos, é preciso fazer reviver essas mulheres trazendo seus textos de volta aos leitores, criticando-os, contextualizando-os, comparando-os, entre si ou com os escritores homens, contribuindo para recolocá-las no seu lugar na História. Porém, na questão do resgate, devemos ter em mente que não se trata de uma substituição: os consagrados pelos esquecidos. Isso seria muito tolo. (MUZART, 1995, p.90).

Uma vez inoculada essa inquietação, não foi possível mais voltar e o timbre suave, quase nada, da voz feminina, foi se tornando imperativo e exigiu igualdade e problematização. Dessa forma, passaram a fazer parte do estudo também as obras de três autoras, *Cabra-cega* (1954) de Lucia Miguel Pereira e, por fim, *O Lustre* (1946) de Clarice Lispector e *Quarto de despejo* (1960) de Carolina Maria de Jesus. Junto com a mudança de planos desse projeto, junto com as mulheres que entraram na pesquisa, apareceram também alguns questionamentos que giram em torno da relação mulher e literatura, como por exemplo a forma como as mulheres foram escritas pela literatura masculina, a exclusão das mulheres do cânone literário ocidental e as mulheres escritas por si mesmas. Esses temas se apresentaram à medida que adentrávamos no objeto da pesquisa e servirão de norte teórico para analisar as obras do *corpus*.

A mulher por eles

Como foi dito anteriormente, no projeto inicial organizamos as personagens femininas das obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa em categorias. Porém, esse método se revelou contraditório para uma pesquisa que pretende discutir a opressão patriarcal sobre a mulher, uma vez que, inadvertidamente, tomávamos o enquadramento da mulher em padrões e papéis sociais sem discutir o quão limitadoras são essas categorias. A questão ainda ficou mais preocupante quando se percebeu que as referidas categorias podem ser enquadradas apenas em dois grandes grupos: as mulheres que atuam na conservação dos valores patriarcais (a mãe, a religiosa, por exemplo), e aquelas que, de alguma forma, fruto de uma vontade ou não, rompem com esses valores. Sobre a dualidade dos papéis femininos e simplificação de suas construções como personagens, Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão pontuam na obra *A Mulher Escrita*:

> Aqui, pode-se dividir aquele rol de tipos femininos em duas categorias, segundo as relações com a sexualidade: uma é a freira, casta mas repositório de fantasias projetadas pelo libido masculino circundante: outra é a promíscua em suas várias formas (...). Esta radicalização intransigente dos papéis femininos parece ser um ideal da cultura masculina. Enquanto o homem transita sua integridade através de várias esferas de atuação, em cada esfera sua expectativa é encontrar à disposição uma especialização feminina. Assim, ele pode ser esposo-pai e boêmio, sem mais do que a habitual esquizofrenia: mas para tanto são necessárias pelos menos duas mulheres com papéis diversos. (BRANCO E BRANDÂO, 2004, p.115).

As consequências que recaem sobre a personagem que rompe o papel da castidade e luta por mais liberdade, ou seja, aquela que experimenta se desvencilhar das cordas que a aprisionam, do papel que lhe foi imposto, recebe como destino a morte, a dor, a solidão, a loucura ou qualquer outro destino exemplar para uma desregrada,

movimento que revela o caráter pedagógico e o tom normatizador de algumas obras. A necessidade de se punir as transgressoras dos valores patriarcais se faz tão necessária que alguns escritores parecem utilizar finais trágicos como estratégia para sair da mira do julgamento da sociedade. Essa tática parece ter sido utilizada por Flaubert, que constrói a narrativa em *Madame Bovary* (1857) de tal forma que o final, o suicídio da protagonista, parece insignificante perto da força e desejo com que essa realizou suas vontades durante toda a narrativa. Emma cresce ao longo do romance e destoa da mediocridade que reina entre os personagens homens. Nessa lógica, o final parece mais um modo do autor enquadrar a obra de acordo com as regras morais da época e fugir de qualquer forma de julgamento, do que uma vontade de punir uma mulher cujo comportamento destoava dos modelos impostos no seu tempo. A citação abaixo é parte da fala de um advogado de acusação que discorre contra Flaubert e sua obra *Madame Bovary*. O trecho foi retirado do artigo *O Romance sob acusação* de Walter Siti, texto no qual o autor reúne vários tipos de documentos oficiais, como julgamentos e cartas de leitores aos autores, que expõem o impacto de alguns romances no contexto em que foram publicados. O interessante deste texto jurídico é a leitura perspicaz que o advogado faz da obra. Ele percebe que o autor usou o final do romance apenas para fugir de possíveis acusações de imoralidade:

> Quem pode condenar essa mulher no livro? Ninguém. Esta é a conclusão. Não há no livro nenhum personagem que possa condená-la. Se encontrardes nele um personagem sensato, se encontrardes um único princípio em virtude do qual o adultério seja estigmatizado, eu estarei errado. No entanto, se em todo o livro não houver nenhum personagem que possa fazer-lhe abaixar a cabeça, se não houver uma única idéia, uma linha em virtude da qual o adultério seja aviltado, sou eu que tenho razão, o livro é imoral! Seria em nome da honra conjugal que o livro seria condenado? Mas a honra conjugal representada por um marido piedoso que após a morte de sua mulher, ao encontrar Rodolphe, procura no rosto do amante os traços da mulher que ama (fasc. de 15 de dezembro, p. 289). Pergunto-vos, será em nome da honra conjugal que podeis estigmatizar essa mulher quando não há no livro uma só palavra em que o marido não se incline diante do adultério? Será em nome da opinião público? Mas a opinião pública está personificada num ser grosseiro, no farmacêutico Homais, rodeado de personagens ridículos que essa mulher domina. Condená-la-eis em nome do sentimento religioso? Mas este sentimento, vós o tendes personificado no pároco Bournisien, padre mais ou menos tão grotesco quanto o farmacêutico, que somente crê nos sofrimentos físicos, nunca nos sofrimentos morais, mais ou menos materialista. (SITI, 2009, p. 210).

Como o advogado defende, Emma Bovary morre em plena juventude e beleza, ela escolhe o momento em que quer morrer e podemos acrescentar que seu impulso à morte está ligado à proporção que as dívidas tomaram e não a um arrependimento em relação às várias traições que cometeu. Nesse sentido, não é possível dizer que sua falta de virtude e compromisso com a moral patriarcal lhe direcionou a decadência e a decrepitude física e moral.

Emma Bovary, porém, é uma personagem atípica, que se move ao longo do romance como se tivesse a mesma liberdade sexual de um homem, ela se expõe ao mundo, recusa o ambiente doméstico que era destinado às mulheres e nesse sentido é interessante lembrar a frase do autor durante um dos julgamentos pelos quais passou: "*Emma Bovary c'est moi*" (Emma Bovary sou eu). Cristina Ferreira Pinto em *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros,* aborda a questão do padrão duplo de moralidade para os personagens da literatura brasileira do século XIX ao XX. Bildungsroman se refere ao processo pelo qual o personagem se transforma ao longo da narrativa, por meio da aventura ele cresce, educa-se, adquire uma filosofia de vida,

expõe-se ao mundo, se transforma em homem. Esse processo, todavia, estava vetado às personagens mulheres, pois se expor ao mundo estava proibido para elas e, por isso, não se pode usar esse conceito para definir a maioria das personagens femininas dos romances:

> Para a mulher a única possibilidade de existência residia no espaço do casamento e da maternidade. (...) A protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho que os personagens masculinos tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em posição marginal" (PINTO, 1990, p. 13).

Para Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, autoras da obra *The Madwoman in the Attic*, a literatura masculina do século XIX construiu as personagens femininas dentro de duas categorias, de anjo do lar ou monstro. No que tange a primeira imagem são mulheres que assumem o papel que lhes foi imposto pelos maridos e pelos pais, dentro do lar é o anjo soberano, visto que educa os filhos e traça planos das formas como pode satisfazer o marido. Porém, a personagem que ousa sair desse esquema merece um destino exemplar e o anjo pode facilmente virar monstro, virar bruxa, virar louca, virar histérica, virar prostituta, entre outros papéis que cabem às desregradas desempenharem no mundo patriarcal. Segundo Gilbert e Gubar, a mulher monstro seria "imagem angélica antiteticamente refletida" (id., p. 28), o monstro na verdade é a mulher que ousa usufruir das mesmas liberdades que o homem possui, ela na verdade não rompe com os valores morais prescritos pela sociedade patriarcal, ela apenas reivindica os papéis que são desempenhados apenas pelos homens, elas querem a liberdade que eles possuem, comportamento:

> [...] que reativaria o arquetípico medo masculino ante o feminino, medo este associado ao invisível, à ausência dos órgãos reprodutores que se escondem no interior da mulher: o medo da castração, ou o Complexo de Édipo propriamente dito. (ROSSI, 2007, p.21).

Gilbert e Gubar afirmam que na verdade o anjo não é o oposto ao demônio, mas que o demônio habita em algum lugar do anjo, visão que desconstrói tanto a idealização patriarcal da mulher – uma vez que a pureza imaginada, a retidão perfeita não existe – quanto evidencia a ideia da necessidade de vigilância constante sobre as mulheres, que devem estar guardadas em casas, sob os olhares do pai, do marido, com o auxílio do padre e até mesmo dos médicos. Todas estas instituições deviam estar unidas para a normatização e regramento e, assim, impedir que o demônio que as mulheres guardam dentro de si se expandisse demais. A literatura, ao longo do século XIX e também no século XX, colaborou em boa parte para esse processo de vigilância do comportamento da mulher, questão que é abordada por Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão no livro *A mulher escrita*. Essa obra é dividida em duas partes, a primeira, consiste na discussão da mulher como objeto da escrita masculina e dos estereótipos que foram criados a respeito do ser mulher em decorrência da criação de um número limitado de tipos femininos e do caráter educativo que recaem na criação desses modelos. Na segunda parte, as autoras fazem um trabalho de resgate das obras de autoria feminina e problematizam os temas que essas mulheres abordaram. A respeito dos tipos de mulheres recorrentes nas obras dos autores, a primeira imagem destacada por Lúcia Castello Branco é a da morta, da defunta. Para ilustrar o capítulo em que aborda o assunto, a autora parte do poema *Essa Pavana*, do poeta Jorge de Lima:

> Essa Pavana

Essa pavana é para uma defunta
infanta, bem-amada, ungida e santa,
e que foi encerrada num profundo
sepulcro recoberto pelos ramos

de salgueiros silvestres para nunca
ser retirada desse leito estranho
em que repousa ouvindo essa pavana
recomeçada sempre sem descanso,

sem consolo, através dos desenganos,
dos reveses e obstáculos da vida,
das ventanias que se insurgem contra

a chama inapagada, a eterna chama
que anima esta defunta infanta ungida
e bem-amada e para sempre santa.
(LIMA apud BRANCO e BRANDÃO, 2007, p.19)

A morte é a eternização do ideal de pureza que se construiu para a mulher, a morte da menina é a certeza de que o corpo casto nunca foi tocado e a segurança de que mácula alguma ameaçará este estado virginal, como afirmam as autoras: "Todos esses gestos tornam viva a imagem da defunta infanta, menina morta, infanta: aquela que não fala, é falada, mantida santa e assexuada, na sua petrificação de morta." (BRANCO E BRANDÃO, 2007, p.22). A moral patriarcal prevê a castração da mulher e o distanciamento dos prazeres sexuais, pois estes estavam disponíveis apenas ao homem. Como Gilbert e Gubar afirmam, a mulher é a "imagem angélica antiteticamente refletida", o que pertencia ao universo masculino era vetado ao feminino, enquanto uma vida sexual ativa era vista como virilidade para o homem, para a mulher era vista como degeneração. Isso explica porque tantas vezes os Românticos exaltaram mulheres mortas ou imagens femininas idealizadas que habitavam somente suas mentes, ambas apartadas da realidade ou de toda e qualquer ameaça de mácula. "Existe na literatura uma fantasia que sempre reaparece como um verdadeiro fantasma, com diversas aparências, o mesmo rosto debaixo da máscara, a amada morta, a mulher meio-morta, meio-viva, a morte-que-não-morre." (BRANCO E BRANDÃO, 2007, p.19).

O tema é interessante não apenas para discutir o imaginário que se criou em torno da imagem feminina e para o qual a literatura contribuiu ativamente na construção e manutenção, mas também para entender uma das obras que fazem parte do *corpus* dessa pesquisa, o romance *A Menina Morta,* de Cornélio Penna. Na obra, a imagem da defunta infanta ganha complexidade e, ao invés de habitar esse lugar ideal e intocável, ela tenciona essa imagem virginal que a tradição romântica construiu. A menina morta de Cornélio Penna percorria tanto a casa-grande dos brancos quanto a senzala dos negros, de um lado seu corpo era lavado como o de um anjo, no outro era imaginada a sua decomposição dentro do caixão, como um monstro disforme. O romance também não nega a possibilidade de esse anjo ter sido fruto de uma paixão proibida segundo a moral patriarcal, a relação de uma mulher branca, Dona Mariana, com o escravo Florêncio; tanto é que em torno da morte da menina, da morte de Florêncio e da loucura de Dona Mariana giram apenas perguntas e nenhuma reposta. O assunto será analisado mais detidamente ao longo do trabalho, uma vez que é de grande relevância para a interpretação da obra de Cornélio Penna.

A imagem da adúltera é outra representação persistente. Como observado anteriormente, o destino que cabe a essas mulheres que ousam ameaçar os valores da família burguesa é a morte, dolorida e lenta. Nas obras do *corpus* da pesquisa, em quase todas têm uma mulher adúltera, Nina em *Crônica da Casa Assassinada* de Lúcio Cardoso, Dona Mariana de *A Menina Morta,* Nhanina, mãe de Miguilim em *Campo Geral*, ou a mãe de *Cabra Cega*. Na leitura de todas elas, assim como na leitura de *Madame Bovary,* abre-se um caminho para uma interpretação que não é a principal[47], em que a leitora ou o leitor se identificam com o comportamento das personagens e o justificam como consequência do contexto de opressão em que os maridos, pais e irmãos as inserem. Nesse sentido, é importante frisar uma questão relevante em relação aos autores que serão abordados nessa pesquisa: eles tencionam as expectativas e valores morais que normatizam o comportamento feminino. Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, João Guimarães Rosa e Lúcia Miguel Pereira problematizam o comportamento dessa mulher oprimida que trai o seu opressor e guiam o leitor para longe da leitura oficial. Ao final do romance, o leitor é colocado numa zona de desconforto para realizar qualquer juízo moral a respeito dessas mulheres, pois o adultério não deixa de ser visto como um modo de evasão e corrosão dos valores patriarcais. Branco e Brandão, fundamentadas em Bataille, afirmam que "o erotismo é um violência que se opõe ao mundo organizado do trabalho e das instituições, sendo o adultério e a prostituição uma de suas formas de ruptura da ordem instituída" (BRANCO E BRANDÃO, 2007, p. 43).

A prostituição é outro assunto recorrente, outra imagem persistente na representação feminina, assim como a adúltera merece um castigo exemplar no final da vida, a prostituta da mesma forma deve ser punida. Basta lembrar de *Lucíola* de José de Alencar e *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas, cujas protagonistas morrem infelizes e solitárias. Porém, embora essas duas imagens femininas aparentemente se aproximem muito, discordamos da aproximação que Branco e Brandão fazem da prostituta e da adúltera. Para as autoras, ambas realizam uma ruptura na ordem instituída, porém percebemos que essas mulheres são vistas pela cultura patriarcal de maneiras muito diferentes. A mulher amante, quando trai, não trai apenas o marido, mas um sistema todo de valores, sua existência não está prevista pelo patriarcado, pois desde seu nascimento foi esperada sua atuação dentro do papel de boa esposa e boa mãe. A prostituta, ao contrário, tem sua existência prevista pelo sistema patriarcal, pois, para que a virilidade do patriarca seja sempre alimentada, não basta que exista apenas uma esposa, mas é necessário que outras mulheres façam parte de sua rede de opressão e satisfação sexual.

Outra questão importante a se salientar é a idealização que muitas vezes gravita em torno do universo da prostituição, que é construído como um lugar de emancipação feminina, pois se está longe da opressão do marido, do pai ou dos irmãos, lugar onde as mulheres podem usufruir da mesma liberdade sexual que os homens possuem. Sobre o prostíbulo paira a ideia de luxo, de liberdade, de ócio, de satisfação dos desejos, longe dos afazeres domésticos e religiosos, e, nesse sentido, essa idealização é muito eficaz para destituir o homem e a sociedade de qualquer culpa em relação à situação de precariedade social que está associada à prostituição, uma vez que se considera que ser prostituta é uma escolha pessoal e não uma condição para a qual um meio social

47 Entende-se interpretação principal a que relaciona essas personagens à degeneração e à falta de moral e ética e por isso são merecedoras de um destino cruel.

desigual economicamente direciona. Dessa forma, fica oculto, na construção da imagem da prostituta, o caráter marginal que ocupa na sociedade, a ideia de luxo e liberdade ajudam a azeitar as engrenagens da opressão patriarcal, pois oculta o fato de que para as mulheres apartadas dos cuidados e proteção de um patriarca, restavam basicamente duas saídas, o convento ou o prostíbulo, pois o leque de opções se limitava praticamente a esses dois extremos.

No que diz respeito ao paralelo entre a adúltera e a prostituta, podemos dizer também que a primeira faz um movimento, mesmo que inconsciente, de resistência e desgaste do sistema patriarcal, pois mutila as bases desse sistema, a família; enquanto a prostituta, ao contrário, impulsiona, involuntariamente, o sistema patriarcal ao ter que vestir as cores de uma suposta autonomia feminina, uma suposta liberdade sexual, liberdade que na verdade se resume a função de servir aos homens, para formar um exército de mulheres prontas a atenderem aos comandantes.

Para concluir essa breve descrição sobre os tipos femininos recorrentes nos romances do século XIX e XX, falta abordar outros dois grupos de mulheres importantes na representação feminina: as bruxas e as loucas. Ambas apartadas do sistema patriarcal, foram expulsas dessa engrenagem por não se enquadrarem nas regras de sujeição previstas por ele, seja por possuírem conhecimentos ameaçadores ao conhecimento científico, seja por sentirem-se desobrigadas a cumprir qualquer compromisso que esse sistema impõe. Podemos dizer que devido a forma de conduta dessas mulheres, a sociedade acabou por não saber o que fazer com elas. Como afirmam Branco e Brandão:

> Dai às bruxas da Idade Média o percurso não é muito longo. Donas de um perigoso saber que não se sabe, mas que incide objetivamente sobre a realidade, transformando-os de maneira radical, possuidoras de uma linguagem que se inscreve no corpo, por meio de ritos e magias, as bruxas terminaram por ser queimadas como loucas, para que a ciência cartesiana, o saber logocêntrico pudesse reinar absoluto. (BRANCO e BRANDÃO, 2007, p. 157).

Até esse momento, o fato de termos discorrido sobre os estereótipos presentes em muitos romances de autoria masculina e a menção da proposta de inserir vozes femininas, escritoras, na pesquisa, pode ter erroneamente induzido a ideia de que as obras dos escritores permaneceram apenas para servir de contraponto e posterior deslegitimação no que se refere à representação da mulher e do universo feminino. Porém, esse não é o objetivo dessa pesquisa, pois acreditamos que elencamos autores que ao abordarem os tipos de mulheres descritos anteriormente não o fizeram para simplesmente repeti-los e reforçá-los, e sim para denunciá-los por meio da problematização e exposição do universo de opressão em que essas mulheres estão inseridas. A ideia nesse trabalho é a comparação entre as obras elencadas para se demonstrar a possibilidade de uma literatura atenta e disposta a interpretar os dramas individuais daqueles que estão submissos a um poder centralizador, sejam escritores, sejam escritoras. Revisar o cânone é importante não apenas para abrir espaço para as mulheres, mas também para questionar o lugar privilegiado cedido para repetidores de estereótipos.

Uma escrita andrógina

O tópico inicial desse capítulo foi a construção de personagens femininas por autores masculinos e as consequentes idealizações em torno da imagem da mulher.

Nessa parte do texto invertemos o norte das atenções e discorreremos sobre a representação das mulheres por elas mesmas. Para tanto, dois textos serão de fundamental importância sobre o assunto: *Um teto todo seu* (1929), de Virgínia Woolf e *O Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. Em *Um teto todo seu,* a autora inicia o capítulo "A mulher independente" criando uma imagem para ilustrar a inserção da mulher no universo da literatura. A narradora descreve o passeio de um gato pelos gramados da Universidade de Oxbrigde (nome fictício, junção de Oxford com Cambridge), porém não se trata de qualquer gato, é um gato sem rabo, uma raça rara proveniente da Ilha de Man. Segundo Woolf, o número de mulheres escritoras na Inglaterra é tão raro como a visão daquele gato, porém o mesmo não acontece quando é objeto das obras masculinas, pois a mulher é o tema mais recorrente nas obras dos escritores. Isso se deve a um fato de conjuntura prática, a falta de um teto todo seu, de um quarto que tenha porta e que essa tenha fechadura. Isso porque a pressão para que a mulher realizasse as atividades que eram vistas como "adequadas" ao seu gênero era grande e para fugir dessas obrigações deveria ser independente da proteção de um homem.

> Suponhamos que um pai com as melhores intenções não quisesse que a filha saísse de casa e se tornasse escritora, pintora ou intelectual. "Veja o que declarou Oscar Browning" havia o *Saturday Review*; havia o senhor Greg: "A essência do ser de uma mulher", disse o senhor Greg com ênfase, "é elas serem sustentadas por homens e os servirem"; havia um grupo enorme de opiniões masculinas que atestavam que nada deveria ser esperado das mulheres do ponto de vista intelectual. Ainda que seu pai não lesse em voz alta essas opiniões, qualquer garota poderia lê-las por si; e essa leitura, mesmo no século XIX, deve ter tido um efeito profundo sobre seu trabalho". (WOOLF, 2014, p. 80).

Mais adiante, ao deliberar sobre a falta de visibilidade das mulheres como escritoras, Woolf compara sua falta de liberdade intelectual com a dos escravos ateniense que, contudo, ainda gozavam de maior liberdade que elas, como podemos atestar com o seguinte trecho:

> A mulher sempre foi pobre. "O poeta pobre não tem hoje em dia, nem teve durante duzentos anos, a mais remota chance (...) uma criança pobre na Inglaterra tem tanta esperança quanto o filho de um escravo ateniense de ser emancipado na liberdade intelectual da qual os grandes escritores se originam." É isso. A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres gozam de menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia. É por isso que dei ênfase ao dinheiro e ao espaço próprio. (WOOLF, 2014, p. 151).

A própria autora revela o quanto o fato de receber uma pensão de 1000 libras esterlinas por mês foi fundamental para que ela pudesse se dedicar à literatura e como o fato de mulheres receberem heranças foi visto como algo assustador para a sociedade, pois aquelas que tivessem condições de morar sozinhas, que não estivessem sob a tutela de um homem, poderiam ser perigosas. Depois de discorrer sobre os fatores que levaram as mulheres a não pisarem sobre os gramados da literatura, Woolf discorre sobre os temas que as poucas representantes do sexo feminino abordaram. Nesse ponto, Virginia Woolf é muito crítica, pois para ela muitas mulheres, ao pegar a pena, se empenharam em fazer dela uma arma de luta contra a opressão, de tal forma que escreveram panfletos e não obras literárias que, para ela, são obras carregadas de

ressentimentos. Segundo Woolf, Jane Austen foi uma mulher que teve todas as condições materiais de escrever e não escreveu com rancor: "Aqui está uma mulher dos anos 1800 que escrevia sem ódio, sem amargura, sem medo, sem revolta, sem sermão" (WOOLF, 2014, p.99).

Virginia Woolf, além de criar lugares fictícios para ilustrar sua discussão, também imagina uma escritora modelo, Mary Carmichael, a qual, assim como Jane Austen e as irmãs Brontë, escreveram sem fazerem de suas obras um bocado de "lamúrias", o que para Woolf é a literatura ideal:

> Por mais desajeitada que fosse, ou por mais que ela não tivesse o toque inconsciente da pena que faz o mero virar de páginas de um Thackeray ou de um Lamb ser um prazer para os ouvidos, ela havia – comecei a achar – dominado a primeira grande lição; escrevia como uma mulher, mas como uma mulher que se esquecera de que era mulher, de forma que suas páginas estavam repletas daquela qualidade sexual curiosa que aparece apenas quando o sexo não tem consciência de si mesmo. (WOOLF, 2014, p. 133).

Trata-se de uma escrita andrógina, que pode abordar qualquer tema, inclusive a condição feminina, mas esquecendo-se que se é mulher, o mesmo vale para os homens, que devem esquecer que são homens quando escrevem. A autora, assim como Simone de Beauvoir, lança uma dura crítica à insistência das mulheres em escreverem apenas sobre si, em adotar os gêneros autobiográficos. A posição de Virginia Woolf exposta nesse ensaio, assim como em suas obras literárias, renderam muitas críticas advindas das feministas contemporâneas a ela até os dias atuais. Uma delas é de Elaine Showalter, uma das fundadoras da crítica literária feminista nos Estados Unidos e autora do texto "Virginia Woolf and the flight into androgyny" capítulo do livro *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977), no qual se dedica a discutir o conceito de androgenia da escrita literária. Para ela, quando Woolf aborda o conceito de androgenia teoricamente e o coloca em prática em suas obras literárias, acaba criando um "(...) mito que le ayudaba a evitar um enfrentamiento com su propia feminidad desgraciada y que Le impedia apagar y reprimir su ira y su ambicion" (SHOWALTER apud MOI, 2006 p. 16). Showalter também lança críticas ao modo de construção da narrativa de Woolf, a técnica de perspectiva múltipla, "El libro entero es uma burla, malicioso, escurridizo a su manera; Woolf juega com sus lectores, negándose a ser totalmente seria, rechanzado cualquier intension sincera o subversiva" (SHOWALTER apud MOI, 2006, p. 17). Para a teórica, se durante a leitura das obras de Woolf as feministas abstraírem as técnicas narrativas da autora, comprovarão que o livro não possui nada de libertador. Showalter deixa claro que a obra literária deve ser engajada na causa feminista, deve deixar nítidas suas intenções de luta e não deve ter estratégias narrativas que impeçam o leitor de chegar diretamente ao tema, o qual deve ser combativo e libertador. Segundo a crítica, nada disso acontece nas obras de Woolf, que são evasivas e propõem uma separação entre arte e política.

Virginia Woolf recebeu muitas críticas, não somente de Elaine Showalter, por conta dessas características narrativas, mas também de muitas feministas que estavam cegas às grandes contribuições para a literatura feminina que a autora oferecia, tanto em relação à estética, quanto em relação ao registro do drama íntimo vivido por mulheres cindidas por uma existência sob opressão. As críticas feministas estavam apenas preocupadas em verificar se as escritoras seguiam ou não um esquema político em suas obras.

Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo,* também lança críticas no mesmo sentido que Woolf aponta nas obras escritas por mulheres. No capítulo "A mulher independente" a autora discorre primeiramente sobre a mulher que conseguiu entrar no mercado de trabalho, mas, a partir daí, passou a acumular tripla jornada de trabalho: cuidar dos filhos, cuidar de casa e trabalhar fora. Trabalhar fora foi um meio de a mulher se tornar mais independente do homem, porém, os longos expedientes, além das outras atividades que a sociedade esperava dela, como o cuidado com a toalete, cuidados com a casa, mesmo morando sozinha, eram tão exaustivos que a existência de um amante que lhe financiasse as despesas era visto como saída para essa vida extenuante. Dessa forma, as circunstâncias, os valores e costumes acabavam sempre empurrando a mulher a estar sob a tutela de um homem.

A saída para esse círculo vicioso, para a mulher conquistar a independência intelectual, era se desvencilhar da sombra do homem, postura, porém, que era para poucas, e, por isso, existia poucas mulheres escritoras, pois a condição de vida de uma mulher que trabalha até dez horas por dia e ainda lida com exaustivas tarefas domésticas não propiciavam um terreno fértil para a expansão intelectual. No entanto, quando circunstâncias da vida permitiam à mulher tempo livre e independência financeira, ela exercia o ofício de escritora. Simone de Beauvoir discorre sobre o que considera uma boa escritora e uma má escritora. Para a autora, muitas mulheres construíram narrativas densamente introspectivas, narrativas centradas em torno de um eu autobiográfico, pouco ficcional, e realizaram, segundo Beauvoir, obras narcísicas, sem fundo social ou histórico; são obras que falam sobre si e não sobre o Humano.

> Para não deixar afundar no vazio uma vida interior que não serve para nada, para se afirmar contra o dado que suporta com revolta, para criar um mundo diferente desse em que não consegue alcançar-se, ela tem necessidade de se exprimir. Por isso é sabido que é loquaz e escrivinhadora expande-se em conversas, cartas e diários íntimos. Basta que tenha ambição e ei-la redigindo memórias, transpondo sua biografia para um romance, exprimindo seus sentimentos em poemas. Goza de amplos lazeres que favorecem tais atividades. (Beauvoir, 2016, p. 529).

A "escrivinhadora", para Beauvoir, dedica tempo demais em escrever sobre si, sobre a causa das mulheres, criando, como Woolf afirma, sermões e não literatura. Segundo a autora, elas "(...) permanecem demasiado apegadas a servir essa causa para adotar perante o universo essa atitude desinteressada que abre os mais vastos horizontes" (BEAUVOIR, 2016, p. 530). O texto de Simone de Beauvoir nesse sentido pode ser esclarecedor, pois lança uma crítica severa à escrita feminina, reflexão importante em um momento de afirmação e conquista de espaço dentro da literatura, de questionamento sobre a relação arte e política, engajamento e estética. Entretanto, na conclusão do texto, a autora percorre caminhos tortuosos, trata-se do momento em que aborda o cânone. Segundo a autora, na tentativa de se auto afirmar por meio da literatura, a mulher se interessou apenas pelo universo de si mesma, virou as costas para universos mais vastos. O problema nesse trecho do texto de Beauvoir reside no fato de abordar toda a concepção a respeito do cânone como uma verdade indiscutível, cujos valores e parâmetros não merecem ser questionados, afinal, os autores desses critérios foram elencados por homens brancos. O próprio conceito de Homem é tomado como verdade sem questionamento: "É no homem e não na mulher que até aqui se pode encarar o Homem" (BEAUVOIR, 2016, p. 538). Simone de Beauvoir traz muitas reflexões importantes sobre a questão da escrita feminina, porém essa última colocação contribuiu para alimentar preconceitos em relação à autoria feminina e justificar a

exclusão da mulher do cânone literário pelo fato de elas não discorrerem sobre o Homem Universal, apenas escreveram sobre si por não serem capazes de escrever sobre outros temas que não fossem suas próprias vidas.

Tanto Virginia Woolf quanto Simone de Beauvoir falam desse traço da escrita feminina, a introspecção, ambas em tom de acusação. É como se a mulher fosse capaz apenas de representar sua vida íntima, realizar uma narrativa contemplativa e fosse incapaz de observar o mundo na qual está inserida, "o verdadeiramente humano", o Universal. Esse discurso apenas fortaleceu a fala de críticos conservadores como por exemplo Harold Bloom, que consideram que o cânone deve ser composto apenas por obras fruto de um empreendimento individual e autossuficiente e que dessa forma alcançaram a originalidade, mas sem deixarem de refletir a tradição. Para o crítico, questionar a hierarquia que o cânone literário propõe é uma atitude daqueles que fazem parte da "Escola do Ressentimento" (BLOOM, 2010, p.33), que, por coincidência, não são Homens nem Brancos, aqueles que são o outro, o oposto, o avesso, a mulher e o negro. Segundo Ana Luiza Amaral, coautora do *Dicionário de crítica feminista* no artigo "O meu oficio é a circunferência: des-sexualizar o poético" discorre sobre a especificidade da escrita feminina nos seguintes termos:

> Se existe ou não uma escrita feminina, se esta questão é de impossível resposta, merecendo todavia a ser debatida como pode ser ela debatida; que fenômenos fazem, e que produz, o cânone literário; por que razões se opta, no caso, por exemplo, da elaboração de programas para o ensino superior, quando se considera a leccionação e limitação e as limitações programáticas, por muito mais facilmente construir um programa em torno de textos escritos por homens do que em textos produzidos por mulheres como se constroem os pactos de leituras e por que é mais importante conhecer o sexo, se o texto for de uma escritora; por que, e se, mais afetados nós ficamos, caso saibamos que essa mulher pertence a uma minoria, seja ela rácica, intercultural ou sexual; se esse conhecimento altera a nossa forma de ler a sua produção literária; o que é literário, afinal, ou seja, circularmente retornando, quem produz e por que fenômenos ele se rege, o cânone literário – são aspectos que me parecem demasiado relevantes para continuarem ignorados por uma parte ainda significativa da academia portuguesa. (AMARAL, 2004, p.23).

Até aqui se tentou esboçar um panorama a respeito da representação feminina nas obras de escritores e sobre a visão de teóricas literárias feministas que contribuíram enormemente para essa discussão e, por fim, discorremos sobre a importância do acesso da mulher à escrita; tudo isso para se mostrar por que caminhos se andará e aonde pretendemos chegar nessa pesquisa. Neste trabalho, não será nosso objetivo discutir e tentar responder se existe ou não escrita feminina, mas sim, por meio da análise das obras escritas por mulheres, expor a fragilidade dos critérios da historiografia literária – que praticamente esqueceu a obra de Lucia Miguel Pereira e Carolina Maria de Jesus –, a fim de realizar um trabalho de recuperação. Será realizado também um trabalho de ressignificação de obra, a aceitação da ficção de Clarice Lispector pelos críticos é indiscutível, porém apenas pelo rótulo de escritora intimista; o que pretendemos analisar na obra *O Lustre* é o trabalho de pensar o Brasil, de denunciar as estruturas do patriarcalismo, assim como fazem Lucia Miguel Pereira em *Cabra-cega* e Carolina Maria de Jesus em *Quarto de Despejo*.

Referências

AMARAL, A. L. *O meu ofício é des-sexualizar o poético.* Disponível em <https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=73875>. Acesso em 20 de 14 abr. 2017.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo.* 3ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BLOOM, H. *O Cânone Ocidental*: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita***.** 2ª. ed., Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: The woman writer and the ninetheenth-century literary imagination*. New Haven: Yale, 1984.

MOI, T. *Teoria literária feminista.* Madrid: Cátedra Critica e Estudos Literários, 2006.

MUZART, Z. L. *A Questão do Cânone*. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5277/4657>. Acesso em 21 abr. 2017.

PINTO, C. F. *O Bildungsroman feminino***:** quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ROSSI, A. D. *Seria a pena uma metáfora do falo?* Ou a inquietante presença da mulher na literatura. Disponível em: <http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/icone/article/viewFile/46/73>. Acesso em 20 abr. 2017.

SITI, W. O romance sob acusação: aparato crítico. In: MORETTI (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

WOOLF, V. *Um teto todo seu.* 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

A SINESTESIA NO FILME *MEIA-NOITE EM PARIS* DE WOODY ALLEN

Autora: Grace Cristiane Thiel (UNIANDRADE)
Orientador: Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: Paris, cidade que encanta e seduz, sempre foi um dos cenários mais atraentes para produtores e artistas, uma vez que desperta os sentidos de várias formas. Woody Allen, conhecido ator, produtor, diretor e roteirista, além de demonstrar seu amor por Nova Iorque em diversas produções, nos encanta com histórias em lugares como Inglaterra, Espanha, Itália e França. Em *Meia-noite em Paris* (2011), Allen nos convida

a visitar a cidade luz no presente e passado, sob a perspectiva de personagens como Gil Pender (Owen Wilson), roteirista americano que visita a cidade com sua noiva Inez (Rachel McAdams) e seus futuros sogros. Este trabalho visa analisar o fenômeno da sinestesia na obra e como ele afeta as experiências e relacionamentos das personagens. Cansado de trabalhar em roteiros de filmes americanos, Pender começa a escrever seu próprio romance e busca inspiração em Paris. Seus passeios pela cidade levam-no a transitar entre uma Paris contemporânea e outra glamorosa, onde escritores como Scott Fitzgerald e Hemingway, pintores como Dali e Picasso, ou compositores como Cole Porter se encontram nos anos 20. As imagens, sons, cores e sentimentos presentes em ambas as épocas despertam os sentidos e nos aproximam ainda mais das personagens e suas trajetórias.

Palavras-chave: Paris. Sinestesia. Imagens. Cidade.

Introdução

Meia-noite em Paris (2011), Oscar de melhor roteiro original para Woody Allen em 2012, nos convida a percorrer as ruas e monumentos de Paris, a qual é vista com grande admiração e encanto e proporciona aos mais curiosos um campo de estudo em diversas áreas, desde a história até a arte. Assim, o fascínio pela cidade luz me levou a buscar no estudo do aspecto sinestésico de uma obra fílmica ambientada em Paris um entendimento melhor sobre a importância dos sentidos na relação interpessoal e intercultural na nossa sociedade globalizada. Portanto, o objetivo deste artigo é analisar elementos sinestésicos que compõem a obra fílmica *Meia-noite em Paris* (2011), pois percebe-se que os sentidos são parte essencial para o entendimento cultural dessa obra, além de ser fonte para a aproximação de pessoas de uma mesma sociedade ou sociedades diversas.

A Paris dos anos 20

Um dos aspectos que diferenciam *Meia-noite em Paris* de outros filmes é a transição da Paris do século XXI para a Paris do início do século passado, quando grandes nomes da literatura e outras artes se encontram na cidade luz tornando-a ainda mais atraente e relevante para uma geração de mentes que produziram nessa época clássicos literários e obras marcantes. Nomes como F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, T. S. Elliot, Cole Porter e Gertrude Stein estão entre as mentes brilhantes que compunham esse grupo de artistas conhecidos como *The lost generation* (A geração perdida) que compartilharam ideias e experiências que contribuíram para o nascimento de novas visões artísticas no século XX:

> A vida nas ruas de Paris foi a incubadora ideal para os talentos artístico. Por pelo menos dois séculos, a capital francesa tem sido reconhecida como um berço para as artes e criatividade. A vida social e comercial nos anos 20 for inexoravelmente relacionada a sua reputação como paraíso para artistas e intelectuais. Em nenhum lugar do mundo isso foi tão óbvio como nos

becos e bulevares do Sexto Arrondisment ('distrito') na margem esquerda do rio Sena. (BRODY, 2012, p.16)[48]

A experiência sinestésica despertada pelo filme

A imagem do rio Sena ilustra um dos pôsteres de divulgação do filme *Meia-noite em Paris*. Ao fundo observa-se a pintura de Vincent van Gogh, *Noite Estrelada*, de 1889. Na obra *The Skin of the Film* (2000, p.213), Laura Marks indica que a cor é um aspecto sinestésico muito relevante e contribui imensamente para a experiência dos sentidos, com os outros e com o mundo. Segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, "(...) o amarelo revela um simbolismo solar" (1988, p. 439). A mesma obra aponta que o sol, nos textos hindus, simboliza "(...) a origem de tudo o que existe, o princípio e o fim de toda manifestação, o alimentador". (1988, p. 837). Assim, parece que o personagem de Gil Pender está sendo nutrido por uma nova cultura. Em outro pôster de divulgação aparecem os Jardins de Monet, também utilizados como locação no início do filme e onde o personagem Gil Pender declara seu amor por Paris: "*This is unbelievable – look at this. There's no city like this in the world. There never was"* ("Isto é inacreditável – olhe isto. Não há cidade como esta no mundo. Nunca houve"). A utilização de pontos turísticos ou de obras artísticas conhecidas reforça o sentido importante que o aspecto visual tem na divulgação da obra cinematográfica.

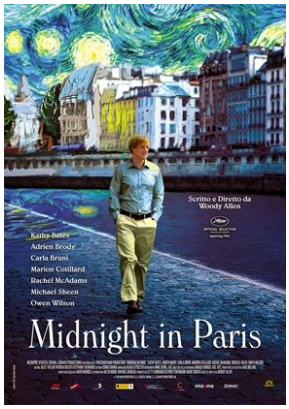

Figura 1: Poster do filme (2011).
Disponível em: < http://filmescult.com.br/meia-noite-em-paris-2011/>.

48[1] *Street life in Paris was the ideal incubetor for artistic talent. For at least two centuries, the French capital had been acknowledged as a cradle for the arts and creativity. The social and commercial life of Paris in the 1920s was inexorably tied to its reputation as a haven for artists and intellectuals. Nowhere was this more obvious than in the alleys and boulevards of the Sixth Arrondisment on the Left Bank of the Seine.* (BRODY, 2012, p.16)Todos os trechos da obra original em inglês de Brody e do script do filme foram traduzidos pelo autor para o português, bem como a citação da obra de Laura Marks e Baxter.

Figura 2: Poster do filme (2012).
Disponível em: < http://livraria.folha.com.br/filmes/comedia/meia-noite-paris-dvd-1176584.html>.

Na realidade, as caminhadas do personagem levam-no a descobrir uma Paris mágica. Gil Pender caminha à margem do rio pensando sobre sua vida pessoal e profissional. É justamente em uma dessas caminhadas que Pender é levado a conhecer a Paris dos anos 20, que fazem-no despertar outros sentidos e ativar a criatividade, conduzindo o personagem à uma reflexão sobre suas escolhas.

Em seu livro *The most beautiful walk in the world*, John Baxter relata a experiência de andar em Paris:

> [...] O conceito de espaço publico não existe aqui. As pessoas não saem de casa e entram em seus carros, e então dirigem pela cidade até seus escritórios ou algum shopping center com ar condicionado. Nenhum parisiense dirige por Paris. Alguns pedalam. Outros pegam o metrô ou o ônibus, a maioria caminha. Paris pertence aos piétons – os pedestres. As pessoas vão naturalmente à pied – à pé. E é somente à pé que você descobre a riqueza e variedade. Como qualquer outro amante de Paris vindo de outra cidade, o autor Edmund White, diz em seu pequeno elegante livro *The Flaneur*, "Paris é um mundo para ser visto por andarilhos solitários, pois apenas os passos da caminhada podem trazer a riqueza (se silenciosa) de detalhes" (BAXTER, 2011, p.4)[49]

Pela caminhada, o personagem está descobrindo a cidade, seus aromas e seus sons, sua arquitetura, seus habitantes. Para Pender, que vem de uma cultura norte-americana marcada pela dependência do automóvel, a caminhada proporciona um contato diferente com o mundo e uma nova forma de ler e conhecer este mundo.

Sobre a ênfase na experiência sensorial no cinema, Robert Stam, em *Introdução à teoria do cinema,* destaca que "Certas teorias do cinema procuram ampliar os sentidos, enquanto outras buscam discipliná-los, contê-los" (2010, p.22). No filme, há trechos que exaltam os sentidos e que tornam a descrição das experiências das personagens ainda mais reveladoras. Assim, destaco a seguir trechos da obra que apresentam como o aspecto sinestésico pode ser observado.

---

49 [...] *The concept of public space doesn't exist here. People don't step out of their front door into their car, then drive across town to the office or some air-conditioned mall. No Parisian drives around Paris. A few cycle. Others take the métro or a bus, most walk. Paris belongs to its piétons – the pedestrians. One goes naturally à pied – on foot. And it's only on foot that you discover its richness and variety. As another out-of-town Paris lover, the writer Edmund White, says in his elegant little book The Flaneur, "Paris is a world meant to be seen by walker alone, for only the pace of strolling can take in all the rich (if muted) detail."* (BAXTER, 2011, p.4)

Em um dado momento, Pender relata: "*I could easily see myself as a Parisian – strolling the Left Bank – a baguette under my arm – finishing my novel – at a table at the Café Flore. A Moveable Feast – Hemingway called it"* ("Eu poderia facilmente me ver como um parisiense – andando pela margem esquerda do rio – uma baguete embaixo do braço – terminando meu romance – sentado à mesa no Café Flore"). Esta fala do personagem manifesta sua transformação pelo fato de estar caminhando pelas ruas de Paris e também estar caminhando pela memória da cidade. Paris começa a invadir a alma de Gil Pender e a experiência sensorial do personagem provoca também uma identificação por parte dos espectadores que, mesmo que nunca tenham estado em Paris, começam a experimentar sua cultura pela conexão com o personagem. Segundo MARKS:

> Certamente, a maneira mais simples para o cinema de movimento-imagem atrair os sentidos dos espectadores é através da identificação da narrativa. Os personagens são vistos comendo, fazendo amor, e assim por diante, anos espectadores nos identificamos com suas atividades. Nós salivamos ou nos sentimos estimulados pelas deixas verbais ou visuais. Além disso, é comum ao cinema evocar experiências sensitivas através de conexões intersensoriais: sons podem evocar texturas; visões podem evocar odores (o vapor ou o cheiro de fumaça, incenso, ou cozinha). Essas conexões intersensoriais são denominadas sinestéticas. (MARKS, 2000, p.213)[50]

Figura 3: Cena do filme (2012).
Disponível em: < https://projectedperspectives.wordpress.com/2015/08/02/midnight-in-paris2011/>.

A culinária francesa é um dos fatores que mais despertam a sinestesia. O paladar e olfato são despertados por uma variedade de receitas e ingredientes, além dos muitos vinhos produzidos no país. Tais sensações interferem amplamente na adaptação a outra cultura. Enquanto o personagem principal, Gil Pender, aprecia os sabores locais, sua noiva e os pais de sua noiva demonstram pouco interesse pela culinária local, enfatizando os sabores da terra natal em detrimento dos da França. Estes personagens, diferentemente de Gil Pender, estão em Paris mas não estão experimentando a vida em Paris, pois não caminham pela cidade como ele, na chuva, preferem o automóvel e,

50 *Certainly, the simplest way for movement-image cinema to appeal to the viewer's senses is through narrative identification. Characters are shown eating, making love, and so forth, and we viewers identify with their activity. We salivate or become aroused on verbal and visual cue. Beyond this, it is common for cinema to evoke sense experience through intersensory links: sounds may evoke textures; sights may evoke smells (rising steam or smoke smells of fire, incense, or cooking). These intersensory links are well termed synesthetic.* (MARKS, 2000, p.213)

mesmo quando experimentam os sabores e aromas da culinária francesa, consideram-na inferiores àquela de sua origem.

Figura 4: Cena do filme (2012).
Disponível em: < http://www.thecinetourist.net/an-american-tourist-in-paris.html>.

O personagem de Owen Wilson é atraído igualmente pelos sons que invadem os bares ou cafés, em especial a música de Cole Porter que invadia os salões no início do século passado, mas que é igualmente reproduzida nos mercados livres de Paris. Gil Pender inclusive menciona à vendedora de um mercado de rua o seu gosto pelas canções de Cole Porter: "*Love his music – we're very close- Cole, Linda and I*" ("Amo a música.dele – somos muito próximos – Cole, Linda e eu"). A música e os sons da Cidade Luz complementam a experiência visual do personagem. Como já indicado, diferentes experiências sensoriais motivam Gil Pender a explorar cada vez mais Paris e transformam-no de tal maneira que sugere a sua noiva que venham a morar naquela cidade.

Figura 5: Cena do filme (2012).
Disponível em: < https://totallist.files.wordpress.com/2013/01/flea-market.jpg >.

Pelos diálogos dos personagens conhecemos a manifestação de suas ideias quanto às suas experiências culturais e sensoriais. Contudo, em *Meia-noite em Paris,* há cenas em que a linguagem sinestésica ganha relevância independentemente dos diálogos. Em *A audiovisão: som e imagem no cinema,* Michel Chion afirma que: "Como o cinema não é apenas um mostrador de sons e imagens, mas gera também sensações rítmicas, dinâmicas, temporais, tácteis e cinéticas, que usam indiferentemente os canais sonoro e visual, cada revolução técnica do cinema conduz a um aumento de sensorialidade (...)" (2011, p.120). Considerando a evolução das tecnologias áudio visuais, a reprodução e interpretação dos sentidos, sejam quais forem, ampliam-se e apresentam-se em muitas cenas de filmes, tornando o uso de diálogos muitas vezes opcional pois a linguagem sinestésica ganha mais espaço, especialmente na divulgação e expressão de outras culturas. Também segundo Laura Marks, tem crescido o interesse

entre artistas visuais e produtores de vídeo e filmes de suprir o sentido da visão com outras experiências sensoriais como audição, tato, olfato, paladar e sinestesia. (2000, p.194).

Finalmente, a obra *The Skin of the Film* apresenta o conceito de *haptic visuality*, termo que sugere que a visão propriamente dita pode ser tátil, como se o espectador pudesse tocar um filme com seus olhos; além disso, na obra Marks propõe que um filme possa ser considerado como impressionável ou vulnerável e condutor tal como a pele. O prefácio do livro descreve o que seria a pele do filme: "*The Skin of the Film* apresenta uma metáfora que retrata o que um filme significa materialmente, o contato entre o observador e o objeto apresentado. Isso também sugere que a visão pode ser tátil, como se alguém pudesse tocar um filme com os olhos: chamo a isso *haptic visuality"* (MARKS, 2000, preface). Portanto, as experiências que tocam materialmente a pele de Gil Pender, tocam também metaforicamente a pele dos espectadores. Paris ganha presença para o espectador pela "visão tátil". O cinema intercultural surte um efeito de transformação na audiência, e portanto a distribuição e consequente visualização de um filme entre diferentes culturas é como o contato pessoal, de pele, o qual deixa impressões.

Assim como no princípio da estória, em outro trecho do filme o personagem Gil Pender aponta suas impressões sobre Paris:

> [51]Sabe, eu às vezes penso, como alguém pode produzir um livro, ou uma pintura, ou uma sinfonia, ou uma escultura que possa competir com uma grande cidade. Você não pode. Porque você olha em volta e cada rua, cada bulevar, é em si uma forma especial de arte e quando você pensa que é neste universo frio, violento, e sem sentido que Paris existe, estas luzes. Quero dizer, não há nada acontecendo em Júpiter ou Netuno, mas mesmo vista do espaço, você pode ver essas luzes, os cafés, pessoas bebendo e cantando. Pelo que eu sei, Paris é o lugar mais vibrante do mundo.

Paris, conhecida como a Cidade Luz, torna-se, neste momento do filme para o personagem, o centro do mundo. Nos anos 20, a cidade o era realmente. Para Gil Pender, que chega à Paris apaixonado por sua noiva e neste ambiente encontra novos amores, a grande paixão parece ser a própria cidade. A Paris do final do século XIX, dos anos 20, ou do século XXI encanta o personagem de tal forma que não consegue deixá-la. Portanto, a experiência do personagem em Paris, em ambientes alegres e vibrantes, próxima aos habitantes locais ou expatriados, promove o exercício de sua imaginação e também leva o leitor quase a sentir os sabores e aromas daquela cultura e daquela cidade.

Conclusão

O objetivo deste artigo foi destacar os elementos sinestésicos que compõem a obra cinematográfica *Meia-noite em Paris*. Pelo estudo realizado, acredito que a

51 *You know, I sometimes think, how is anyone ever gonna come up with a book, or a painting, or a symphony, or a sculpture that can compete with a great city. You can't. Because you look around and every street, every boulevard, is its own special art form and when you think that in the cold, violent, meaningless universe that Paris exists, these lights. I mean come on, there's nothing happening on Jupiter or Neptune, but from way out in space you can see these lights, the cafés, people drinking and singing. For all we know, Paris is the hottest spot in the universe*.

abordagem sinestésica em obras cinematográficas deve ser incentivada, principalmente em obras que relatam experiências interculturais.

Para Marks (2000, p.246), o olfato não respeita muros ou fronteiras e indubitavelmente, nossos sentidos igualmente não respeitam fronteiras. Assim, a oportunidade de relatar estórias interculturais promove o entendimento e tolerância entre povos, e os sentidos permitem ampliar a nossa compreensão de mundo pois espectadores partilham experiências sensoriais e tais sensações podem ampliar nossa percepção cultural, trazendo descobertas a cada cena mostrada.

Referências

ALLEN, W.*Midnight in Paris*.Disponível em: <http://www.pages.drexel.edu/~ina22/splaylib/ Screenplay-Midnight_in_Paris.pdf> Acesso em: 23 ago. 2017.

BAXTER, J. *The most beautiful walk in the world*: a pedestrian in Paris. New York: HarperCollins Publishers, 2011.

BRODY, P. *The real midnight in Paris*. Lexington: Bookcaps, 2017.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, numerous). Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHION, M. *A audiovisão:* som e imagem no cinema. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

MARKS, L. U. *The skin of the film*: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham and London: Duke University Press, 2000.

MEIA-NOITE em Paris. Direção: Woody Allen, Produção: Letty Aronson, Raphael Benoliel. Estados Unidos e Espanha: Paris Filmes, 2012. 94 min. Color, 1 DVD.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. 4ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2010.

AMOR PELA ARTE E AFETOS NÃO CORRESPONDIDOS EM *A GAIVOTA*

Autora: Hélen Fabiana Sima (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: O presente artigo analisa *A gaivota* (1896), primeira grande peça de Anton Tchékhov (1860-1904), a partir dos conflitos e dificuldades no processo comunicativo entre os personagens. O estudo visa apresentar as propostas inovadoras do autor que rompem de forma consciente com as estruturas dramáticas clássicas, alterando conceitos e características do drama propriamente dito. Além disso, será demonstrado o estilo pessoal de Tchékhov, repleto de sutilezas e subtextos; sua concepção artística que

objetivava a renovação do teatro; e a sua visão acurada da crescente insatisfação social na Rússia pré-revolucionária. Ademais, serão discutidos os aspectos metateatrais da peça, bem como as características precursoras do teatro do absurdo, entre elas os monólogos cruzados que, por enfraquecerem o diálogo interpessoal, acabaram por precipitar a crise do drama amplamente discutida por teatrólogos e críticos. Para lançar luz sobre as rupturas formais e temáticas da dramaturgia de Tchékhov serão utilizados os pressupostos teóricos de Roman Jakobson, Lionel Abel, Patrice Pavis, Peter Szondi, entre outros.

Palavras-chave: Crise do drama. Metateatralidade. Subtexto. Monólogos cruzados.

Introdução

Escrita entre 1895 e 1896, *A gaivota* é tida como a primeira grande peça de Tchékhov, é com essa peça que o dramaturgo russo se posiciona artisticamente como inovador e propositor de novos caminhos e formas para o teatro. Para tanto, rompeu com algumas estruturas clássicas dramáticas: suprimiu o herói, as grandes ações, os diálogos concatenados e de belas falas e a crescente tensão que seria resolvida no desfecho da peça. Tchékhov propôs cenas com personagens que são pessoas comuns, sem grandes pretensões, com diálogos reticentes – os chamados monólogos cruzados – e ambientes monótonos. O dramaturgo russo introduz uma discussão sobre a arte na peça *A gaivota* e pulveriza seus pensamentos em seus personagens, descreve a história trágica de Treplev, jovem escritor, que vive entre a angústia de ter perdido sua amada Nina, o sonho de um teatro renovado e a rejeição de sua mãe. A peça se passa numa propriedade rural da Rússia, onde todos os verões, Sorine, tio de Treplev reunia família e amigos.

No primeiro ato da peça, Tchékhov apresenta o alicerce em que se estruturam as relações entre os personagens; um círculo vicioso, onde as rejeições amorosas e artísticas que causam sofrimento estão ligadas umas às outras. A obra é habitada por personagens reféns de seus conflitos interiores e cada um deles apresenta características únicas, incompreensíveis aos demais, isolando cada personagem em seu mundo individual, pois a falta de diálogo entre eles reflete a distância e a impossibilidade de contato. A caracterização do personagem Treplev aproxima-se dos ideais artísticos do dramaturgo russo, ambos revoltam-se contra um modelo de dramaturgia exaurido e arriscam-se em busca de formas novas. Tchékhov inventou a história de *A gaivota*, na qual a representação de uma peça de teatro é o tema principal, inserindo-a no contexto no qual ele e a própria peça se incluíam ao escrever uma ficção baseada em si mesmo e seu processo criativo.

O presente ensaio discute aspectos sobre o fazer teatral que o dramaturgo insere no texto e analisa alguns dos inúmeros subtextos e os monólogos cruzados. Para lançar luz sobre as especificidades da dramaturgia do autor, teóricos como Roman Jakobson, Patrice Pavis, Lionel Abel e Peter Szondi são utilizados. Ademais, serão abordados temas que Tchékhov desenvolve em sua obra, como a solidão, a nostalgia, a descrença, os dramas de pessoas que ansiavam pela prosperidade e do artista em busca de si mesmo e da forma ideal para traduzir seus sentimentos. Problemas estes, atemporais, eternos e incrivelmente atuais.

A gaivota e a crise do drama

Na peça *A gaivota*, Tchékhov exprime a sua visão sobre a necessidade de renovação do teatro, inserindo no texto o confronto entre o velho e o novo estilo de apresentar a arte. Quando escreve esta peça, apesar de já ser um contista bem sucedido, sua dramaturgia ainda não era tão expressiva, porém o dramaturgo tinha plena consciência da necessidade de uma nova proposta para sua obra. A estreia de *A gaivota* nos palcos não foi muito bem sucedida; os espectadores não encontraram a estrutura aristotélica dos textos clássicos à qual estavam acostumados. O ritmo também fugia das clássicas regras dramáticas, as quais exigiam um movimento crescente, rumo ao desfecho da peça, e a ausência de heróis e heroínas também contribuiu para a incompreensão do público. De acordo com Szondi (2001), Tchékhov escreve em uma época em que há uma transição em processo. Essa situação é caracterizada por um momento de mudanças, porém, estas não se consumam plenamente.

Em seu texto, Tchékhov apresenta diálogos monótonos, situações cotidianas, ausência de grandes acontecimentos e personagens inertes que não exprimem seus pensamentos, emoções e desejos. Habituados aos contos humorísticos de Tchékhov, o público não compreendeu *A gaivota*, pois não suscitava o riso e ainda havia um suicídio no desfecho da peça, a qual era lida como uma comédia. O autor ainda prolonga-a, permitindo que os acontecimentos cotidianos se sobreponham aos do enredo, assim, a peça permite ao apreciador a sensação de inacabamento, pois Tchékhov não termina com ponto final, e sim com reticências, deixando à imaginação do público as reações das personagens. Dessa forma, essas circunstâncias fizeram com que inicialmente a peça fosse rejeitada pelo meio teatral, porém, dois anos depois o Teatro de Arte de Moscou montou *A gaivota* com êxito; sob a tutela de Stanisláviski a peça viria a apagar o fracasso inicial e destacar Tchékhov como um grande dramaturgo. O grande acerto de Stanislávski foi compreender a proposta inovadora do autor que introduz em seu texto uma discussão sobre a arte e a relação entre a plateia e os personagens que se apresentam como seguidores da verdade e não como grandes heróis ou vilões. E os temas com os quais Tchékhov lida – insucesso, solidão, nostalgia, anunciam a crise do drama, como afirma Peter Szondi:

> Assim como os heróis dos dramas tchekhovianos, apesar de sua ausência psíquica, continuam a viver em sociedade e não tiram da solidão e da nostalgia as últimas consequências, persistindo em um ponto flutuante entre o mundo e o eu, o agora e o outrora, tampouco a forma dos dramas renuncia de todo às categorias de que carece enquanto forma dramática. Ela as conserva como acessórios desprovidos de ênfase a permitir que a temática verdadeira tome forma em algo negativo, como se desviando dela. (SZONDI, 2001, p. 49)

Szondi ainda aponta contradições no texto de Tchékhov, as quais estão conectadas as transformações históricas que se apresentam discordantes entre as formas dramáticas tradicionais e as formas que não aceitam mais essa estrutura. Dessa forma, propõe uma discussão em torno do que ele chama de "crise do drama", presente em *A gaivota,* texto que se afasta do drama propriamente dito, visto que, com o enfraquecimento da ação, Tchékhov cria o drama estático, privilegiando os monólogos cruzados ao invés dos diálogos interpessoais.

Incompreensões artísticas, amorosas e afetivas

Em *A gaivota*, Treplev, um jovem escritor é a figura central. É filho de Arcadina, uma consagrada e renomada atriz russa que desencoraja a busca de seu filho por novas formas artísticas, levando-o a uma crise existencial quando sua peça é rejeitada pela elite artística e por sua amada Nina, que descreve a peça como difícil de encenar e com pouca ação. Aliás, há muito mais críticas do que louvores para a peça de Treplev; apenas Dorn, o médico local aprecia a peça, que se passa na casa de campo de Sorine, tio de Treplev. Nina, sente uma paixão avassaladora por Trigorine, um romancista bem conceituado e namorado da mãe de Treplev. Trigorine não apresentou o mínimo interesse pela peça, mas sim pela atriz que, impulsionada pela sua ingenuidade e pelo desejo da fama, vai para Moscovo acompanhada do famoso escritor. Surgem no núcleo coadjuvante as figuras de Macha, filha de um tenente, e Medvedenco, professor que sustenta humildemente a sua família com muita dificuldade.

Macha decide se casar com Medvedenco como forma de esquecer o amor não correspondido por Treplev. Após dois anos, todos se reúnem novamente e muitas coisas estão alteradas. Nina, não alcançou a fama desejada e sente-se frustrada, perdeu um filho de Trigorine e foi por ele abandonada, porém, seguiu sua vida em frente, ao contrário de Treplev, que arrasado por um desgosto amoroso e por não ter conseguido alcançar o reconhecimento por apresentar novas formas comete o suicídio, um ato desta vez bem sucedido.

Tchékhov não expõe um problema a ser desenvolvido e resolvido como nos textos clássicos, porém, já no primeiro diálogo da peça os desentendimentos na arte e no amor se fazem presentes e permeiam toda a obra. No primeiro ato, Macha e o professor Medvedenco entram após a volta de um passeio:

> MACHA: (Olhando o tablado atrás dela.): O espetáculo vai começar daqui a pouco.
> MEDVEDENCO: É. Com a Zaretchnaia numa peça de Constantin Gavrilovitch. Os dois estão apaixonados e hoje suas almas vão se unir no desejo de produzir uma única imagem dramática. Enquanto a sua alma e a minha não têm nada em comum. Eu te amo, a saudade me arranca de casa, todo dia eu ando uma légua para chegar aqui e outra para voltar e a única coisa que encontro em você é indiferença. Eu compreendo. Não tenho meios de subsistência e tenho uma família enorme... Quem haveria de querer se casar com quem não tem sequer dinheiro para comer?
> MACHA: Não é isso que importa. (Cheira uma pitada de rapé.) O seu amor me comove, mas eu não consigo corresponder; é só isso. (Oferece a ele a caixa de rapé.) Sirva-se. (TCHÉKHOV, 2013, p. 20)

O autor revela as tensas relações entre Macha e Medvedenco; o amor não correspondido que prospera com a inviabilidade de relacionamento, uma vez que as ideias e experiências não são possíveis de serem compartilhadas entre as personagens e ainda servem como espelho para outros relacionamentos na peça. Dessa forma, as relações conflituosas e (im)possíveis entre as personagens estão ligadas umas às outras. Medvedenco, desapegado à arte ama Macha; esta, é apaixonada por Treplev, envolvido com questões artísticas e apaixonado por Nina Zaretchnaia e, esta última é interessada pela arte e pelo estrelato e apaixonada por Trigorine, amante de Arcadina.

As personagens se apresentam em um círculo amoroso, cujas paixões não são correspondidas, porém, esses acontecimentos não se mostram tão dramáticos quanto o suicídio de Treplev e as mudanças na vida de Nina, uma atriz não bem sucedida, em meio a um romance conturbado com Trigorine e o nascimento e falecimento de seu filho. Na peça, os grandes acontecimentos ficam por conta da imaginação da plateia,

pois esses incidentes não são detalhados na obra e os dramas são estáticos, acontecem no íntimo dos personagens, não há um desenvolvimento linear e sim momentos de confronto que abreviam os fatos da vida das personagens. Segundo Szondi: "Nos dramas de Tchékhov os homens vivem sob o sígno da renúncia. A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real" (SZONDI, 2001, p. 46).

Entretanto, o grande acontecimento de *A gaivota* está nas transformações sofridas por Treplev e Nina no decorrer da peça por meio das experiências por eles vividas, ações estas omitidas, mas que interferem diretamente no comportamento das personagens. Nina encanta-se pela vida artística de Arcadina e Trigorine e é atraída à fama, assim como a gaivota é atraída ao lago. A personagem Nina, inicialmente não se importa em conquistar o brilho da fama. Porém, ao vivenciar suas próprias provações, já no quarto ato da peça, percebe que o importante para o artista não é o sucesso, mas sim a constante persistência e a capacidade de suportar as situações encontradas. Ela reflete sobre sua vida interior durante suas experiências como atriz, amante e mãe, e agora as palavras ditas à Treplev ganham significado e o peso de uma solidão avassaladora: "E quase que não há ação, são só falas e falas. E além disso, eu acho que em toda a peça deve existir amor..." (TCHÉKHOV, 2013, p. 27).

Já Treplev, tem sua trajetória marcada pela insatisfação à arte comercializada por Arcadina e Trigorine e seu foco está em novas formas de fazer e apresentar o teatro: "Precisamos de novas formas de expressão. Precisamos de formas novas, e, se não pudermos tê-las, é melhor que não tenhamos nada" (TCHÉKHOV, 2013, p. 24). Logo, Treplev estabelece-se no meio literário, porém sente-se angustiado nesse ambiente e a questão não está mais nas formas: "Cada vez me convenço mais que a questão não tem nada com formas novas ou antigas, e sim com o que flui livremente do coração, sem qualquer preocupação de forma" (p. 88). Trigorine, ao apresentar a arte a sua maneira, desenvolveu métodos e técnicas para sua criação, porém não vivenciou, nem sofreu transformações artísticas radicais, mas questionou sua própria arte: "Que sucesso? Isso é um gosto que eu nunca senti. Eu não gosto de mim mesmo como escritor" (p. 53).

Segundo Silvia Fernandes, as personagens de *A gaivota* são "indivíduos que consomem sua energia na tenativa de tomar consciência da própria incapacidade" (FERNANDES, 2010, p. 14). Entretando, é Treplev quem alcança o extremo, rasga em dois minutos seus manuscritos e, desacreditado do amor, da arte e dos afetos, suicida-se.

O leitor/espectador confunde o ato profissional de Trigorine com indiferença e percebe que Nina está cada vez mais distante dele, pois almeja a mesma fama do escritor, a qual supõe ser gloriosa. Para ele, essa fama é uma ilusão:

> NINA: O mundo é maravilhoso! Se soubesse como o invejo!
> TRIGORIN: Eu?...(Dá de ombros.) Humm... Sabe de uma coisa, você fala de glória, de felicidade, de não sei o quê da vida de luz e intensidade, e, para mim, tudo isso não passa de palavras bonitas. Desculpe, mas é como um doce lindo que não se pode comer nunca. Você é muito jovem e muito boa.
> NINA: Mas a sua vida é maravilhosa.
> TRIGORINE: Então me diga o que ela tem de particularmente agradável! (TCHÉKHOV, 2013, p. 51)

A comunicação entre os dois é impossível, uma vez que os desejos são opostos. Há um choque entre as realidades, Nina tem interesse pelo sucesso de Trigorine, este, por sua vez está interessado na inocência e pureza dela. Ou seja, há um desencontro entre as realidades e expectativas projetadas um para o outro.

Assim como para Trigorine a vida serve à arte, para Arcadina elas também são indissociáveis e, por esse motivo não concorda com as novas formas preconizadas pelo filho, um jovem autor. Essa incompreensão já é evidenciada no início da peça e ridicularizada por sua mãe:

> ARCADINA: Está cheirando enxofre. É de propósito?
> TREPLEV: É
> ARCADINA: (Rindo): Em matéria de efeito, faz muito efeito!!!
> TREPLEV: Mamãe!
> PAULINA (A Dorn.): Você tirou o chapéu. Bote de novo, senão vai se resfriar.
> ARCADINA: O doutor tirou o chapéu ante o diabo, que é o pai da matéria universal.
> TREPLEV: A peça acabou! Basta! Baixem o pano! (p. 31)

O exagero nas reações entre mãe e filho revela a comunicação fragilizada e o desentendimento entre eles, que se dá pela oposição de seus pontos de vista, por tendências artísticas contrárias e até mesmo pela distância entre gerações. Apesar das realidades ligadas à arte e ao amor, mãe e filho são incapazes de perceber os afetos, respeitar e compreender as ações do outro. Para Arcadina as novas formas são uma afronta pessoal e para Treplev, a mãe não reconhece seus esforços para tornar-se escritor e encenador por não concordar com a apresentação de seu teatro, uma vez que, Nina é a atração da peça e a famosa e conceituada Arcadina está na plateia. As últimas palavras de Treplev revelam sua preocupação com a mãe e sua inquietação: "Espero que ninguém a veja no jardim e vá correndo contar a mamãe. Mamãe podia sofrer com isso..." (TCHÉKHOV, 2013, p. 93).

No final da peça, Treplev suicída-se com um tiro, sabe-se disso, pois a rubrica revela esse fato e sua morte é confirmada por Dorn: "A verdade é que seu Constantin Gavrilovitch se matou..." (TCHÉKHOV, 2013, p. 94).

Tchékhov permite ao leitor/espectador imaginar as reações de Arcadina e das demais personagens, pois a obra termina com reticências, deixando-a aberta ao público e às personagens, cujas conversas giram em círculo, cheias de rodeios, não encontram objetivos e nem um ponto final.

A linguagem tchekhoviana

A gaivota apresenta um jovem escritor idealista, cujos textos são repletos de angústia e amor e, ao mesmo tempo, uma crítica à sociedade. A mola propulsora da peça é o sofrimento do escritor, ou seja, no teatro de Tchékhov há pouca ação externa, mas o centro da ação está no interior dos personagens e tem grande influência sobre as formas dramáticas contemporâneas. Treplev e sua mãe têm opiniões divergentes a respeito do teatro, porém temem pelo que está por vir: Arcadina defende o teatro tradicional e Treplev, o novo teatro e a busca de novas linguagens. No palco, a postura que mãe e filho assumem é uma forma de embate e suas armas são as atitudes de cada um deles, que vão além das palavras e, nesse caso, apenas um sobrevive. Tchékhov renova em sua peça a linguagem artística e evidencia apenas o que é indispensável na construção das falas. Através de palavras que evidenciam os pequenos gestos, introduz o máximo da realidade, portanto, nos mostra a intensidade da vida real e do cotidiano. O dramaturgo retrata de forma objetiva e sem sentimentalismos a vida dos habitantes rurais dos vilarejos russos, porém, apresenta o ponto de vista interno dos personagens por meio de significativos detalhes. Além da qualidade de seus escritos e a relação com a cena

realista, Tchékhov representava ao seu modo, aspectos e questionamentos sociais e políticos que vinham se desenrolando na época. Stanislaviski afirma que "a fermentação revolucionária e a própria revolução que vinha medrando trouxeram para a cena do teatro várias peças que refletiam o clima político/social, os descontentamentos, o protesto, e os sonhos como o herói que dissesse a verdade de maneira ousada" (STANISLAVISKI, 1989, p. 338).

Os dramas de Tchékhov tratam de assuntos e questões estritamente pessoais, internos, psicológicos e, segundo Stanislaviski:

> Para interpretar Tchékhov, é preciso antes de tudo escavar até atingir o seu veio aurífero, entregar-se ao poder do sentido de verdade que o destingue aos encantos de seu charme, crer em tudo e então, juntos com ele, seguiremos para uma linha espiritual das suas obras em direção às portas secretas da própria supra consciência artística. Ali, nas misteriosas oficinas da alma, cria-se o 'clima tchekhoviano', aquele recipiente que conserva todas as riquezas e valores invisíveis da alma tchekhoviana, que frequentemente não se prestam a conscientização. (STANISLAVISKI, 1989, p. 305-306)

Os personagens de Tchékhov não expressam seus pensamentos em discursos, mas em pausas, entrelinhas ou nas respostas que consistem apenas uma única palavra, pensam e sentem coisas que não expressam através do diálogo. Na peça, as ações estavam na evolução interior e no silêncio dos personagens. Dessa forma, mostrou aos teatros da época que o essencial é a ação interna das personagens, confirmando suas convicções artísticas e tematizando o cotidiano, ao trazer à tona o fluxo da vida, representado nas entrelinhas das falas dos personagens o que está por trás de suas ações. Por meio dessa composição, a peça *A gaivota* revela um universo aparentemente comum, porém repleto de complexidade. Essa relação com o que está por trás das falas das personagens e não está expresso no texto propriamente dito, chamado subtexto, oferece ao ator um manancial de criação bastante rico, pois os conflitos dos personagens manifestam uma ligação direta com o espectador. Stanislavski afirma que a criação cênica tem como ponto principal o subtexto, portanto:

> A parte mais substancial de um subtexto está, nas ideias (...) nele implícitas, e que transmitem a linha de lógica e coerência de forma clara e definida. (...) é tudo aquilo que o ator estabelece como pensamento do personagem antes, depois e durante as falas do texto. (STANISLAVSKI, 1997, p. 175-176)

Ao identificar o subtexto na peça, entendemos as motivações de quem emite a mensagem e configura-a, pois a recepção dessa expressão da arte potencializa a compreensão da vida e do mundo, como verificamos no trecho:

> NINA: Gente como eu se mata! Estou tão cansada! Se eu pudesse descansar... Descansar...! (Levanta a cabeça.) Eu sou uma gaivota...Não, não é isso. Eu sou uma atriz. Eu sei que sou! (...) Você não imagina o que é saber que se está representando vergonhosamente mal. Eu sou uma gaivota. Não, não é isso... Você lembra, um dia você matou uma gaivota? (TCHÉKHOV, 2013, p. 91)

Segundo Pavis, o subtexto pode ser definido como:

> Aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta da maneira como o texto é representado pelo ator. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela *encenação*

> e pelo jogo do ator, dando ao espectador a iluminação necessária à boa *recepção* do espetáculo. Esta noção foi proposta por Stanislavski (1963, 1966), para quem o subtexto é um instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem, cavando uma distância significante entre o que é dito no texto e o que é mostrado pela cena. O subtexto é o traço psicológico ou psicanalítico que o ator imprime à sua personagem durante a atuação. (PAVIS, 2008, p. 368)

Por meio dessa definição, pode-se perceber que a peça *A gaivota* nos apresenta subtextos que se tornam a subordinação do texto à construção da personagem e dessa forma, a emoção motiva o personagem a realizar tal coisa, como um trabalho que constitui pontos de apoio pelos quais a atuação do ator se sustenta. A caracterização dos personagens é movida por meio de gestos, pausas, silêncios, mudanças de estado de espírito e pela fala, tudo o que cria no espectador a sensação de estar assistindo no palco o fluxo da vida, e dessa forma, Tchékhov inova a narrativa dramática. Ele é precursor de um teatro com episódios, cuja técnica de dizer omitindo, e de fazer entender pelo silêncio, levam o espectador a um esforço de reflexão que o torna cada vez mais ativo dentro do drama apresentado. Ainda sobre a presença de subtextos na peça, pode-se dizer que o sentido do texto será completo com a sua encenação, pois a essência da cena é determinada por escolhas de ações, as quais também contribuem para o entendimento da peça como um todo. O diálogo reflete um contato distante e até mesmo a sua impossibilidade, as personagens aparecem isoladas em um mundo individual. Essas camadas de silêncio e as mudanças súbitas de assunto, bem como a explosão de sentimentos pessoais caracterizam os monólogos cruzados, paralelos e que raramente se entrecruzam como no trecho que segue:

> CHANRAEV: Eu me lembro que uma noite na ópera, em Moscou, o célebre baixo Silva conseguiu dar um perfeito dó grave. Pois imaginem que justamente neste dia estava nas torrinhas um baixo do coro da nossa igreja e, de repente, imagine só a surpresa geral que foi, ouviu-se lá de cima "Bravo, Silva!" exatamente uma oitava mais baixo!... A plateia ficou literalmente paralisada. (Pausa.)
> DORN: Um anjo passou por aqui.
> NINA: Eu tenho de ir. Boa noite! (TCHÉKHOV, 2013, p. 34)

Os problemas de comunicação causados pela falta de aproximação de ideais isola os personagens e o diálogo se despedaça em monólogos, tal procedimento destaca o individualismo de cada personagem, e exprime o isolamento de cada um, bem como a dificuldade em se comunicar, uma vez que, com a proposta de Tchékhov o conflito está no interior dos personagens, fato que desencadeia um diálogo pouco expressivo, sem embates e deixando de gerar ações. Dessa forma, o diálogo tende a superposição de monólogos, e estes não encontram pontos de contato.

Tchékhov descreve um mundo cansado e melancólico no qual retrata seres indecisos e descontentes do próprio destino. Na proporção que enfatiza a ação interior das personagens, o autor apresenta diálogos com pouca ação apelativa. Portanto, são nos pequenos detalhes que as ações vão se desenvolvendo, as quais são sugeridas nas rubricas que contribuem para determinar a direção das falas, estas, movidas pelas pausas, mudanças do estado de espírito e monólogos cruzados; utilizados como procedimentos significativos, plenos de sentido e força, o que permitem o esforço de reflexão que torna o leitor/espectador mais ativo dentro do que lhe é apresentado.

A teatralidade dentro do espetáculo

A metateatralidade já se manifesta em *A gaivota* desde o primeiro ato, quando Treplev, um escritor/encenador, ocupa-se com os detalhes finais para a encenação de sua peça, escrita segundo novas ideias e novos parâmetros formais. O público reunido na plateia do teatro depara-se com um tablado armado no palco, com as cortinas fechadas, e uma plateia reunida no palco, ao redor do tablado, para assistir a peça dentro da peça igualmente intitulada A gaivota.

A metateatralidade tem como principal característica a autorreferencialidade, ou seja, o questionamento que faz de si mesmo e outras implicações mais complexas que permitem ao teatro ter como objeto de reflexão o próprio teatro, que diante do público, em cena, incita o espectador a pensar sobre a sua condição de espectador nesse espaço cultural e durante a realização da peça. Nesse sentido, a metateatralidade é manifestada dentro da encenação, e segundo Lionel Abel (1968), é mais do que simplesmente uma "peça dentro de outra peça". Para o autor, a autoconsciência e a intencionalidade de expor pressupostos que compõem a uma "meta peça" são pontos importantes, uma vez que todos os elementos utilizados para estruturar a peça, inclusive o espectador, elemento primordial nesse processo, estão carregados de autoconsciência e intencionalidade. O autor ainda procurou definir o metateatro "como repousando sobre dois postulados básicos: 1) o mundo é um palco, e 2) a vida é um sonho" (ABEL, 1968, p. 141). Sobretudo, o espectador, tem em seu imaginário a possibilidade de estabelecer de fato a ficção, portanto, grande responsável pela existência e permanência da metateatralidade.

Tais convicções nos fazem refletir sobre a teatralidade dentro de um espetáculo, a qual se difunde para a abertura absoluta da obra enquanto processo dinâmico, simulando aspectos de uma vida e de uma realidade que de certa forma já é teatralizada. Ou seja, é a representação da representação, cuja prática é a realidade do teatro ao apresentar a sua ficção. Sem dúvida, no teatro, a metalinguagem manifesta-se sob diversas dinâmicas, não apenas no texto ou no enredo, mas sim em todos os elementos sígnicos. Portanto, metalinguagem é a linguagem que serve para descrever ou falar sobre outra linguagem ou sobre a própria linguagem; é a função mais presente no universo da arte, e, sem dúvida, do teatro. Segundo Roman Jakobson (2010), é quando a linguagem fala da linguagem, voltando-se para si mesma. Portanto, um teatro que tem a si mesmo como objeto de reflexão e que se coloca em questão. A partir dessa definição, Lionel Abel (1968), cunhou o termo metateatro: mais que "uma peça dentro de outra peça".

Nesse sentido, são estabelecidas as relações entre a arte e a realidade, ao unir o contexto e a obra de forma simbólica. Aspectos da peça deixam claro que se trata de uma peça metalinguística. *A gaivota* pode ser considerada como: "Teatro cuja problemática é centrada no teatro que 'fala', portanto, de si mesmo, se 'auto-representa'" (PAVIS, 2008, p. 240).

Ao introduzir a peça dentro da peça, personagens representam num pequeno palco dentro do palco uma peça para as outras personagens assistirem, criando um efeito de espelho, a *mise en abyme*, que perturba a ilusão dramática e o caráter absoluto do drama clássico. A forma dramática mais comum desse procedimento é o teatro dentro do teatro: "Tipo de peça ou de representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação" (PAVIS, 2008, p. 385).

Ao refletir sobre a apresentação da peça que Treplev cria e sobre a sua intenção de mostrar as suas novas formas do teatro dentro do teatro, verifica-se que a peça *A gaivota* tem como assunto principal a representação de uma peça de teatro onde o público espectador assiste a uma representação de uma peça dentro da peça e um público de atores também a assiste.

Treplev cria e encena a sua peça perante um público que assiste e tem opiniões críticas e também perante um público real, que assiste à peça de Tchékhov, este representa em *A gaivota* o simbolismo, elemento que não faz muito sentido em suas peças, uma vez que a sua estética é a favor de mostrar a vida como ela é. No entanto, Tchékhov usa a peça de Treplev para ilustrar o simbolismo, indispensável nessa peça, começando pelo título. A gaivota é símbolo de luz, que rompe com a noite escura e inicia um novo amanhecer: "(...) a gaivota é proprietária da luz do dia..." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 456). Porém, o significado da gaivota modifica-se no transcorrer da peça. No primeiro ato, Nina se compara a uma gaivota ao descrever como foi bem cuidada na infância, representando a segurança e a liberdade. No segundo ato, Treplev mata uma gaivota, oferece a Nina e compara-a a sua honra perante ela que logo estará morta como a ave. Logo, Trigorine utiliza a gaivota para simbolizar a destruição. E, no quarto ato, Nina confunde-se com uma gaivota em seu discurso, representando quase uma demência e significando um desatino. Ao exemplificar, a gaivota aparece na condição de acessório cênico no segundo ato:

> TREPLEV: (Entra sem chapéu, carregando um fuzil e uma gaivota morta.) – Você está sozinha?
> NINA: Estou. (Treplev deposita a gaivota a seus pés.) O que é que isso quer dizer?
> TREPLEV: Hoje eu tive a baixeza de matar uma gaivota. Deposito-a a seus pés.
> NINA: O que é que tem? (Pega a gaivota e olha-a.)
> TREPLEV: (Após uma pausa.) – É assim que eu vou me matar. Não demora muito.
> NINA: Você mudou muito; agora eu mal o conheço. (TCHÉKHOV, 2013, p. 48-49)

Treplev mostra a Nina a gaivota sem vida e neste momento sente-se desesperado. O ato preconiza simbolicamente um ultimato ao amor de Nina. Ambos anseiam por uma vida que eles não têm e por liberdade, o ato, portanto, sugere uma metáfora. Nos momentos extremos do texto, contudo, retorna o tema da gaivota:

> CHAMRAEV: (A Trigorine.) – Boris Alexeievitch, nós temos aqui uma coisa sua.
> TRIGORINE: O que é?
> CHAMRAEV: Constantin Gavrilovitcch matou uma gaivota e o senhor pediu que mandasse empalhar.
> TRIGORINE: Não me lembro não. (Pensando.)
> Não me lembro mesmo. (TCHÉKHOV, 2013, p. 87)

Nina admite ser, num momento de devaneio, a própria gaivota: "Eu sou uma gaivota... Não, não é isso. Eu sou uma atriz. Eu sei que sou!" (TCHÉKHOV, 2013, p. 91), um verdadeiro estado de graça que condiz e embate de modo estranho com o estado de desgraça. Nina, forçada a cruzar o interior da Rússia, na tentativa de sobreviver como atriz é abandonada por Trigorine, o qual parece ser um vilão ao se prevalecer da jovem para a sua criação artística e não se recordar da gaivota. Entretanto, a ação (que acontece nos bastidores e na imaginação do leitor/espectador) é o que segue; um tiro fatal.

Considerações finais

A linguagem "tchekhoviana" se aproxima de uma interpretação cotidiana, os subtextos e as entrelinhas desempenham papel preponderante na construção da narrativa. Os diálogos deixam claro que há uma disputa entre velhas e novas práticas, como a disputa e confronto entre Treplev e Arcadina, mãe e filho duelam pelos rumos do teatro e seus significados. A atualidade do texto de Tchékhov deve-se à sua criação de personagens contemporâneos que discutem sobre a arte, teatro, amor e parâmetros artísticos, discussões que remetem ao início do século XXI.

Tchékhov apresenta um teatro revolucionário no que diz respeito ao comportamento dos personagens e a ânsia de querer e esperar algo novo. O autor mostra uma forma de modificar a realidade estagnada daquela época através da arte. Entretanto, não são os grandes acontecimentos que caracterizam a ação, mas sim, a espera de mudanças na sociedade e no âmbito da arte. Não há transformações espetaculares, apenas pequenos clarões que deixam a impressão que apesar das barreiras e da passagem do tempo, a vida continua e nada resta a fazer; apenas seguir seu curso.

O universo de *A gaivota* gira em torno dos problemas de relacionamento, das crises existenciais e dos embaraços das relações sociais, para tanto, Tchékhov usou de sua extrema sensibilidade para lidar com seus personagens e seus temas, permitindo a identificação e a aproximação do apreciador de sua arte, por meio de seus escritos inovadores e revolucionários, num momento em que há uma tendência de romper com a estrutura convencional da peça e estabelecer a desdramatização. Uma dramaturgia inovadora e uma nova forma de interpretar o teatro.

Referências

ABEL, L. Metateatro – Uma visão nova da forma dramática. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul Sá Barbosa, Angela Melim, Lucia Melim. 14ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FERNANDES, S. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JAKOBSON, R. Linguística e comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

PAVIS. P. Dicionário de teatro. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, C. Manual do ator. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. Minha vida na arte. Tradução de Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SZONDI, P. Teoria do drama moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TCHÉKHOV. A. P. A gaivota. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

INTERCULTURALIDADE E INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA INDÍGENA NORTE-AMERICANA

Autora: Janice Cristine Thiél (PUCPR)

Resumo: A expressão literária contemporânea dos povos indígenas da América do Norte vincula-se a uma longa tradição de expressão oral e performática. A obra *Nickel Eclipse: Iroquois Moon,* de Eric Gansworth (2000), dialoga com a tradição ancestral Haudenosaunee ou Iroquois. Obra poética, o texto foi estruturado e pode ser lido em sua relação com os '*wampum belts*', que expressam linguagem de diplomacia indígena e podem ser interpretados também como uma das primeiras formas de construção literária norte-americana. A obra também dialoga com o ciclo lunar Haudenosaunee de treze luas, definido pelos desenhos do casco da tartaruga. Tais relações podem ser percebidas pelas pinturas e poemas da obra. Além disso, a progressão do eclipse revela sua simbologia de prosperidade, quase extinção e ressurgimento revelada na relação dos indígenas com culturas colonizadoras. Portanto, o objetivo deste trabalho é abordar a relação intercultural e intertextual da obra *Nickel Eclipse: Iroquois Moon,* em seu diálogo com símbolos da cultura Haudenosaunee. Pretende-se, assim, contribuir para a percepção e valorização da complexidade da construção poética da literatura indígena.

Palavras-chave: Literatura nativa. Haudenosaunee. *Wampum belts*. Gansworth.

Introdução

Os povos indígenas da América do Norte têm expresso sua visão de mundo por representações culturalmente diversas das europeias. Estas representações incluem '*wampum belts*' (cintos), utilizados em acordos firmados entre Primeiras Nações (*First Nations*) da América do Norte e entre nativos e europeus ao longo dos séculos. Na contemporaneidade, os '*wampum belts*' passam a compor também a literatura nativa norte-americana. Justifica-se assim

a proposta deste artigo que visa abordar como a obra *Nickel eclipse: Iroquois moon* (2000), de Eric Gansworth, expressa uma relação intercultural e intertextual com símbolos da cultura Haudenosaunee, como os '*wampum belts*', de forma a destacar a especificidade e complexidade da construção poética da literatura indígena. Pretendemos contribuir para a percepção de como a literatura indígena pode ser lida em sua construção multimodal pela discussão de elementos gráficos e pictográficos da obra de Gansworth. Como referencial teórico, buscamos apoio, entre outros autores, em textos de Paul Wallace (1994), Tehanetorens (Ray Fadden) (1999) e Penelope Myrtle Kelsey (2014), sobre o universo Haudenosaunee, a leitura e significados dos '*wampum belts*' e a obra literária de Eric Gansworth.

Por séculos a visão de mundo indígena foi silenciada, contudo a história das nações indígenas, mesmo sob a esfera de controle dos Estados Unidos, não constitui narrativa de extinção. Sua história e presença marcam o passado, o presente e o futuro das relações entre povos e culturas diferentes e um estudo da obra de Gansworth e seus símbolos contribui significativamente para a compreensão da construção discursiva dos povos nativos e de sua literatura.

A cultura Haudenosaunee e os '*wampum belts*'

Antes da chegada dos europeus, a América era um continente no qual dinâmicas sociais, políticas e econômicas estavam em movimento e onde havia uma infraestrutura necessária para o exercício de práticas comerciais, culturais e diplomáticas. Estima-se que as nações indígenas da América do Norte pré-contato com os europeus ocupavam 10 regiões, com uma população provavelmente entre 10 e 18 milhões de habitantes. Segundo Eric C. Henson et al. (2008, p. 6), o censo de 2000 indicou uma população de cerca de 4.1 milhões de nativos norte-americanos e em 2005 havia 561 tribos e comunidades indígenas reconhecidas pela federação nos EUA. Embora a língua inglesa tenha se tornado língua franca, cerca de 300 línguas indígenas e 2.000 dialetos são utilizados ainda hoje.

A história das nações indígenas da América do Norte é milenar e pode ser contada seguindo uma linha do tempo de construção europeia, linear, ou uma visão de tempo circular. Segundo Larry J. ZIMMERMAN (2013, p. 13), "Muitos indígenas concebem o tempo como um círculo, marcado pelo nascimento, crescimento, maturidade, morte e regeneração de todas as coisas – um padrão que ecoa os ciclos lunar e solar"[52]. Contudo, a história indígena pós-contato

52*"Many Indians conceive of the passage of time as circular, marked by birth, growth, maturity, death and regeneration of all things – a pattern echoed in the lunar and solar cycles". (ZIMMERMAN, 2013)*Todas as traduções das obras em língua inglesa incluídas nas notas de rodapé deste artigo são de minha autoria.*

é em geral narrada pela linearidade e inclui períodos anteriores ao contato com europeus e usa a linha do tempo de 18.000 BCE (*Before Common Era* /Antes da Era Comum) a 2010 para apontar acontecimentos relevantes.

Os Haudenosaunee compõem a Confederação das Seis Nações Iroquois (Mohawk, Oneida, Onondaga, Cayuga, Seneca e Tuscarora) e unem-se sob "A Grande Lei da Paz" ('*The Great Law of Peace*').

As nações membro da Confederação Haudenosaunee (Quadro 1) tinham a seguinte autodenominação:

English word	***Iroquoian words***	***Meaning***	***17th/18th century location***
Mohawk	*Kanien'kehá:ka*	*"People of the Great Flint"*	*Mohawk River*
Oneida	*Onayotekaono*	*"People of the Standing Stone"*	*Oneida Lake*
Onondaga	*Onöñda'gega'*	*"People of the Hills"*	*Onondaga Lake*
Cayuga	*Guyohkohnyoh*	*"People of the Great Swamp"*	*Cayuga Lake*
Seneca	*Onöndowága*	*"People of the Great Hill"*	*Seneca Lake* and *Genesee River*
Tuscarora	*Ska:rù:rę'*	*"Hemp Gatherers"*	*From North Carolina*

Quadro 1: Confederação Haudenosaunee

Disponível em: <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Iroquois> Acesso em 08/09/2016

Os Haudenosaunee são muitas vezes conhecidos como Iroquois, porém esta denominação era utilizada pelos seus inimigos, Huron, e "Iroquo" significava "cascavel", como forma de insulto (Cf. Charles Rivers Editors, 2017). O nome Haudenosaunee (Figura 1) significa '*People of the Longhouse*' (Pessoas da Casa Comprida), uma autodenominação que faz referência ao formato de suas casas.

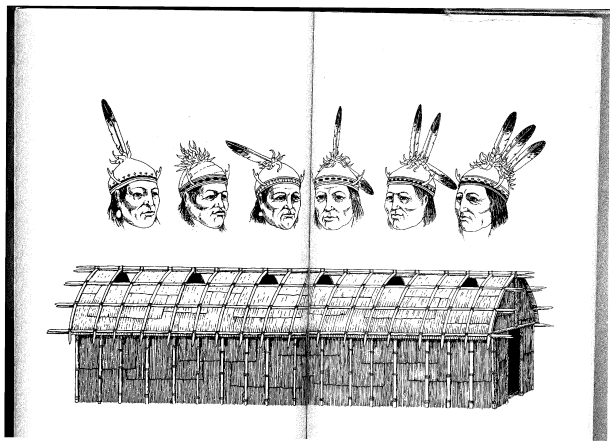

Figura 1: Confederação das Seis Nações Iroquois
Fonte: WALLACE, Paul. White roots of peace: The Iroquois book of life. Santa Fe: New Mexico: Clear Light Publishers, 1994, pp. 110-11.

Os Haudenosaunee sempre tiveram uma posição muito clara sobre sua soberania. No período anterior à vitória inglesa na Guerra de 1763, os Iroquois comandavam a "balança do poder" (cf. CHEYFITZ, 2006, p. 7). Em 1977, os primeiros passaportes Haudenosaunee foram emitidos; naquele ano, uma delegação Onondaga viajou para a Suíça utilizando-os. Segundo HENSON et al. (2008, p. 88-89), a determinação de afirmar a soberania desse grupo indígena é muito forte e pode ser exemplificada no século XXI pela atitude de membros do time de lacrosse (*ga-chee-qua-is*, esporte criado pelos Haudenosaunee) quando viajam para participar de competições internacionais. Em 1987, a ILF (*International Lacrosse Federation* / Federação Internacional de Lacrosse) reconheceu o status de nação Iroquois. A partir daquela data, com a autorização do Grande Conselho de Chefes Haudenosaunee, o time de lacrosse representa a confederação e seus membros utilizam passaportes Haudenosaunee quando viajam ao exterior. No entanto, em 2010, a Inglaterra vetou a entrada do time de lacrosse Iroquois que iria participar do Campeonato Mundial por questionar o uso de passaportes Haudenosaunee. Porém, em 2015, a nação Onondaga foi "a anfitriã do Campeonato WILC. Esta foi a primeira vez que uma nação indígena recebeu um evento mundial". (cf.

http://www.onondaganation.org/history/timeline/)[53]. Portanto, nem sempre a nação de destino reconhece este passaporte e negociações podem levar tempo.

"A Grande Lei da Paz", '*Kayahnerenhkowah*', constitui um tratado multilateral entre as nações da Confederação, tendo sido transmitida através das gerações pela tradição oral. A bandeira da Confederação Haudenosaunee (Figura 2), baseada no '*Hiawatha wampum belt*', representa as cinco nações originais que foram unidas pelo pacificador, *Hiawatha*. A árvore no centro representa a nação Onondaga, onde o pacificador plantou a Árvore da Paz, sob a qual os líderes das Cinco Nações enterraram suas armas de guerra. Os quatro retângulos representam as outras nações e todas estão conectadas por '*paths*' ("caminhos") que se estendem para fora, para outras nações.

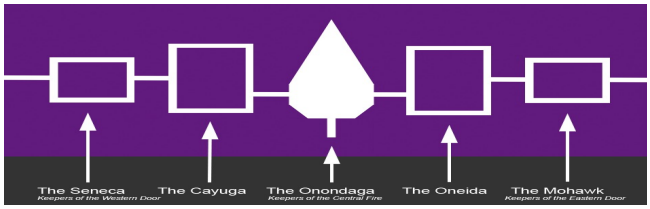

Figura 2: Bandeira da Confederação Haudenosaunee

Disponível em:
<http://www.haudenosauneeconfederacy.com/confederacycreation.html
Acesso em 08/09/2016.

A bandeira da Confederação Haudenosaunee é um símbolo de soberania muito forte, obviamente, considerando-se as relações de poder estabelecidas entre colonizadores europeus e nativos, entre os governos britânico, francês, norte-americano e canadense ao longo da história Haudenosaunee.

Outro símbolo relevante é o '*wampum*', cunhado pelo idioma Narragansett, o qual refere-se a contas feitas com conchas por índios da região do nordeste dos Estados Unidos, contas brancas e púrpuro-negras. De acordo com Tehanetorens (1999, p. 11), a tradição oral conta que Hiawatha (Ayonwatha), um índio que nasceu na nação Onondaga e tornou-se Mohawk por adoção, definiu como o '*wampum*' seria usado, tendo ensinado às Cinco Nações que ele traria paz e uniria pela paz, substituindo o sangue. Segundo WALLACE (1994, p. 22), Hiawatha "o poeta, é popularmente aceito como o inventor do *wampum*, um substituto para a escrita, feito de pequenas contas unidas em desenhos simbólicos em correntes ou cintos, com

53 "1977- *The first Haudenosaunee Passports are issued and an Onondaga delegation travels to Switzerland using the passports.*2010 – *England denies entry of Iroquois Nationals to World Lacrosse Games due to Haudenosaunee passport dispute.*
2015 – *Onondaga Nation host the WILC Championships. This is the first time an indigenous nation has hosted a world event".* (http://www.onondaganation.org/history/timeline/)

ele instituindo uma maneira de expressar pesar e outros rituais de conselho dos Iroquois."[54] Outras narrativas apontam que o '*wampum*' apresentado primeiramente aos membros da nação Mohawk foi utilizado por Deganawidah, um índio Huron de nascimento e também Mohawk por adoção, um homem de fé que trouxe uma nova mentalidade ao seu povo. Para WALLACE (1994, p. 21), o nome Deganawidah pode significar "*Master of Things*", e usou o '*wampum*' para dar as condolências à Hiawatha, que havia perdido suas filhas. Esta cerimônia permanece até os dias de hoje.

O '*wampum*' foi inicialmente utilizado como enfeite e para trocas comerciais. Segundo Tehanetorens (1999, p. 11), colonos europeus fabricavam '*wampum*' e utilizaram-no como a primeira moeda dos colonos norte-americanos; contudo, para os índios não era moeda. Para os Haudenosaunee, era utilizado em cerimônias oficiais e religiosas. O '*wampum*' de cor branca era utilizado para simbolizar pureza e paz, enquanto o '*wampum*' púrpura era utilizado em cerimônias de natureza cívica. O '*wampum*' passa a ser considerado sagrado à medida em que se torna mais comum e transforma-se em certificado de autoridade, garantindo a autenticidade de uma mensagem ou promessa. Segundo Mary DRUKE (1985, tradução minha), "Para os Iroquois, '*wampum*' era a **palavra** ou a **voz** contendo mensagens a ser entregues"[55]. Confirmando esta ideia, TEHANETORENS (1999, p. 12, tradução minha) atesta que "Nenhum líder Iroquois ouviria um mensageiro ou prestaria atenção a um relato até que recebesse a informação oficial por meio de um mensageiro que tivesse o '*wampum string*' (cordão) ou '*wampum belt*' (cinto) adequado. [...] Os tratados nada significavam a não ser que fossem acompanhados pelo '*wampum*' ".[56]

A nação Onondaga, situada no centro do território Iroquois, foi escolhida para ser 'Keeper of the Sacred Fire', (Protetora do Fogo Sagrado), e também 'Keeper of the Wampum', (Protetora do Wampum). Como o 'wampum' faz parte da tradição oral, que relaciona-se não só à palavra narrada, mas também à performance narrativa, duas vezes por ano, em um conselho, um Protetor reunia as pessoas, segurava os 'wampums' para que todos pudessem vê-los e recitava a mensagem de cada um. O 'wampum' era recitado para que sua mensagem tivesse

---

54"*Hiawatha, the poet, is popularly believed to have invented wampum, that substitute for writing made of small shell beads threaded in symbolic designs on strings or belts, and with it to have instituted the beautiful mourning and other council rituals of the Iroquois.*" (WALLACE, 1994)

55"*For the Iroquois, wampum was the 'word' or the 'voice' containing messages to be delivered.*" (DRUKE, 1985)

56"*No Iroquois chief would listen to a messenger or pay attention to a report until he received official information through a runner who carried the proper wampum string or belt. [...] Treaties meant nothing unless they were accompanied by wampum*". (TEHANETORENS, 1999)

continuidade e para que jovens selecionados recebessem o treinamento adequado para conhecer e memorizar o significado do documento, tornando-se um dia também Protetores do Wampum.

Entre os muitos '*wampum belts*', destaca-se '*The Two Row Wampum Belt*', ou 'Guswhenta/Kaswentha', de 1613, que fundamenta as relações entre índios e não índios e marca um acordo firmado entre as Cinco Nações originais Haudenosaunee (os Tuscarora foram incorporados no século XVIII) e representantes do governo holandês estabelecido em Albany, localizada onde hoje fica o Estado de Nova Iorque. Este '*wampum*' simbolizava a maneira como os Iroquois davam as boas-vindas aos brancos:

> 'Você diz que é nosso Pai e eu sou seu filho.' Nós dizemos, 'Nós não seremos como Pai e Filho, mas como Irmãos. Este *wampum belt* confirma nossas palavras. Estas duas colunas simbolizarão dois caminhos ou duas embarcações, viajando pelo mesmo rio juntas. Uma delas, uma canoa madeira de bétula, será para os Povos Indígenas, suas leis, seus costumes maneiras. A outra, um navio, será para as pessoas brancas e suas leis, seus costumes e maneiras. Nós percorreremos o rio juntos, lado a lado, mas cada um em seu barco. Nenhum de nós torna obrigatórias as leis ou interferirá nos assuntos internos do outro. Nenhum tentará conduzir o barco do outro.' (Tehanetorens, 1999, pp. 72, 74, tradução minha). [57]

'*The Two Row Wampum Belt*' (Figura 3) consiste, portanto, de duas colunas, com contas púrpura, em um fundo com contas de cor branca, simbolizando a paz. As contas de cor púrpura simbolizam o curso dos barcos, lado a lado, mas sem se tocar. O 'wampum' representa pelo registro pictórico a soberania de cada nação, bem como a igualdade em que se encontram. Os Haudenosaunee eram poderosos na época e a colônia era jovem, mas os nativos estavam se colocando como iguais e reconhecendo o outro povo como nação. Eram povos diferentes, cada qual com seu governo, suas leis e costumes. Cada um devia seguir sem interferir nos assuntos do outro, nem tentar modificá-lo. Uma interpretação das três colunas brancas é que significam amizade, paz e respeito/para sempre entre as duas nações. (cf. http://www.ganondagan.org /Learning/Wampum).

57"*You say that you are our Father and I am your son'. We say, 'We will not be like Father and Son, but like Brothers. This wampum belt confirms our words. These two rows will symbolize two paths or two vessels, traveling down the same river together. One, a birch bark canoe, will be for the Indian People, their laws, their customs, and their ways. The other, a ship, will be for the White people and their laws, their customs, and their ways. We shall each travel the river together, but in our own boat. Neither of us will make compulsory laws or interfere in the internal affairs of the other. Neither of us will try to steer the other's vessel*'". (TEHANETORENS, 1999)

Figura 3: Two-Row *Wampum* Belt
Disponível em: <http://www.onondaganation.org/culture/wampum/two-row-wampum-belt-guswenta/>
Acesso em 08/09/2016

Para os Iroquois, o tratado é válido até hoje, considerando que sua duração foi assim definida: "Enquanto o Sol brilhar sobre a Terra, este é o tempo que NOSSO tratado durará; Segundo, enquanto a Água ainda fluir; e Terceiro, enquanto a Grama Crescer Verde em uma certa época do ano. Nós Simbolizamos este Tratado e ele terá validade para sempre enquanto a Mãe Terra estiver em movimento." (Chief Irving Powless Jr., "*Treaty Making*," pp.15-34, In Jemison et al., 2000, tradução minha).[58] O tratado foi registrado com lápis e papel pelos holandeses, mas os Iroquois usaram o '*wampum belt*' pois, se mais tarde o primeiro se perdesse, o segundo registro existiria.

A intertextualidade em *Nickel eclipse: Iroquois moon*

A relação entre os povos indígenas e os povos colonizadores estabelecida por meio dos '*wampum belts*' foi representada pela literatura indígena contemporânea por algumas obras de Eric Gansworth, que tece '*wampum belts*' em poemas e imagens. Segundo Kelsey (2014, p. 33) Gansworth desenvolve um código visual que inclui wampum como estratégias representacional. Eric Gansworth, escritor e artista Onondaga, nasceu e cresceu em uma reserva Tuscarora em Lewiston, no estado de Nova Iorque. Sua produção literária e artística inclui obras de ficção, poesia e peças de teatro.

A visão estética de Gansworth está vinculada à iconografia e às tradições culturais Haudenosaunee. Portanto, o autor se apropria de elementos da cultura Haudenosaunee e retextualiza sua iconografia de forma a construir provavelmente resistência ao apagamento das culturas nativas e promover a autodeterminação pela literatura. Gansworth integra a narrativa histórica e a mítica, utilizando elementos iconográficos da mitologia Haudenosaunee e retextualizando os mitos para que novos sentidos construam a história nativa no presente. A

58"*As long as the Sun shines upon this Earth, that is how long OUR Agreement will stand; Second, as long as the Water still flows; and Third, as long as the Grass Grows Green at a certain time of the year. Now we have Symbolized this Agreement and it shall be binding forever as long as Mother Earth is still in motion*". (JEMISON et al., 2000)

iconografia visual expressa por Gansworth pode ser observada na capa da obra *Nickel eclipse: Iroquois moon* (Figura 4), apresentada a seguir:

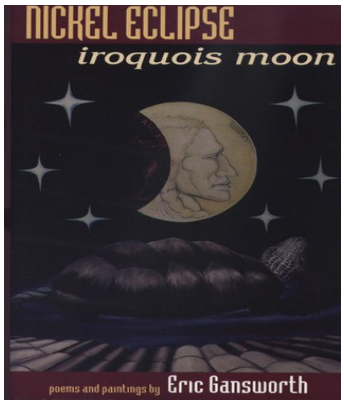

Figura 4: Capa da obra Nickel eclipse: Iroquois moon
Disponível em https://www.goodreads.com/book/show/1416026.Nickel_Eclipse. Acesso em 16/11/2017

A imagem da capa do livro apresenta ao leitor alguns símbolos da cultura Haudenosaunee e constrói um diálogo intertextual com sua iconografia. Nota-se a presença de símbolos relevantes como as contas de cor branca e púrpura, na parte de baixo da capa, a tartaruga vinculada ao calendário lunar Haudenosaunee e a moeda chamada Buffalo Nickel com a face do nativo americano.

De acordo com declaração do autor, na apresentação da obra, o texto é composto por uma coleção de poemas narrativos estruturados alternando as contas do wampum belt (Gansworth, 2000, p. xiii). Os poemas refletem a tensão do eu poético que vive em uma cultura colonizadora, mas mantém a cultura ancestral.

Os capítulos da obra são intitulados segundo o calendário das treze luas Haudenosaunee. O calendário observa uma série de cerimônias que coincidem com as estações do ano e são treze correspondendo ao desenho do casco da tartaruga (Figura 5), relevante na mitologia Haudenosaunee. Há muitas histórias de criação, provenientes da tradição oral, sobre a tartaruga, inclusive apontando como o animal carrega a terra nas costas.

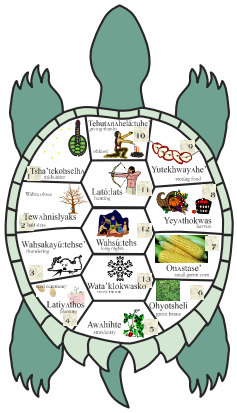

Figura 5: Casco da tartaruga com ciclo das treze luas Haudenosaunee
Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=thirteen+moons+on+turtle%27s+back&rlz=1C5AVSZ_enBR580BR580&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi9vJ2ev8TXAhUDgZAKHYe8Ak0Q_AUICigB&biw=853&bih=426#imgrc=XeVj3cHqnE1inM Acesso em 16/11/2017.

Além do símbolo da tartaruga, a obra inclui ainda referências à moeda de 5 centavos, o Buffalo Nickel, a qual traz o perfil de um nativo em uma de suas faces, na cara, em inglês chamada 'heads', e uma imagem de um búfalo na coroa, em inglês chamada 'tails'. Esta é a única moeda mencionada pela imagem da coroa, o "Buffalo nickel'. A imagem do búfalo, animal em vias de extinção em um dado momento, sobrepõe-se à imagem do nativo, apagado, ou eclipsado e quase extinto pela cultura dominante. Porém, o eclipse passa e a imagem apagada do nativo ressurge na obra de Gansworth.

A obra *Nickel eclipse* apresenta ainda pinturas paralelas aos poemas, no início de cada capítulo, de autoria de Gansworth, relacionadas à história e à memória da nação Haudenosaunee. Tais pinturas reforçam a presença do 'wampum' e da progressão do eclipse ao longo da construção poética. A relação dos grupos nativos com as culturas colonizadoras – da quase extinção ao ressurgimento – é simbolizada pelo eclipse da lua.

Conclusão

A obra de Gansworth reconstrói a história Haudenosaunee, recontada de seu início, quase extinção, até seu ressurgimento, em uma representação contemporânea de sua mitologia por meio de diálogo com tradições ancestrais e multimodalidades textuais.

Nickel eclipse: Iroquois moon sugere que a narrativa de extinção e eclipse das nações e culturas nativas deve ser retextualizada. O eclipse marca uma etapa de quase extinção, mas a literatura nativa contemporânea revela o ressurgimento e a resistência cultural das Primeiras

Nações, que leem e representam visões de mundo e valores com sua representação estética, multimodal e multicultural.

Referências

CHEYFITZ, E. *The Columbia guide to American Indian literatures of the United States since 1945*. New York: Columbia University Press, 2006.

CHARLES RIVERS EDITORS. *Native American tribes*: the history and culture of the Iroquois Confederacy. 2017.

DRUKE, M. A. Common forms, varying interpretations. In: JENNINGS, F. et al. *The history and culture of Iroquois diplomacy: an interdisciplinar guide to the treaties of the Six Nations and their league. Syracuse.* New York: Syracuse University Press, 1985.

GANSWORTH, E. *Nickel Eclipse*: Iroquois moon: poems and illustrations. East Lansing, Michigan: Michigan State University Press, 2000.

HENSON, E. C. [et al.] *The state of the Native nations: conditions under U.S. policies of self-determination:* the Harvard Project on American Indian Economic Development. New York: Oxford University Press, 2008.

JEMISON, G. P.; SCHEIN, A. (ed.) *Treaty of Canandaigua 1794*. 200 Years of Treaty Relations between the Iroquois Confederacy and the United States. Santa Fe: Clear Light Publishers, 2000.

KELSEY, P. M. *Reading the wampum:* essays on Hodinöhsö:ni´ visual code and epistemological recovery. Syracuse: Syracuse University Press, 2014.

ONONDAGA NATION HISTORY. Disponível em: <http://www.onondaganation.org/history/timeline/> Acesso em 08/09/2016.

TEHANETORENS (RAY FADDEN). *Wampum belts* of the Iroquois. Summertown: Book Publishing Company, 1999.

WALLACE, P. *White roots of peace*: The Iroquois book of life. Santa Fe: Clear Light Publishers, 1994.

WHAT IS WAMPUM. Disponível em: <http://www.ganondagan.org /Learning/Wampum>. Acesso em 08/09/2016.

ZIMMERMAN, L. J. *The sacred wisdom of the American Indian*s. New York: Metro Books, 2013.

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS: DA NARRATIVA AO FILME – UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE PERSONAGENS IMORTAIS DE LEWIS CARROLL

Autora: Jaqueline Kupka (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Resumo: Em pleno século XXI, a obra-prima de Lewis Carroll produz releituras em diferentes mídias: cinema, animações, histórias em quadrinhos, séries de TV e outras. Carroll adorava brincar com a lógica dos números e das palavras, utilizando-se de *nonsense,* ironia, paradoxos e da criação de *portmanteau words.* O resultado é a obra imortal *Alice no país das maravilhas* que Eric Rabkin classifica como Fantasia, gênero que ocupa o grau máximo, numa escala ascendente, de inversões das regras básicas do mundo factual que caracterizam o fantástico. Para a análise de personagens de *Alice no país das maravilhas* no texto literário e na mídia fílmica − o filme de mesmo título, dirigido por Tim Burton − utilizam-se, portanto, os conceitos de fantasia e fantástico de Rabkin. Para o estudo da transposição fílmica, especificamente, este artigo baseia-se nos teóricos Irina Rajewski e Robert Stam a fim de analisar três personagens: Alice, o Chapeleiro Maluco e a Rainha de Copas. Pretende-se, desta maneira chegar a uma nova compreensão da arte literária de Lewis Carroll, das técnicas cinemáticas e da linguagem narrativa do cinema, a fim de justificar a vitalidade de suas personagens ainda em nossos dias.

Palavras-chave: *Alice no país das maravilhas*. Fantasia. Adaptação fílmica. Intermidialidade.

Introdução

Lewis Carroll é o pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), solteirão tímido e excêntrico que lecionava matemática no Christ College, em Oxford. Adorava brincar com a lógica dos números e das palavras, utilizando-se de *nonsense*, ironia, paradoxos e da criação de *portmanteau words* nas histórias que inventava para as crianças que estavam sempre à sua volta. De certa maneira, essas paixões se amalgamaram para produzir uma história imortal destinada à mais querida de suas crianças: Alice Liddel, filha do Deão do Christ Church.

Em pleno século XXI, a obra-prima de Lewis Carroll produz releituras em diferentes mídias: cinema, peças teatrais, animações, séries de TV, histórias em quadrinhos, entre outras. Entre as mais importantes citam-se o filme *Alice no país das maravilhas*, dirigido por Tim Burton, em 2010, que se focaliza neste artigo; o musical *Alice*, de Billy Bond, em 2016 e o filme *Alice através do espelho*, dirigido por James Bobin, no ano de 2016.

Tanto o original de Carroll quanto as releituras citadas acima trazem para nosso convívio uma garotinha que ainda é capaz de surpreender o leitor/ espectador. As surpresas se sucedem: a queda no poço, o aumento e a diminuição de tamanho, o rio de lágrimas e outras experiências inesperadas. É interessante que a pequena *Alice* nunca demonstra medo. Por quê? Acostumada, certamente, a ouvir e ler contos de fadas, ela sabe que o mundo do maravilhoso é um mundo seguro, onde o porcadeiro conquista a filha do rei e o príncipe encantado resgata a Bela Princesa Adormecida há cem anos.

Mas, neste mundo novo, em que Alice acaba de penetrar, suas perspectivas são invertidas diversas vezes. Não só as perspectivas do jardim de sua casa, de onde veio, mas também as perspectivas do mundo dos contos de fadas, de que a mágica faz parte. No país das maravilhas, a personagem – e, por extensão, o leitor/ espectador e os atores – não sabe o que esperar.

Por essa razão Eric Rabkin[59] classifica *Alice no país das maravilhas* como Fantasia, o grau máximo de inversões na escala do fantástico, o que estimula o leitor a refletir. As palavras-chave para a compreensão do conceito de fantástico elaborado por Rabkin são "alternativo" e "reversão". Nesse mundo alternativo que inverte e reverte as regras do mundo natural é a reação de surpresa das personagens, partilhada pelo leitor, que marca a presença do fantástico.

Alice no país das maravilhas diferencia-se, portanto, dos contos de fada que fazem parte de um mundo maravilhoso regido por convenções: uma vez que a personagem entra no mundo das fadas, tudo é previsível. Existem varinhas de condão, fadas madrinhas, maldições; a personagem nobre é recompensada e a mesquinha castigada. Na obra de Carroll nada, em contraste, é previsível: há uma contínua reversão das regras básicas, não só as do mundo factual, exterior ao texto, mas das próprias regras do mundo alternativo criado por Lewis Carroll.

Segundo Rabkin (1979), "o que caracteriza o fantástico é o efeito produzido tanto sobre o personagem quanto sobre o leitor pela repetida reversão das regras básicas da realidade externa ao texto ou do mundo criado pela própria narrativa." Para a análise das personagens selecionadas do texto de Carroll − Alice, Rainha de Copas e Chapeleiro Maluco − este trabalho baseia-se, portanto, nos conceitos de fantástico e

59 Eric Rabkin é professor emérito de inglês, literatura, arte e design na Universidade de Michigan, em Ann Arbor. Rabkin tem mais de cento e setenta publicações, incluindo trinta e quatro livros escritos, co-escritos e editados. Dentre os mais importantes, destacam-se: *The narrative suspense* (1973); *The fantastic in literature* (1976).

Fantasia de Eric Rabkin. Tratando-se de uma Fantasia, nossa análise das personagens concentra-se em seu caráter de inversão/reversão de regras.

A transposição para a mídia fílmica de obras literárias, na maioria das vezes, opera modificações de acordo com a época em que os filmes são produzidos, pois acompanha a evolução dos recursos tecnológicos, bem como as expectativas do público, que espera cada vez mais das adaptações intermidiáticas de clássicos da literatura. Foi o que aconteceu na transposição das personagens do mundo de *Alice no país das maravilhas,* de Lewis Carroll, para o mundo das maravilhas de Tim Burton.

O diretor Tim Burton é conhecido mundialmente por dirigir vários filmes que foram e são sucesso de bilheteria. Podemos citar *Edward, mãos de tesoura* (1990) e *A fantástica fábrica de chocolate* (2005), ambos protagonizados por Johnny Depp, que faz o papel do Chapeleiro Maluco na releitura da obra de Carroll (2010). A capacidade do diretor em conjugar o conhecimento da obra de Carroll à manipulação hábil dos recursos da mídia fílmica proporciona novos caminhos para atingir a compreensão em profundidade a que nos propomos. Para tal fim, analisam-se as relações intermidiáticas entre o texto de Carroll (1872) e a adaptação fílmica de Tim Burton (2010), com base nos conceitos de intermidialidade de Irina Rajewski e de adaptação fílmica de Robert Stam. No texto *Intermidialidade, Intertextualidade e "Remediação"*, a pesquisadora Irina Rajewski declara que:

> (…) "Intermidiático", portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intra*midiáticos assim como dos fenômenos *trans*midiáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes (RAJEWSKI, 2012, p. 19).

Por fim, objetiva-se com essa análise intermidiática justificar a vitalidade da menina de 150 anos, que continua a encantar multidões.

Nonsense* em *Alice

Dissemos inicialmente que Carroll adorava utilizar-se de *nonsense* em suas histórias. *Nonsense* é definido no dicionário Webster como "palavras ou ideias tolas ou falsas, palavras sem sentido, ideia absurda ou contrária à lógica". Em *Alice* podemos encontrar diversas passagens que caracterizam o *nonsense*.

No terceiro capítulo, intitulado "Uma corrida em comitê e uma história comprida", a corrida anunciada causa estranhamento desde o início: é comandada por um Dodô, ave não voadora da África, extinta em 1662, e a (des) organização resulta em um verdadeiro catálogo de absurdos. O *nonsense* acentua-se progressivamente à medida que a narrativa se desenvolve:

> Primeiro traçou (o Dodô) uma pista de corrida, uma espécie de círculo, e depois todo o grupo foi espalhado pela pista, aqui e ali. Não houve "um, dois, três e já": começaram a correr quando bem entenderam e pararam também quando bem entenderam, de modo que não foi fácil saber quando a corrida havia terminado. (..) "Mas quem ganhou?" (…) "Todo mundo ganhou e todos devem ganhar prêmios." (CARROLL, 2013, p. 25)

O fato de o grupo de animais ter sido espalhado aleatoriamente, começar e parar de correr quando bem entenderam é algo sem sentido e contrário à lógica, que quebra as perspectivas do mundo factual e causa espanto em Alice e no leitor.

Segundo Eric Rabkin, a contínua inversão das regras básicas do mundo narrativo, a exemplo do emprego do *nonsense,* faz de Alice uma Fantasia ideal, grau máximo na escala de inversões do fantástico, em que distribui obras de ficção.

Portmanteau words

Hoje há inúmeras *portmanteau words* na língua inglesa: ***Smog:*** *smoke + fog;* ***Obamacare:*** *Obama + healthcare;* ***Infomercial:*** *information+ comercial;* ***Jeggings:*** *jeans+ leggings;* ***Breathalyzer:*** *breath + analyzer*, entre outros.

É difícil dizer como se formam os *portmanteau words,* porém para ajudar Alice a compreender como uma palavra pode conter dois significados, Humpty Dumpty, em *Alice através do espelho*, compara tais palavras a uma mala de compartimentos duplos. Assim como um *portmanteau* tem um compartimento para pendurar e outro para dobrar roupas dentro da mesma mala, as palavras *portmanteau* contêm aspectos de duas palavras distintas que se fundem em uma palavra só:

> "Solumbrava, e os lubriciosos touvos
> Em vertigiros persondavam as verdentes;
> Trisciturnos calavam-se os gaiolouvos
> E os porverdidos estriguilavam fientes." (CARROL, 2013, p. 178).

As *portmanteau words* descrevem experiências para as quais faltam palavras e preenchem lacunas no léxico da língua inglesa. Desenterrar o significado oculto requer que o falante tenha uma ideia do fenômeno (geralmente cultural) a que se refere. E Alice tratou de logo perguntar a Humpty Dumpty o significado destas "novas palavras". Ele prontamente respondeu que "solumbrava quer dizer que a tarde caía: é aquela hora que o sol vai baixando e as sombras se alongam (...).Lubriciosos significa lúbricos que é o mesmo que escorregadios, e operosos, ágeis. Entende, é uma palavra–valise...há dois sentidos embalados numa palavra só (…)(CARROLL, 2013, p. 179).

A expressão *portmanteau word* neste trecho é traduzida por **palavra-valise.** *Alice* tem dezenas delas e a permanência de algumas no vocabulário inglês se deve à importância de Carroll como escritor.

***Alice no país das maravilhas*: uma Fantasia de 150 anos**

Azevedo menciona que "a estrutura de reversão diamétrica das regras básicas do mundo narrativo, que é a marca identificadora do fantástico, pode ser detectada na ficção em maior ou menor grau. Entretanto, o gênero particular que faz do fantástico sua qualidade central é a Fantasia (AZEVEDO, 1984, p. 11).

Rabkin usa o termo Fantasia capitalizado para diferenciar este tipo de narrativa – marcado por contínuas reversões no enredo, no desenvolvimento temático e estilístico, ou em todos esses níveis − de fantasia, com minúscula, a definição leiga, que inclui as ideias de psicólogos sobre os desejos de pessoas que transformam em **realidade** aquilo que desejam que aconteça e assim por diante.

Rabkin elaborou uma escala que começa com as obras menos fantásticas (01) e termina com as que apresentam reversões recorrentes (10).

Observemos a escala:

1- Henry James, *The Ambassadors*	Realismo
2- Émile Zola, Germinal	
3- Jane Austen	Literatura Realista
4- Charles Dickens	
5- *Tales of Great Detectives*	
6- *The magic Swan Geese*	Literatura Fantástica
7- *The Tale of Cosmo*	
8- *The Black Cat*	
9- *The Royal Banquet*	Fantasia
10- *Alice in Wonderland*	**Fantasia** (RABKIN, 1979, p. 165, grifos do autor)

Para ilustrar a categorização da obra de Carroll como Fantasia exemplar, segue-se a análise de passagens selecionadas.

No quarto capítulo, intitulado "Bill paga o pato", encontramos vários exemplos que exemplificam as inúmeras reversões das regras básicas. Cita-se: "Como parece esquisito", disse Alice consigo mesma, "receber incumbências de um coelho! Logo, logo a Dinah [60]vai estar me dando ordens!" E começou a imaginar que tipo de coisa iria acontecer: "Senhorita, Alice! Venha imediatamente e apronte-se para sua caminhada!" (CARROLL, 2013, p.30).

O fato de receber ordens de um coelho quebra as regras tanto do mundo interno, quanto do mundo externo ao texto, a ponto de Alice se aborrecer.

No capítulo quinto, "Conselhos de uma lagarta", esta pergunta para a menina quem ela era. Devido às várias transformações pelas quais havia passado, Alice questiona-se sobre sua própria identidade, demonstrando incerteza, pois pode vir a mudar a qualquer momento: "não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: "Eu... eu mal sei, Sir, neste exato momento...pelo menos sei quem eu *era* quando levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então" (CARROLL, 2013, p. 38).

A lagarta simboliza reversão profunda no mundo factual propriamente dito, onde passa de larva, um ser repelente, para um dos mais belos seres da natureza, a borboleta. Neste trecho há, portanto, conexão com o mundo real, onde as lagartas sofrem transformações naturais que se assemelham às de Alice, no mundo da Fantasia. "Era" em itálico na citação acima traduz novamente o sentimento de incerteza de Alice, surpresa com tantas mudanças até este momento da trama, e que ainda espera por outras.

O sexto capítulo, intitulado "Porco e pimenta," é exemplar na concentração de *nonsense* e de inversões recorrentes.

> Fazia tanto tempo que nem se aproximava do tamanho certo que, no começo, aquilo pareceu bastante estranho; mas se acostumou e, alguns minutos depois, começou a conversar consigo mesma como de hábito. "Pronto, metade do meu plano está cumprida! Como todas essas mudanças desorientam! Nunca sei ao certo o que vou ser de um minuto para outro!" (CARROLL, 2013, p. 44)

---

60 Dinah era o nome da gatinha de estimação de Alice.

Atraída por um lindo jardim, Alice aproxima-se de uma casinha, aonde chega ao mesmo tempo que o mensageiro da Rainha de Copas, que trazia um convite à Duquesa, a dona da casa, para jogar croquê: "o mordomo peixe tirou debaixo do braço uma grande carta, mais ou menos do seu próprio tamanho, e entregou-a ao outro (Lacaio da Duquesa), dizendo em tom solene: "Para a Duquesa, um convite da rainha para jogar croquet" (CARROLL, 2013, p. 45).

Entrando na casinha, Alice encontra a Duquesa "que estava sentada no meio, num tamborete de três pés, ninando um bebê; a cozinheira estava debruçada sobre o fogo, mexendo um caldeirão enorme que parecia cheio de sopa" (CARROLL, 2013, p.47). Havia forte cheiro de pimenta no ar da cozinha e o bebê não parava de chorar. Alice, com medo que o cheiro o sufocasse, sai da casa levando o bebê. Mas logo começa a pensar:

> Alice estava começando a pensar "E agora? Que vou fazer com esta criança quando for pra casa?" quando ele grunhiu de novo com tanta fúria que ela olhou para seu rosto um tanto alarmada. Desta vez não havia mais engano possível: era nem mais nem menos que um porco, e lhe pareceu que seria totalmente absurdo continuar carregando-o." (CARROLL, 2013, p.50)

A transformação do bebê em um porco é o epítome do *nonsense*; da ideia absurda. Aqui há uma inversão máxima de 180 graus, no dizer de Rabkin, das regras básicas do mundo narrativo, característica da Fantasia.

A menina de 150 anos invade Hollywood

A maioria de nós conhece Alice, a personagem heroína de *Alice in wonderland* e *Through the looking glass*. Se não lemos os livros, já assistimos aos filmes ou a desenhos animados. Este fato comprova a vitalidade da menina de 150 anos, bem como das personagens que habitam seu mundo. E este trabalho analisa, justamente, as características que fazem de *Alice* uma Fantasia e, consequentemente, uma experiência de arte, tanto no texto de Carroll como na transposição fílmica de algumas personagens. Foram escolhidas as personagens Alice, sobre quem os efeitos do fantástico se revelam mais claramente; Chapeleiro Maluco e Rainha de Copas, cuja interrelação extensiva com a protagonista, principalmente nos filmes, fornece caminhos reveladores para a análise.

Foi de grande valia para este artigo, o trabalho de dissertação de Kimberley Marjorie Geddes, intitulado Alice no país das transgressões: o texto de Carroll (1865) e os filmes de Svankmajer (1988) e Burton (2010), que faz um levantamento das diversas transposições fílmicas da obra de Carroll para, ao fim, concentrar-se na análise das duas adaptações fílmicas citadas acima.

Ilustração 1: Alice no livro Alice no país das maravilhas, nas ilustrações de John Tenniel. (CARROLL, 2013, p. 76)

A dissertação de Guedes contribuiu para que fossem encontradas entrevistas da produtora do filme, Linda Woolverton, que nos revelam muito sobre a composição das personagens.

O livro *Alice no país das maravilhas* foi todo ilustrado por John Tenniel[61], que trouxe primeiramente a imagem pictural das personagens de mundo fantástico de Alice para nosso convívio.

Segundo Lennon (1945), em seu livro sobre Carroll, o autor de *Alice* relata que:

> O senhor Tenniel é o único artista que desenhou para mim que se recusou resolutamente a usar um modelo, declarando que tinha tão pouca necessidade de um quanto eu de uma tabuada de multiplicar para resolver um problema matemático! Arrisco-me a pensar que estava errado e que, por falta de modelo, desenhou várias imagens de Alice completamente desproporcionais – cabeça evidentemente grande demais e pés evidentemente pequenos demais. (Lennon,1945 *apud* Carrol, 2013, p. 258)

Alice veste um vestido pela altura dos joelhos, avental e sapatos. Como as ilustrações do livro são em preto e branco, não se pode saber que cores John Tenniel imaginou para a vestimenta da menina.

O que se sabe, no entanto, é que Alice é uma menina de doze anos muito curiosa, que, entediada com a leitura de um livro feito por sua irmã, sem figuras e sem conversa, avista um coelho vestindo colete e gravata e resolve segui-lo:

> (…) mas quando viu o Coelho tirar um relógio do bolso do colete e olhar as horas, e depois sair em disparada, Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá, e, ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele, ainda a tempo de vê-lo se meter a toda pressa numa grande toca de coelho debaixo da cerca. (CARROLL, 2013, p. 9)

Alice é dotada de coragem surpreendente. A menina enfrenta os desafios que encontra no país das maravilhas como se fosse gente grande, porém sem perder a doçura e o encanto de criança.

Ilustração 1: Alice, remoldada pela roteirista Linda Woolverton no filme *Alice no país das maravilhas* (2010).

Esta mesma coragem e doçura pode ser observada na jovem de 19 anos retratada por Linda Woolverton e Tim Burton no filme *Alice no país das maravilhas,* de 2010. De cabelos cacheados, usando vestido azul pelas canelas e sapatos brancos, a jovem, curiosa como a Alice de Carroll, leva-nos para um mundo onde as regras básicas do mundo factual também são invertidas, fazendo com que o espectador partilhe dos efeitos que produzem sobre a protagonista. Mais do que simplesmente acompanhar as peripécias de um filme de aventuras, o espectador que conhece a obra original tem condições de avaliar o alcance da releitura artística de Woolverton e Burton.

Stam (2006) informa que:

> O termo para adaptação enquanto "leitura" da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número

61John Tenniel nasceu em Londres, em 1820. Ele era cego de um olho e com uma memória fotográfica poderosa, desenhava sem modelos.

> infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos (STAM, 2006, p.27).

Desta maneira, Alice vem remoldada por Linda Woolverton, a roteirista de *Alice no país das maravilhas*, e é interpretada por Mia Wasikowska. Woolverton explica em entrevista para o jornal *The Daily Mail* sua escolha de uma Alice mais velha. Ela declara que "não estava tentando recontar a velha história, estava brincando com a ideia: e se Alice fosse mais velha e voltasse ao país das maravilhas?" (BOSHOFF, 2010).

Woolverton e Burton quiseram inovar e produzir uma adaptação como nunca se vira antes. Alice, com 19 anos, no seu retorno ao mundo das maravilhas é uma transgressão ao final da história criada por Lewis Carroll, onde tudo não se passava de um sonho de uma garotinha de 12 anos. O desejo de trazer aos dias atuais uma história que foi escrita em 1865 fez com que diretor e roteirista envelhecessem a protagonista da história. Alice não tem mais 12 anos e sim 19 e, o que passa no país das maravilhas não é um sonho como o da Alice de Carroll. Desta forma, "a adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/ trai mundos antigos" (STAM, 2006, p.26).

O filme de Burton se passa na era Vitoriana e mostra Alice relembrando um sonho recorrente da infância que costumava contar ao pai, Charles Kinsley, cujo falecimento trouxera mudanças profundas à sua vida. A personagem vai a uma festa realizada em um jardim, cena que é montada com coadjuvantes em trajes de época. Surpreendida por um pedido de casamento inusitado, ao invés de responder ao proponente, sai correndo em desabalada carreira atrás de um coelho branco trajando colete e casaco, que lhe atraíra a atenção.

Tanto a protagonista do livro quanto a do filme são distraídas pelo coelho branco e este ponto é um dos elos entre as duas mídias. A partir daí, sabemos que a Alice de Burton entrará no mundo das maravilhas, onde contínuas surpresas se repetem, regras básicas são invertidas, assim como na história de Carroll.

Se há um ponto em que tanto o livro de Carroll quanto o filme de Burton concordam é sobre a personalidade desta menina (livro) ou da jovem mulher (filme). No artigo *Alice on the stage*, Carroll descreve muito bem as características de sua heroína:

> Quem eras tu, Alice de sonho, nos olhos de teu pai adotivo? Como ele te retratará? Amorosa, primeiro, amorosa e gentil: amorosa como um cão (...), gentil como uma corça; depois cortês – cortês para com todos, grandes ou pequenos, ilustres ou grotescos (...); depois, confiante, pronta a aceitar as mais extravagantes impossibilidades com toda aquela ilimitada confiança que só os sonhadores conhecem (...); curiosa, desvairadamente curiosa, com um gozo ávido da vida, que só ocorre nas horas felizes da infância (...) (CARROLL, 2013, p. 259).

Carroll atribuiu essas qualidades a sua heroína. São características de uma pessoa de boa índole, incapaz de causar mal a qualquer criatura. Percebem-se as mesmas qualidades na heroína de Burton, mostrando que não ocorrem somente nas horas felizes da infância. A Alice adulta tem as mesmas qualidades da menina de Carroll, justificando-se a sua vitalidade. Há um paralelo entre a busca de respostas da Alice de Burton e da protagonista de Carroll, mas para questões diferentes, expostas em diferentes momentos da vida".

Devido às contínuas mudanças de tamanho, a menina não sabe quem é. Esta busca também é feita pela mulher, que entra no mundo de Wonderland buscando

respostas para as suas perguntas, e sai de lá com a certeza do que quer ser, mostrando-se muito mais forte, assim como a menina de Carroll.

A maioridade de Alice no filme *Alice no país das maravilhas* pode ser vista tanto de forma positiva quanto de forma negativa. O fato de Alice ter mais de 18 anos no filme aproxima a personagem do público adulto. O ponto negativo desta mudança de faixa etária é que a característica de Fantasia da obra de Carroll perde o efeito até certo ponto, pois não se trata mais de uma garotinha de 12 anos que penetra no mundo das maravilhas, mas sim de uma pessoa adulta que, de certa forma, não se surpreende com as contínuas reversões apresentadas no filme, pois não enxerga mais o mundo como criança e sim, entra no mundo com o qual sonhava quando criança.

Outra personagem que se destaca, tanto na narrativa de Carroll, quanto na adaptação de Burton e Woolverton, é o Chapeleiro Maluco. "Em frente à casa havia uma mesa posta sob uma árvore, e a Lebre de Março e o Chapeleiro estavam tomando chá" (CARROLL, 2013, p. 54).

Há muitas teorias no que diz respeito à caracterização e às ilustrações do Chapeleiro Maluco no livro *Alice no país das maravilhas*. Dentre elas, destaca-se:

> Há razões para se acreditar que Tenniel acatou uma sugestão de Carroll de que desenhasse o Chapeleiro de modo a parecer Theophilus Carter, um comerciante de móveis estabelecido perto de Oxford (não havendo quaisquer fundamentos para a crença corrente de que o Chapeleiro era uma caricatura do primeiro ministro Gladstone). Carter era conhecido na região como Chapeleiro Louco, em parte porque sempre usava cartola e em parte por causa de suas ideias excêntricas (GARDNER, 2013, p. 284).

Como podemos perceber na ilustração 4, a representação do Chapeleiro nos remete a uma figura excêntrica, pela maneira como se veste − gravata borboleta de bolinhas e cartola, ambas de tamanho exagerado – e pela atitude enfática de oratória.

Na história de Carroll, o Chapeleiro Maluco aparece no capítulo "Chá Maluco" e somente volta no final da narrativa, no capítulo "Quem roubou as tortas?". Nas ilustrações do livro, o Chapeleiro sempre aparece em alguma atitude excêntrica. Ora está falando de maneira incomum, como aparece na figura acima, ora correndo com uma xícara de chá e pão com manteiga em cada uma das mãos.

Fora as ilustrações encontradas no livro, não há nenhuma caracterização do personagem tanto de sua forma física quanto de sua acuidade intelectual na obra de Carroll, deixando o leitor intrigado com relação a estes aspectos. Sabe-se que o Chapeleiro gostava de brincar com adivinhações com a menina Alice: "O Chapeleiro arregalou os olhos ao ouvir isso; mas disse apenas: Por que um corvo se parece com uma escrivaninha?" (CARROLL, 2013, p. 55). Nota-se por esta pergunta que, aliás, não é respondida pelo Chapeleiro, que este parece maluco e percebe-se o emprego do *nonsense*, uma vez que não há nenhuma semelhança entre um corvo e uma escrivaninha.

O Chapeleiro de Tim Burton e Linda Woolverton, como vimos, é interpretado pelo versátil ator hollyoodiano Johnny Depp, o queridinho do diretor Burton, que já estrelou vários de seus filmes. Depp fez uma pesquisa extensiva sobre a era vitoriana, particularmente sobre o período de vida de Lewis Carroll (1832-1898). Também estudou os efeitos do envenenamento por mercúrio que afetava os chapeleiros. Depp tinha como objetivo a criação de um Chapeleiro Maluco que não fosse uma personagem

Ilustração 1: Chapeleiro Maluco segundo John Tenniel. (CARROLL, 2013, p. 57)

rasa, mas sim atormentada por lembranças e pelos efeitos do mercúrio, representados visualmente pelo cabelo alaranjado da caracterização.

Tanto o Chapeleiro de Carroll quanto o de Burton são inquietos e buscam por respostas. O primeiro procura respostas para suas charadas, o segundo para o seu passado, que o atormenta desde sempre. Efeitos visuais e cores quentes, como o vermelho e o laranja, foram utilizados para atualizar a caracterização da personagem Chapeleiro Maluco. As atualizações em seu perfil desnortearam fãs da personagem como foi retratada na obra de Lewis Carroll.

No filme de 2010 encontramos um herói que é torturado pelas lembranças do passado, tais como a "morte" de sua família, os Hightopps, e da sua vila, no ataque desenfreado do Jabberwocky. Este evento parece ser o que provocou seu distanciamento da realidade. Tais lembranças causam repentinas mudanças no humor da personagem percebidas tanto pela expressão facial quanto pela mudança na cor dos olhos.

Notamos aqui a grande importância do bom emprego dos efeitos visuais nesta adaptação fílmica de *Alice no país das maravilhas*. Estes ressaltam o efeito estético do filme, em consonância com o efeito estético do livro, garantindo assim, o sucesso da personagem Chapeleiro Maluco.

Robert Stam nos diz que:

> (...) A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem os próprios discursos um tipo objetivo de materialidade (STAM, 2006, p. 48-49)

O trabalho de caracterização da personagem Chapeleiro Maluco foi, com certeza, um trabalho de reacentuação se comparado com o texto de Carroll. A reinvenção e materialização feitas por Woolverton e Burton nos revelam novos discursos, que correspondem ao nível de desenvolvimento tecnológico da sociedade contemporânea à adaptação e pretendem atender às expectativas dos espectadores.

Ilustração 1: Chapeleiro Maluco na composição de Burton, Woolverton e Depp.

Em entrevista a Alison Boshoff (2010), para o jornal *The Daily Mail,* o ator Johnny Depp diz a respeito do Chapeleiro Maluco: "tinha de haver uma razão para ele ser assim, alguma coisa que o tivesse levado para além da sanidade". Depp de fato estudou as obras de Carroll a fundo e fez estudos extensivos sobre a época vitoriana, o que vem a confirmar o cuidado na construção da personagem exposto na entrevista. O empenho conjunto de diretor e ator fez com que a transposição fílmica do Chapeleiro agradasse ao espectador e, consequentemente, contribuísse para o sucesso do filme.

As adaptações estão cercadas por todo um contexto cultural, histórico e econômico e geram, infalivelmente, novas leituras que atualizam o texto-fonte e criam uma nova história. A criação de Woolverton e Burton, que remoldaram o Chapeleiro Maluco com a colaboração de Depp utilizando-se das últimas técnicas cinemáticas, trouxe ao público uma personagem tão excêntrica quanto a que foi retratada por Tenniel, porém com uma história de vida que justifica sua maneira louca de viver.

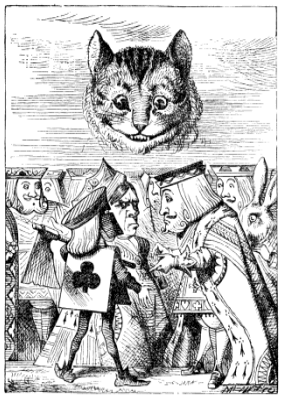

Ilustração 1: Ilustração da Rainha de Copas segundo Tenniel. (CARROLL, 2013, p. 70)

A terceira e última personagem, − porém não a menos importante − analisada neste artigo é a Rainha de Copas ou *Queen of Hearts*, na versão original. Ela é considerada a vilã da história tanto no livro quanto no filme, reconhecida pelo jargão recorrente: "Cortem-lhes as cabeças".

No livro, Alice conhece a Rainha nos últimos capítulos quando descobre que esta procurava o culpado pelo roubo de suas tortas. Todas as criaturas que a Rainha encontra no caminho e que, de alguma maneira, divergem de suas opiniões, são condenadas a perder a cabeça.

Na ilustração de John Tenniel, vê-se a Rainha entre o Valete de Copas e o Rei. "A rainha ficou rubra de fúria, e depois de fuzilá-la com os olhos (Alice) por um momento como uma fera selvagem gritou: Cortem-lhe a cabeça! Cortem..." (CARROLL, 2013, p. 65). Sua fúria cega e desenfreada é vivida magistralmente na transposição fílmica por Helena Bonham Carter. Após análise das três personagens, concluímos que a materialização da Rainha de Copas, na excelente atuação da atriz, foi uma das principais razões do sucesso do filme.

Stam diz que "a existência de um grande número de adaptações de uma obra, ao mesmo tempo em que alivia a pressão de fidelidade, também imprime uma necessidade de maior inovação" (STAM, 2006, p. 43). A inovação apresentada na caracterização da Rainha de Copas superou expectativas. A interpretação magistral da atriz aliviou totalmente a pressão da fidelidade, uma vez que a "infidelidade" no figurino e na fisionomia da personagem foram diferenciais na produção do filme.

Para Rajewski, "todas as mídias atuais remediam e assim não só prestam homenagem às mídias anteriores, mas também se rivalizam com elas, "apropriando e remodelando as práticas representativas dessas formas antigas" (RAJEWSKI, 2012, p. 34).

Concorda-se que para o bom desenvolvimento de uma trama são necessários alguns pontos que prendam a atenção tanto do leitor quanto do espectador. Estes pontos podem ser vilões, problemas que surgem no caminho dos mocinhos ou protagonistas. Este é o caso da Rainha de Copas, cuja representação difere nas duas mídias.

No livro, a vilã aparece somente no final da trama, quando se encontra com Alice em um jardim onde dois guardas tentam afanosamente pintar de vermelho as rosas brancas que haviam plantado, ao invés das vermelhas ordenadas pela Rainha.

> "Poderiam me dizer", perguntou Alice, um pouco tímida, "porque estão pintando essas rosas?" O Cinco e o Sete nada responderam, mas olharam para o dois. Este começo, falando baixo: "Ora, o fato, Senhorita, é que devia ter sido plantada uma rodeira de rosas vermelhas, e plantamos uma de rosas brancas por engano; se a rainha descobrir, todos nós teremos nossas cabeças cortadas. Assim, Senhorita, estamos nos virando como podemos, antes que ela chegue, para..." (CARROLL, 2013, p. 64).

Ilustração 1: Rainha de Copas no filme.

No filme, há uma mudança na concepção da personagem. Ela não é mais somente a Rainha, uma simples carta de baralho. Remoldada, ela é Irazabeth, a irmã da Rainha Branca, com a qual mantém disputa pelo reinado de *Wonderland*.
A personagem é muito bem caracterizada na mídia fílmica. O seu "formato" de coração, ou seja, de copas, justifica seu nome, trazendo o espectador para o jogo, para a competição que a Rainha trava com qualquer um que possua qualidades a mais que ela.
Não é revelado neste filme o motivo pelo qual as duas competem e Irazabeth odeia Miranda, a Rainha Branca. Esta profundidade na representação da Rainha Vermelha e a competição entre as duas irmãs é mais um atrativo na formulação do filme, que segue as tendências cinemáticas atuais.

Para Stam:

> A teoria da recepção também reafirma, indiretamente, o respeito pela adaptação enquanto forma. Para a teoria da recepção, um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido). Ao invés de mero "retrato" de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente (STAM, 2006, p. 23)

Pode-se concluir, desta forma, que a indeterminação de personalidade e história da rainha de Copas no livro *Alice no país das maravilhas* foi completada no roteiro de Woolverton. Escrever uma vilã com uma história de vida de competição com a irmã trouxe a personagem para mais próximo do público, resultado de um trabalho de reconstrução adaptado às tendências cinemáticas atuais e ao gosto do público de cinema.

Considerações Finais

A análise de várias passagens de *Alice no país das maravilhas* evidenciou a repetida inversão das regras básicas que vigoram no mundo factual – isto é, as regras do mundo da poltrona – bem como a inversão contínua de regras da realidade interna do texto, isto é, aquela construída pelo próprio texto mediante a transformação da realidade externa. É nesse aspecto que *Alice* se diferencia dos contos de fadas, onde impera o maravilhoso, e que têm função moralizante. Os contos de fadas embora invertam as regras básicas do mundo natural são limitados, pois criam um mundo alternativo cheio de regras e convenções.

A menina Alice, apesar de seus 150 anos, é ainda capaz de surpreender o leitor a todo o momento, o que confere às suas aventuras o *status* de Fantasia, o ponto máximo na escala da literatura fantástica, organizada por Eric Rabkin, que leva o leitor à fruição aprofundada de arte.

A sobrevivência de Lewis Carroll na contemporaneidade se evidencia nas inúmeras adaptações do livro *Alice no país das maravilhas*: filmes, peças teatrais, séries de TV, entre outros. A adaptação fílmica é uma maneira de democratizar o acesso a

obras literárias, pois ao contrário dos livros que geralmente são caros, o cinema é barato e culturalmente mais popular e de fácil acesso. Trazer o enredo do livro para o cenário atual é uma das técnicas cinemáticas mais eficazes, pois aproxima o espectador de uma obra que foi escrita há muitos anos.

Linda Woolverton e Tim Burton foram os responsáveis pela adaptação fílmica de *Alice no país das maravilhas*. Ela, com o roteiro do filme e ele com a direção, juntamente com a excelente interpretação de Mia Wasikowska (Alice), Johnny Depp (Chapeleiro Maluco) e Helena Bonham Carter (Rainha de Copas) fizeram do filme um dos grandes sucessos de bilheteria dos estúdios Disney.

Um bom roteiro é essencial para o sucesso de um filme. Como se trata de uma adaptação de obra literária, a boa caracterização de seus personagens é peça fundamental para o bom desempenho da adaptação, o que se deu no filme de Burton. O caráter de Fantasia do texto de Carroll é desconstruído até certo ponto no filme, no momento em que Woolverton transforma Alice em uma jovem de 19 anos, para quem a surpresa diante das reversões de regras fica atenuada. No mundo dos adultos perde-se o sentido da palavra "surpresa", pois os adultos não são surpreendidos por coelhos que falam ou pelas contínuas reversões das regras básicas apresentadas nas duas mídias.

Tal desconstrução foi recepcionada de maneira positiva pelo espectador, pois Alice não é mais aquela menininha que, entediada com a leitura de um livro, avista o coelho branco, cai na toca e visita o país das maravilhas. Ela agora é adulta e, ao invés de se preocupar em desvendar os mistérios de *Wonderland,* passa a ter que fugir de um casamento indesejado.

O destino é o mesmo: o país das maravilhas. Lá, ela encontra o Chapeleiro Maluco e a Rainha de Copas. O primeiro, muito bem construído pela roteirista e na ótima interpretação de Johnny Depp, vem carregado de dramas pessoais que são de certa maneira desvendados durante a trama. A segunda, da mesma forma, é transformada em personagem cheia de conflitos internos e externos, que fornecem explicação para a sua maldade. Ela não é pura e simplesmente má, como retratada no livro. A disputa entre a Rainha Vermelha e a irmã, a Rainha Branca, para o domínio do reino cria novos interesses, compatíveis com as plateias modernas.

Confirma-se, no entanto, a hipótese de que é o caráter de Fantasia do texto de Carroll que o torna imortal. São as reviravoltas da narrativa original, embora materializadas em conformidade com o contexto cultural da mídia fílmica, que traçam o caminho para a apreciação de *Alice no país das maravilhas* e *Alice no país do espelho* − este último mencionado mais brevemente neste ensaio − como duradouras obras de arte.

Referências

ALICE IN WONDERLAND. Direção de Tim Burton. Estados Unidos: Chris Lebenzon, Peter Tobyansen e Tom Peitzman; Estúdios Disney, 2010 1 dvd (108 min); son.

AZEVEDO, M.M. *The real and the fantastic worlds in Vonnegut's Slaughterhouse Five*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1984, p. 09-19

BOSHOFF, A. *Alice's very weird wonderland*: Why a behind-the-scenes row might see Tim's Burton'n most fantastical film yet disappear from cinemas as fast as the Cheshire Cat. 20 fev 2010. Disponível em: http://www.webcitation.org/5uGU2R9mM. Acesso em: 18 set. 2016.

CALLAGHAN, D. Wonder Woman. In: *Writers Guild of America*, 2010. Disponível em: http://www.wga.org/content/default.aspx?id=4004. Acesso em: 18 set, 2016.

CARROLL, L. *Alice*: Aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do espelho / Lewis Carroll. Tradução Maria de Luiza X. de A. Borges. – 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Dodô, Disponível em: http://infoescola.com/ave/dodo. Acesso em 22.06.2016.

RABKIN, E. (Ed.) *Fantastic Worlds.* Myths, tales, and stories. New York: Oxford Um. Press, 1979.

RAJEWSKI, I. O . Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre intermidialidade. Tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. D. (org.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

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

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, jul-dez. 2006, p. 19-53. Disponível em: htttps://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/arch. Acesso em: 17 set. 2016.

WOOLVERTON, L. *Alice*. Roteiro baseado nas obras Alice's Adventures in Wonderland e Through The Looking Glass de Lewis, 2008. Acesso em: 16 set. 2016.

O MOSAICO DA MEMÓRIA EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE* E *CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA*.

Autora: Jessica Frizon Neres (UTFPR)
Orientadores: Maurício Cesar Menon (UTFPR)
Wellington Ricardo Fioruci (UTFPR)

Resumo: O presente trabalho se insere nos estudos comparativos contribuindo para a visibilidade das obras literárias do contexto latino-americano e possibilitando ampliar o rol de discussões acerca do pós-modernismo e suas possíveis questões como o estudo da memória e do passado. Sabe-se que as obras de Gabriel García Márquez e Miltom Hatoum não são, indiscutivelmente, pós-modernistas, mas é possível fazer uma ponte através dos recursos como relatos, testemunhos, o multiperspectivismo e, principalmente, a memória/fragmentação. Ambas as produções literárias propõem alinhavar as lembranças sob várias perspectivas, essa atitude reforça a necessidade de revisitar o passado à luz do presente, numa ação crítico-reflexiva, além de demonstrar que as tessituras nessas condições são fragmentadas, subjetivas e incompletas,

assemelhando-se ao trabalho arqueológico em que por meio dos estilhaços se constrói o discurso. Buscando o diálogo entre literaturas é que esse trabalho se propõe analisar duas grandes obras inseridas num contexto até pouco tempo desprivilegiado pelos olhares críticos (América-latina), observando os recursos individuais de cada autor. Apoiando-se em autores como Linda Hutcheon (1991), Eduardo Coutinho (2003), Silviano Santiago (2002) entre outros autores fundamentais é possível enriquecer as pesquisas na área de Literatura Comparada no âmbito da América Latina.

Palavras-chave: Literatura; América Latina; Passado; Memória.

Objetos de análise

A escolha das produções literárias como objetos desta pesquisa foi baseada na possibilidade de uma conexão dos elementos de representação e registro da memória. As obras *Relato de um certo Oriente* de Miltom Hatoum e *Crônica de uma morte anunciada* de Gabriel García Márquez apresentam um relato de memórias de um evento passado. Enquanto Hatoum retrata a trajetória de uma família e sua decadência partindo de relatos de familiares e amigos, García Márquez expõe os acontecimentos de um crime em um vilarejo por meio de testemunhos e um sumário jurídico, ambas as narrativa estão impregnadas da memória dos narradores que preenchem os discursos com as suas lembranças.

A família do romance de Hatoum se desintegra passando por inúmeras atribulações durante a narração. A matriarca Emilie é o pilar que tenta manter a estrutura em pé, esta ação é dificultada quando a filha de Emilie, Samara Délia, engravida ainda solteira, conduta esta rejeitada pelos irmãos que a isolam do convívio da casa; outro elo familiar é quebrado quando Emir, irmão de Emilie, comete suicídio, além disso, intrigas religiosas ocorrem entre Emilie e o marido ambos com crenças distintas reforçando o caráter fragmentado da família. O relato inicia com o retorno a casa da infância, na sequência, outros depoimentos são intercalados nos capítulos que se seguem formando o panorama da história.

Já a narrativa de García Márquez está centrada em um crime que aconteceu em um vilarejo. O jovem Santiago Nasar foi morto por, supostamente, manchar a honra da família Vicário. Angela irmã dos assassinos foi devolvida no dia do seu casamento, pois o noivo alegou que ela não era mais virgem, com isso, os irmãos decidiram matar o homem que havia levado a pureza da irmã, anunciam pelo vilarejo inteiro o seu propósito, mas ninguém consegue impedir o assassinato.

O retorno aos acontecimentos do passado é uma ação crítica reflexiva, pois revisita pontos estratégicos para o desenrolar das histórias, *Relato de um certo Oriente* toca em momentos que levaram a ruptura da família, e estes recortes temporais retornam no pensamentos dos filhos com grande força no velório de Emilie, uma espécie de arrependimento das condutas na construção da trajetória familiar. Da mesma maneira, *Crônica de uma morte anunciada* trata também da reflexão sobre a passividade das pessoas do povoado com a notícia do possível assassinato de Santiago Nasar, embora muitas pessoas soubessem do “fato” ninguém fez nada efetivo para impedi-lo.

Por essa razão, as obras aqui destacadas são pertinentes à discussão proposta, visto que, apresentam elementos pertencentes ao campo de indagações pós-modernistas.

Solo movediço

Discutir o contexto da pós-modernidade é notoriamente importante dado que se trata de um assunto recorrente nos estudos contemporâneos e, por isso, denota interesse acadêmico, ao mesmo tempo representa um grande desafio para o pesquisador que se propõe a conferir uma resposta mais ou menos consistente, tendo em vista a multiplicidade de questões que permeiam esse conteúdo.

Entendido como um fenômeno amplamente contraditório, seus estudos resultam em indagações e inquietações difíceis de serem resolvidas, não há um distanciamento seguro de observação, posto que o período mencionado não foi estabelecido pela crítica e ainda está em construção e, por isso, não permite uma reflexão do todo. Dessa forma, aspectos como hibridez e pluralidade se manifestam a todo instante; a diluição de fronteiras entre culto e popular, centro e periferia, presente e passado permitem o diálogo de concepções, bem como, seus embates.

Neste período, há a valorização de novas formas de registros até então relegados ao esquecimento, o relato (oral), as manifestações populares corroborando com a riqueza literária do contexto latino-americano que ganha espaço e começa atuar no contexto pós-modernista. Portanto, a literatura até então marginalizada e considerada mera imitação dos países "primeiro-mundistas" assumem suas especificidades enquanto valor constituinte de suas identidades. Eduardo Coutinho (2003, p. 42) trata sobre a noção de América Latina considerando-a como:

> [...] uma construção múltipla, plural, móvel e variável, e, por conseguinte, altamente problemática, criada para designar um conjunto de nações, ou melhor, povos, que apresentam entre si diferenças fundamentais em todos os aspectos de sua conformação – étnicos, culturais, sociais, econômicos, políticos, históricos e geográfico -, mas que ao mesmo tempo apresentam semelhanças significativas em todos esses mesmos traços, sobretudo quando se os compara com os de outros povos.

Não obstante, a aproximação do pós-modernismo com o cenário diverso apresentado por Coutinho é muito comentada. Embora o autor esclareça que esse pensamento divida a crítica em dois lados inversos, enquanto alguns críticos consideram América Latina como berço do Pós-modernismo entendendo García Márquez como grande referência, outros julgam ser mais uma ideia importada e rejeitam, portanto, o uso dessa relação com as obras latino-americanas.

Da mesma maneira, a Literatura Comparada atuou, "em suas primeiras manifestações sobre a literatura do continente, como mais um elemento ratificador do discurso de dependência cultural" (COUTINHO, 2003, p. 11). Após passar por inúmeros percalços a Literatura Comparada na América Latina conquistou uma grande personalidade, nesse caso, passou a almejar uma relação de igualdade superando o "eurocentrismo" sem deixar de beber das fontes "centrais", numa tentativa de assimilação do que vem de fora para transformar em algo próprio de seu contexto (transculturação).

Sandra Nitrini em seu livro *Literatura Comparada* (2015) trata do conceito de influências e originalidade de uma obra. A autora comenta que a influência constitui os autores, pois eles são resultados das experiências vividas como leitor, mas esta apropriação não deve ser confundida com o plágio que aponta uma cópia, e sim, uma apresentação sutil e complexa de suas leituras. Não obstante a originalidade suscita duas acepções, a primeira diz respeito a um "fazer" sem modelo, ligado a originalidade absoluta, uma ação próxima da idealização, a segunda refere-se à aplicação de uma

"marca própria, ou seja, o aperfeiçoando de algo, Valery (apud NITRINI, 1997, p. 134) conclui muito bem esta discussão quando afirma: "Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado".

O comparatismo contribui, dessa forma, para o diálogo entre autores, obras e contextos, a fim de explorar e apresentar as especificidades e recursos de cada objeto num diálogo de igualdade, para que a análise não se reduza a uma busca da nacionalidade, numa tentativa de "autobastar-se" e, por fim, a sobreposição de uma cultura a outra como sempre ocorreu quando se referiam aos países com fortes marcas da colonização.

É compreensível que a partir disso o passado também assuma uma dimensão maior nos estudos nessa esfera com o objetivo revisita-lo e reavalia-lo, permitindo novas interpretações, novas opiniões acerca de um país, de uma cultura e de sua literatura. Linda Hutcheon (1991, p. 120) tece comentários sobre a história e diz que:

> Ela parece estar inevitavelmente vinculada àquele conjunto de pressupostos culturais e sociais contestados que também condicionam nossas noções sobre a arte e a teoria atuais: nossas crenças em origens e finais, unidade e totalização, lógica e razão, consciência e natureza humana, progresso e destino, representação e verdade, sem falar nas noções de causalidade e homogeneidade temporal, linearidade e continuidade.

Lyotard (2009, p. 3) atesta que o saber muda de estatuto a partir do novo contexto pós-industrial e pós-moderno e essa situação culmina na incredulidade frente às metanarrativas ou aos grandes relatos que se caracterizam como uma tentativa de explicar as condutas humanas à luz de uma única teoria como, por exemplo, o marxismo, o estruturalismo entre outros. Novamente a pluralidade ganha voz nessa discussão afirmando a importância da variedade de perspectivas sobre o mundo.

Corroborando com a afirmação acima, as obras literárias consideradas nessa pesquisa apresentam a multiplicidade de narradores, na tentativa de ampliar a visão e dar conta da realidade. A narrativa de García Márquez utiliza-se de testemunhos para alinhavar o discurso tecido pelo narrador-personagem, escrevendo a crônica, décadas mais tarde, buscando fontes como o relato oral das pessoas envolvidas. Diz o narrador: "Ela o viu na mesma rede e na mesma posição em que a encontrei prostrada pelas últimas luzes da velhice, quando voltei a este povoado abandonado, tentando **recompor, com tantos estilhaços dispersos, o espelho quebrado da memória**" (MARQUÉZ, 2008, p. 13, grifos meus).

Da mesma maneira, Hatoum aponta na narradora essa mesma pluralidade de vozes que dificultam a coerência dos fatos, a história da família é construída por vários relatos, Hakim (irmão de Emilie), o fotógrafo alemão Dorner entre outros que apresentam suas perspectivas sobre os acontecimentos e a narradora busca encaixa-los para compreender o todo: "Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um **coral de vozes dispersas**. Restava então **recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes"** (HATOUM, 2006, p. 87, grifos meus). Não se encontra, pois, um indivíduo confiante que revele os episódios de maneira consistente, paradoxalmente, esse caráter multifacetado atua tanto para acrescentar na construção, dado que apresenta uma gama variada de informações e elementos importantes para a compreensão de um ou mais episódios, como para desestabilizá-la, à medida que as apreensões se diferem, uma experiência pode gerar inúmeras reflexões em diferentes sujeitos.

Silviano Santiago em seu livro *Nas malhas da letra*: ensaios (2002) aponta a principal indagação sobre o narrador pós-moderno, convocando a noção de autenticidade: quem narra a história é quem participa ou quem observa? Embora os narradores aqui estudados relatem acontecimentos partilhados por eles, o foco da narrativa se desloca para outrem, nesse caso, possuem a experiência do olhar lançado sobre a vivência do outro. "Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar 'autenticidade' a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade [...] O narrador pós-moderno sabe que o 'real' e o 'autêntico' são construções de linguagem" (SANTIAGO, 2002, p. 46-47). O que fica claro é o propósito dos narradores em mediar os fatos, mas estes demonstram em seus próprios discursos a fragilidade desta tarefa.

Diante da incerteza perante os grandes discursos, a "verdade" passa a ser relativa, visto que, depende do contexto em que está sendo construída, do sujeito que a propaga tendo por trás toda uma formação ideológica, política, social que influencia na sua concepção. Coutinho ao afirmar que não existe apenas um Pós-modernismo e sim vários, atestando seu caráter contraditório permite refletir sobre as múltiplas verdades que a história pode ter, uma vez que uma experiência vivida pode ser percebida de maneira diferente por várias pessoas.

Michael Foucault em seu livro *A ordem do discurso* (2007) discorre sobre a verdade em suas diferentes épocas, utilizando o exemplo da loucura e as diferentes concepções que foram formuladas de acordo com as influências do contexto histórico, social, político, religioso etc. Na Idade Média considerava-se o louco como uma falha na razão, deste modo, a sociedade agia de forma excludente com as pessoas que apresentavam algum tipo de conduta irregular; já na era da exaltação da razão os loucos eram considerados ameaças e, por isso, numerosas internações aconteceram na tentativa de privar a sociedade desta "doença contagiosa", somente mais tarde ela foi reconhecida como uma patologia pela esfera científica de conhecimento. A verdade sobre a loucura foi se modificando ao longo do tempo e se baseava em discursos que possuíam credibilidade naquele momento histórico.

Linda Hutcheon (1991, p. 131) indaga "Como é que [um dado fenômeno histórico] entrou no sistema denominado história, e como é que o sistema da redação histórica obteve um autêntico poder discursivo?". Os documentos históricos perdem a credibilidade ao passo que o conceito de "subjetivação" passa a fazer sentido, sabe-se que todos os textos do passado são constructos humanos e por isso, passam pelo indivíduo que descarrega sua carga de vivências impregnadas de abstrações. Mesmo se tratando da Historiografia encarada como uma ciência, fundada por meio de documentos históricos, esta também sofre com a instabilidade. Quem fala? Porque fala? Para quem fala? Quais são os propósitos de tais afirmações?

Atestando isso a obra de García Márquez coloca em xeque a objetividade e clareza do discurso jurídico:

> [...] é evidente que era um homem inflamado pela febre da literatura. Sem dúvida, tinha lido os clássicos espanhóis e alguns latinos, e conhecia muito bem Nietzche, o autor da moda entre os magistrados do seu tempo. As notas marginais, e não apenas a cor da tinta, pareciam escritas com sangue. Estava tão perplexo com o enigma que lhe coubera por sorte, que muitas vezes incorreu em **divagações líricas contrárias ao rigor da sua ciência**". (MÁRQUEZ, 2008, p. 146-147, grifos meus).

O juiz que elabora o sumário, segundo o narrador, era influenciado pela fabulação advinda de grandes leituras ficcionais, subjetivando o caso conduzido pela própria voz do juiz como "um pássaro grande e frágil" plainando sobre o relato das testemunhas do povoado. A conduta jurídica exige certa imparcialidade, mas o sumário sobre a morte de Santiago Nasar é impregnado de mensagens metafóricas como "A fatalidade nos faz invisíveis" (MÁRQUEZ, 2008, p. 166) quando se refere sobre a incessante busca por Santiago enquanto estava correndo risco de morte. O sentido de metaforizar propõe um significado subentendido que resgata a questão da interpretação dos fatos, cada leitor interpretará o sumário, o crime, os relatos de uma maneira. A menção à palavra "divagações" compromete ainda mais o discurso denotando sinuosidades, movimentos de vai e vem entre a realidade e o abstrato. Certamente essa percepção do narrador faz jus ao entendimento que se tem sobre a escritura feita do passado, seja a Historiografia e/ou o discurso jurídico, estas são impregnadas por invenções e subjetividade.

Essas características apresentam-se também na obra de Hatoum quando a narradora constrói seu relato a partir de sobreposições caóticas de gêneros e fragmentos do real e do irreal, causando a hesitação no leitor entre o que é realidade ou imaginário.

> Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: **fragmentos das tuas cartas do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória**. (HATOUM, 2006, p. 86, grifos meus).

O escritor amazonense reproduz em vários momentos o próprio funcionamento da memória na composição da obra, um bom exemplo é quando a narradora admite a dificuldade de justapor as informações fracionadas: "Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica" (HATOUM, 2008, p. 87).

Evidenciando a forma fragmentária do "fazer" literário é que García Márquez desconstrói o gênero policial quando inicia a narrativa da seguinte forma: "No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h 30m [...]" (MÁRQUEZ, 2008, p. 9) de uma forma bem kafkiana, acaba por fisgar o leitor que lerá até a última folha com a pretensão de um detetive, montando os acontecimentos que levaram o personagem à morte.

Assim, ambas as produções literárias expressam a ressignificação do passado por meio do multiperspectivismo e da consideração de inúmeras formas de registo da memória, evidenciando a busca constante de peças de encaixe para a construção completa e o preenchimento das lacunas provocadas pela hesitação e pelo esquecimento recorrente neste processo. É relevante concatenar esses elementos com a afirmação de Hutcheon quando ela diz que somente é possível ter acesso ao passado por meio de "vestígios textualizados" (HUTCHEON, 1991, p. 131), num trabalho arqueológico ligando os cacos e preenchendo as fissuras da comunicação.

O narrador da história de *Crônica de uma morte anunciada* investe no episódio da busca do sumário no antigo fórum da cidade para remeter justamente a essa impossibilidade de reter todas as informações do passado, visto que esta tarefa é sempre limitada a diversos fatores. "Eu mesmo procurei, muitas vezes com água até os

tornozelos, naquele tanque de causas perdidas, e só um acaso me permitiu resgatar, depois de cinco anos de buscas, umas 322 folhas salteadas das mais de 500 que devia ter o sumário (MÁRQUEZ, 2008, p. 146, grifos meus).

Utilizando a metáfora do navegante que se encontra na imensidão do rio a narradora de *Relato de um certo Oriente* se vê como o remador, perdida na infinidade de rumores sobre um passado desestruturado num esforço para preencher os espaços vazios que minavam as ideias, na tentativa de não deixar o relato suspenso:

> Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos. (HATOUM, 2008, p. 87).

A dimensão que o passado toma evidencia que os acontecimentos escapam à capacidade humana de registrar e organizar criando um discurso "verdadeiro". Para tanto, é interessante pontuar a compreensão sobre o passado, a história, e a memória, conceitos estes que se apresentam de modo complexo, mas permitem um entendimento da dimensão que a narradora se refere. Pensar no passado é voltar-se para um recorte histórico, um evento marcante ou um período de transição. O registro sobre tais eventos fica, em partes, a cargo do discurso histórico, seja a partir de documentos, cartas, fotografias, relatos, considerando a memória também como um recurso de registro significativo. A carga de informações fragmentadas, subjetivas e insuficientes é o que desestabiliza todo o conhecimento já consolidado e abre caminho para infinitos questionamentos sobre a veracidade do que consideramos como história.

Revisitando os tópicos levantados até aqui é oportuno chamar a atenção para a constante ação contra o esquecimento em direção oposta ao desaparecimento da própria história. Sendo assim, García Márquez que lançou em 2002 sua autobiografia *Viver para contar*, confessa suas principais motivações para escrever, descrevendo a difícil trajetória da sua formação de escritor. No que tange à escolha de uma literatura memorialística Silva (2007, p. 3) articula que:

> A narrativa, que fora aberta in media res, retoma o momento inicial e coloca toda a mitologia pessoal que irá permear o texto repetidamente tais como a escrita enquanto luta contra a morte "Cada coisa, só de olhar, me suscitava uma ansiedade irresistível de escrever para não morrer". (MÁRQUEZ, 2003, p. 97).

Para o escritor o escrever é reavivar a lembrança, os constantes retornos às cidades que pertencem à infância são, irremediavelmente, melancólicos. Quando se vive alguma coisa importante há uma necessidade de registrar seja em forma de fotografia, diário ou o relato oral para alguém, compartilhando aquela experiência, levando-a para a dimensão social.

Do mesmo modo, a visita ao cenário amazônico, no caso de *Relato de um certo Oriente* é uma viagem no tempo/espaço que Hatoum teve a necessidade de realizar a partir da morte de seu avô que representava a voz oral da sua infância, nesse caso a voz que se calou ganha vida no romance através de outras vozes. O escritor confessa:

> Eu misturei vozes da família e vozes de outras pessoas, de libaneses, de judeus, amigos que moravam na Espanha e na França, que me contavam histórias do Marrocos, da Síria... é muito

> curioso: há vozes que não são da minha família, mas de outras tribos, de outros clãs. (HANANIA, 1993).

A escritura torna-se um meio de perpetuar uma história, de adiar a morte à medida que as recordações subjetivas passam para uma forma de registro mais concreta como a escrita ou a fotografia. Aqui é permitido fazer a relação com a narrativa árabe Mil e uma noites (uma das primeiras referências do escritor brasileiro) que tinha como motivação o afastamento da morte, contavam-se histórias dia após dia para impedir o "silenciamento" da narradora Sherazade.

Percebe-se, assim, que se enquadrando em indagações pertinentes ao seu tempo como o apego pela memória e explicitando a sua fragilidade, os autores, ainda, confirmam em seus escritos o grande valor do registro para reviver momentos importantes.

Considerações Finais

Por fim, resta expor as impressões causadas pelas leituras feitas até aqui. As reflexões provocadas pelos estudos foram significativas para compreender a história e a memória, bem como, as vivências e experiências como constructos frágeis e incompletos, nota-se que há "vazios" causados pelo esquecimento que afligem a humanidade durante a reconstrução do passado. A relação entre memória-registro demonstrou os possíveis questionamentos: o que sabemos sobre a história, sobre um evento ou crime é sólido? Quais são os meios que temos para chegar a "verdade"? Existe uma verdade? Ela é absoluta?

Linda Hutcheon ao levantar questões sobre o poder do discurso historiográfico afirmando as suas fissuras e seu caráter parcial diante dos acontecimentos do passado, dá subsídio para o entendimento de que a real história nunca será conhecida e que a realidade muda na visão de cada indivíduo e toda vez que um evento é evocado aparecem lacunas naturais no campo da memória. São partes avulsas que nem sempre se encaixam, mas fazem parte de uma memória compartilhada, assim, as múltiplas verdades se tornam viáveis à medida que ampliam a capacidade de olhar para trás de um modo mais justo, sempre questionando e buscando novas fontes para a constituição de um fato sempre inconsistente.

Ao revelar a relação da obra com o seu contexto pode-se afirmar que o escritor é produto e produtor do meio, que a literatura é a representação e ao mesmo tempo construtora da realidade, pois o escritor de posse do "poder da palavra" e de uma sensibilidade para apreender as inquietações do mundo utiliza a literatura para problematizar a realidade. Os autores ao escrever questionam de maneira sutil sobre a necessidade da revisitação do passado por meio de novas ideologias, novos contextos e maneiras de ver o mundo.

Diante disso, é imprescindível investigar os efeitos, as estratégias das produções literárias compreendendo sua importância e seu caráter "documental" que oferecem vestígios de um passado sempre visitado, conferindo-lhe um grande papel social e um meio de imortalizar a memória seja ela individual ou coletiva.

Referências

COUTINHO, E. F. *Literatura Comparada na América Latina*: ensaios/Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

HANANIA, A. R. Entrevista Milton Hatoum. Disponível em: < http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#_ftn1>. Acesso em: 27 de maio de 2017.

HATOUM, M. *Relato de um certo oriente*. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modemismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LYOTARD, J. L. *A condição pós-moderna.* Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MÁRQUEZ, G. G. Crônica de uma morte anunciada. Rio de Janeiro: Record, 1981.

NITRINI, S. *Literatura Comparada*: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVA, M. A. de P. *Contar para viver*: as memórias de Gabriel García Márquez. Disponível em: <http://letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a9n6/maria_silva.pdf>. Acesso em: 10 de junho de 2017.

OPPIANO LICARIO E O SISTEMA LEZAMIANO

Autor: Josoel Kovalski (UFPR)
Orientador: Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)

Resumo: Este trabalho visa aludir algumas ocorrências metafóricas encontradas no romance *Oppiano Licário*, de José Lezama Lima, com vistas a exemplificar alguns componentes de seu sistema poético, como “vivência oblíqua”, o “súbito” e o “método

hipertélico". Para isso, pretende-se explicitar como se dá a tentativa de superação, por parte do poeta cubano, da causalidade aristotélica via desvelamento, no corpo narrativo, de situações que provocam o "incondicionado poético", o que permite gerar na narrativa a imagem como força poética. Busca-se, ainda, explorar seu romance póstumo como um tratamento ficcional da tradição, ou seja, um presente cambiante que precisa ser constantemente reescrito. A pesquisa propõe examinar, por fim, como em Oppiano Licário se prolongam algumas proposições de caráter figurativo encontrados em *Paradiso*, romance em que primeiramente aparecem as considerações teóricas de Lezama vertidas pela ficção, na construção poética de seus personagens. Este trabalho será teoricamente respaldado pelas contribuições e leituras da crítica lezamiana, sobretudo Júlio Ortega, Emir Rodríguez Monegal e Irlemar Chiampi.

Palavras-chave: Ficção. Sistema poético. Incondicionado poético. Metáfora.

Falar da complexidade da obra ficcional do poeta cubano evoca toda uma crítica que tem se debruçado tanto em tentativas pormenorizadas de aclarar conceitos, quanto de aproximar peculiaridades da escrita de José Lezama Lima já flagrantes em seus poemas. O caminho que aqui se procura propõe abordar os conceitos do sistema poético lezamiano vertidos em exemplificações de sua prosa, ou seja, mostrar como a coisa ficta, o romance, engendrado nos desvãos e descaminhos das famílias Olaya e Cemí, conjugados ao encontro da personagem principal com o poeta Oppiano Licario, refaz, reformula e concretiza os pensamentos de Lezama Lima para uma poesia em seu sentido lato.

Oppiano Licario é a continuação póstuma do romance *Paradiso*, o qual foi publicado pela primeira vez como livro em 1966. Desde a aparição dos primeiros capítulos ocorridos nas páginas da revista *Orígenes*, em 1949, a constância da construção do chamado "sistema poético" de Lezama Lima se mostra indubitável, de tal forma que seria, segundo Irlemar Chiampi (1996, p. 11), muito difícil se falar de uma evolução da poética do escritor cubano: parece que toda obra de José Lezama Lima trabalha na tentativa de afirmar algo em que ele pensava desde suas revistas literárias. O romance *Oppiano Licario*, publicado no ano seguinte à morte do autor (1976) reitera essa lógica, a saber, boa parte da teorização metafórica e imagética vem aparecer exemplificada nessa segunda parte da narrativa de José Cemí.

Júlio Ortega, crítico peruano, já advertia ainda na época em que o autor estava vivo, quando a recepção do romance levava em conta Lezama Lima como intelectual ativo, referendado ora como ícone do pensamento cubano, ora como um traidor contrarrevolucionário, que escrever sobre *Paradiso*, e por extensão, aqui adimos, sobre *Oppiano Licario*, era "*una empresa condenada de antemano a la insuficiencia, porque esta enorme novela es prácticamente irreductible a la imagen de un proceso o una estructura que la crítica presume revelar en los textos*" (ORTEGA, 1991, p. 39). *Paradiso* por si só subtraído das livrarias em Cuba nos anos 1960 não atingia boa parte da classe leitora, precisando os críticos recorrer às edições mexicanas para confirmar o "romance escandaloso", um romance "muito difícil e hermético, para não dizer incompreensível" (VITIER, 1989). Proibido somente algumas semanas depois de sua publicação em 1966 o romance ganha em 1968 uma edição da editora mexicana Era, edição que possibilita a Emir Rodriguez Monegal (1968, p.40) dizer que "*ahora que el libro ya está en manos de todos es cuando parece más necesario que sea leido en el*

contexto más amplio posible: el contexto de toda la obra creadora de Lezama Lima". Ainda para Ortega,

> *Paradiso es una novela que sitúa la experiencia personal en un proceso formativo para asumirla como poética dentro de la realidad conjugada por el encantamiento verbal. O sea que toda la novela vendría a ser el debate y el descubrimiento de un cauce que conduce al hallazgo y formulación de una concepción de la realidad a partir de la poesía. Esta coherencia del aprendizaje poético es lo más visible y también lo más secreto del libro, porque a la vez establece su forma y su proceso hacia una poética integradora*. (ORTEGA, 1991, p. 39)

Essa integração pode ser vista pelas sequências metafóricas que engendram a configuração do que constantemente Lezama chamou "espaço gnóstico". As personagens, e nós leitores, integramos a realidade (ou sobrenatureza) a partir da criação, através da imagem, de um espaço outro, entre o telúrico e o estelar, ou seja, entre o mundo das vivências cotidianas e o mundo da "vivência oblíqua", quando a imagem não se desvanece pelos atributos espaço-temporais que nos cercam e dos quais a poesia nos libertaria. Esse seria o "método hipertélico", que aponta para além de sua finalidade. Para Lezama Lima (2000, p. 288) o romance, sobretudo o seu, seria "*o relato supraverbo de lo entrevisto, la fiesta del nascimiento de nuevos sentidos*". Esses sentidos provêm do engendramento metafórico, ou segundo Sarduy (1999, p. 1162), "*de la fuerza centrífuga de como es tal*", onde a "*relación entre los términos parece resultar de uma autodeterminación del texto*", pois para Lezama Lima (1996, p. 130) "Em toda metáfora há como que a suprema intenção de obter uma analogia, de estender uma rede para as semelhanças", e sendo a semelhança um resultado entre o conhecido e o desconhecido as decisões associativas estabelecidas pela metáfora far-se-ão imagem, vivência oblíqua. O escritor cubano buscava, assim, propor um sistema poético, embora desvinculado de uma pretensa sistematicidade invocada pelos filósofos, um projeto poético que tinha por missão:

> Inventar uma ordem do mundo pela ótica de um sujeito metaforizado, desvinculada dos supostos racionalistas; não interessa, assim, o modelo do universo em ângulo científico, mas como ele é remodelizado pela *poiesis*, como nos é dado através da imagem – o que vale a dizer, como a história e a natureza se fazem e refazem na linguagem poética. (CHIAMPI, 1996, p. 10)

Se *Paradiso* nos deixa de frente com Oppiano Licario, o Ícaro, "*el nuevo intentador de lo impossible*", a obra que continua o romance de 1966 é, nas palavras de Reinaldo Arenas (1983, p. 21), "*como un ensayo, como una interpretación sobre la vida de Oppiano Licario*". Dessa forma, quem adentra o mundo de *Oppiano Licario*, romance inacabado, vem conduzido pela mão do último encontro entre José Cemi e o mestre poeta, em *Paradiso*. Continuamos a nos deparar com os pensamentos poéticos filosóficos da tríade Cemí-Fronesis-Foción e suas progressões e digressões tanto no mundo de Cuba, quanto passeando pelo Velho Mundo. Muitas das fórmulas de seu sistema, disseminados nas bocas e vivências das personagens que compreendem os romances, são em *Oppiano Licario* aprofundados, continuados, exemplificados. Assim, Fronesis, principal amigo de Cemí, quando se encontra no balneário de Ukra, após ter uma relação real malfadada com Cidi Galeb, e uma relação onírica com seu amigo Foción, relação essa que vinha não mais "com a finitude do corpo, mas com a infinitude da imagem", encontra-se ele, pois, sozinho na casa de seus novos amigos e é assolado

pela rede de metáforas que o permitirão refletir sobre os eventos ocorridos. Assim, o capítulo 3 de *Oppiano Licario* narra:

> *Abrió la puerta de la sala y recorrió la cuadra varias veces. La madrugada no había abandonado aún su silencio en favor del gallo y de los can toa lecheros. Volvió a entrar en la casa, pero en ese intervalo la casa se había vuelto sobre sí misma, la cal, el agua aprisionada, el odio estelar de los techos, los glúteos grotescos de los lavabos habían endurecido sus contornos para fortalecer la casa de cualquier acechanza. La blancura de la cal, como la cáscara de un huevo, encerraba una nueva vida. La casa, ya sin los moradores que se habían marchado como íncubos a la madrugada, lucía como un reflector sobre el mar, su blancura se refractaba, se partía, tenía algo de oficina recaudadora vacía, de gruta submarina. Fronesis tuvo la sensación de algo que le había estado reservado durante mucho tiempo y que ahora se le entregaba*. (LEZAMA LIMA, 1997, p. 89-90).

Na sequência acima temos silêncio, brancura (cal, água aprisionada, ódio estelar, casca do ovo) associados a fortaleza (*los glúteos grotescos de los lavabos*), proteção do vazio (casa) e da casca do ovo convertidos em rigidez (gruta submarina). Todos os elementos sonoros, táteis, visuais conjugados na visão da madrugada na casa vazia por Fronesis, aliadas à memória do sonho/realidade acompanham o personagem em seu passeio pela casa que "*tenía la sensación de algo que lo había esperado, que había permanecido oculto, que necesitaba verlo en su soledad para darse a conocer por los destellos de una cal, antes fría, que ahora lucía todas sus lámparas como una mina de diamantes*" (LEZAMA LIMA, 1997, p. 90). Nesse momento, Fronesis pode perceber que "*Su cuerpo, al rechazar la mano de Galeb, al aceptar la mano de Foción en el sueño, al quedarse solo frente al espejo velado de las paredes de cal, se había convertido también en sobrenaturaleza*" (LEZAMA LIMA, 1997, p. 90). Essa conversão se dá para Fronesis pelo encadeamento metafórico que o assola momentaneamente.

Temos aqui, então, o que Lezama chamou "o súbito": vivências radiais que unem metaforicamente os elementos mais díspares, convertendo elementos metafóricos em princípio não causais em um espaço gnóstico. Na sequência, Fronesis se dirige à pia do banheiro. Ao ver cair a água quente fecha a torneira. Seu resto: a nuvem de vapor e a lembrança do barulho da água se fixaram nele como imagem, pois o som da água, ao ser interrompido, mostrava o nascimento dos espirais, "*el manto moluscoidal asumido por el sol sobre las colinas. La pila de agua tenía el humo y el sonido, bastaban esos personajes para el origen de los mundos*" (LEZAMA LIMA, 1997, p. 90). Então a água quente, de fins utilitários, para Fronesis converte-se em nuvem (sugerida pelo vapor) que fazia a casa flutuar, voar, transformar-se em arca. Ele pensa: que fazer entre uma realidade, a mão rechaçada, e o inexistente, a mão aceita no sonho? De repente ele vê a casa entre duas nuvens "*resbalada por una temporalidad inaudible*" (LEZAMA LIMA, 1997, p. 91). Está ele e seu corpo na sobrenatureza, criada pela imagem proveniente da realidade/sonho. Está para ele a casa entre o telúrico e o estelar, entre a realidade e o inexistente. As cadeias metafóricas agiram e a conversão em imagem foi o que possibilitou, para Fronesis, que agora "*Todas las casas eran una sola casa*" (LEZAMA LIMA, 1997, p. 91), ou seja, tudo se conjuga no universo poético da imagem.

Da mesma maneira, no capítulo inicial de seu inacabado segundo romance temos a criação de um "espaço gnóstico" pela analogia das janelas. Delfina, uma moça que habitava a casa vizinha a Fronesis – uma casa de veraneio em Cuba onde o estudante passa parte do ano – vê através da janela de seu quarto, das persianas e das cortinas que

clareiam/obscurecem a relação visual o corpo de seu amigo e vizinho. Fronesis está entre despir-se e deitar-se e sua sombra, a figura que se forma em sua janela, é divisada por quem está na janela outra. Delfina ficava a contemplar dissimulada as ações de Fronesis "*su descanso no prolongado, su cigarro encendido, la colocación de su saco en el escaparate, el lento inclinarse del sillón ante la zapatera, la cortina intraspasable que descendía con rapidez*" (LEZAMA LIMA, 1997, p. 13). Essa ação desperta a memória de todas as noites em que Delfina olhava seu amigo, fazendo se transformar quase em um ritual para ela perceber seu observado, decifrar a linguagem das janelas, ou, pelo que podemos suspeitar, estabelecer um espaço gnóstico, mesmo que totalmente alheio à ciência de seu objeto de desejo, Fronesis.

Delfina acaba por casar-se, mais tarde, com Palmiro, também vizinho da casa de veraneio. O recém-casado Palmiro vai instalar-se nas dependências da casa da esposa e começa a notar a janela, a via que une o olhar do espectador às ações do contemplado. Em sua consciência desenvolvem-se, remontam-se as possíveis ações observacionais de sua noiva e ele parece compreender que havia entre a linguagem das cortinas que se fechavam ou abriam uma possível comunicação, ou mais ainda, a construção de um amor inscrito pela separação das casas de Delfina e Fronesis. Palmiro penetra, portanto, pela analogia metafórica no espaço construído por sua agora esposa, embora a interprete de maneira peculiar. Taciturno, senta-se no sofá do quarto e começa a reconstruir o possível apego que sua mulher-testemunha desenvolvera pelo ente observado. Assim, o quarto e costumes de Fronesis expandem-se pelas janelas ao quarto de Delfina e Palmiro, ficando esse último como quem liga os fios dessa rede tecida pela imagem, pois "*veía el sillón frente a la ventana y a la ventana frente a la ventana de Ricardo, y la cortina que tironeada con brusquedad avanzaba sus pliegues, después descendía como si pusiera un sello sobre la ventana*" (LEZAMA LIMA, 1997, p. 19). O caminho da janela levava a Ricardo Fronesis. Mas, se para Delfina agora casada a janela transformou-se em "*la fuente del olvido en el inferno*", um "*espejo maldito*", para Palmiro a via que o conectava a Fronesis era agora um labirinto: perdido em seus desvãos, poderia ele encontrar um outro Fronesis, fruto de um amor recalcado?

Palmiro se enamora de Fronesis, ou seja, a concatenação janela-observadora-observado leva Palmiro a centrar-se não mais no ciúme de sua mulher, mas no de Fronesis, o qual se constitui, se transforma em um objeto de obsessão, e de quem Palmiro forma imagens que se cambiam, dependendo da visão que se tem do corpo do observado. A obsessão de Palmiro por Fronesis o leva, além de repudiar sua esposa a quem, apesar de toda sua suavidade e rendimento parecia a Palmiro "*que la penetraba con los dientes*" (LEZAMA LIMA, 1997, p. 25), também a se sentir menosprezado por Fronesis, pois desperta a lembrança de que o objeto de sua contemplação não o notava.

Janela que leva à contemplação, que obturou o espaço entre Palmiro e Delfina e que repentinamente transforma o enciumado em apaixonado pelo mesmo ocasionador dos ciúmes, ela leva também o amor a trocar-se em ódio. A não observação, o não sentir-se notado pelo agora objeto de seu amor faz com que Palmiro decida pela vingança contra aquele que negou seu amor. Vendo o que não era, o que só acontecia para si, pela projeção da luz e sombra de ambas as janelas, pela linguagem incondicionada que o levou a interpretar "la indiferencia de Fronesis como desdén", decide-se Palmiro a buscar na cozinha uma faca: queria perpetrar um crime passional contra Fronesis.

Obviamente que Ricardo Fronesis não imaginava o que estava acontecendo. A rede de ações encadeadas lhe é totalmente alheia, mas a imagem que se forma para

Palmiro permitem a este corporificar a negação em ódio, e esta última em vingança. Dessa forma o olhar testemunhal cria uma outra realidade, e, buscando uma lógica distinta pode ocorrer em ações que impactarão decisivamente na economia da narrativa. Para a sorte de Fronesis, ele havia saído de casa na noite da tentativa de assassinato, ficando Palmiro com a tarefa de golpear os travesseiros da cama, dispostos que estavam para representar um corpo.

Para Severo Sarduy (1999), é a metáfora a que cobre a substância ou resistência territorial do romance. O poema seria uma corpo retroativo, criado pela imagem final que chegaria às cadeias metafóricas; o romance, a cadeia em si: deslocações contíguas. "*La metáfora a que alude Lezama, progresando por ramificación, imbricándose para formar el terreno que vendrá a habitar la imagen, se afianza a tal punto en su origen – la metonímia de los lingüistas – que parece confundirse con él. Hay asimismo el la imagen lezamesca una dimensión metafórica*" (SARDUY, 1999, p. 165).

Lezama Lima, em entrevista a Armando Bravo (1968, p. 33) disse, depois de ser abordado sobre a relação entre metáfora e imagem, que

> *(...) los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio substantivo de la poesía, con el final de este avance, a traves de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene uma poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa substantividad.*

Dessa forma, e seguindo o próprio Lezama na famosa entrevista, as conexões da metáfora "*son progresivas e infinitas*", e a "*substantividad poética*" seria fixada pela agregação que a imagem sobre ela formaria. Assim, a imagem final, o que persiste, é engendrada pela teia conectiva metafórica, muitas vezes nada causal, no sentido aristotélico, pois, para exemplificar, que relações causais teriam em última análise Cidi Galeb, personagem homossexual, espécie de contraponto de Foción, e a Espanha, ou, em outras palavras, como a pesquisa filológica realizada por Fronesis, no primeiro capítulo de *Oppiano Licario*, quando se depara com o nome do país pode fazê-lo chegar a Galeb? De que forma o significante "Espanha" prevê, na mente de Fronesis, a imagem de Galeb, senão pelo "incondicionado poético" evocado a partir da decantação da palavra, quase automaticamente por Fronesis? Assim, quando Fronesis se encontra na enciclopédia com a letra ñ ele se depara com a palavra "Espanha".

> *En España (Hispania o Spania) hay un paño (panno), que cuando ciñe (cingit) con ñudos (nudos de nodos), daña (dagnat) porque araña (arana suat) y quita el sueño (somnos). Cuando Fronesis levantó los ojos para anotar esa frase, no pudo evitar el recuerdo de Cidi Galeb. La impresión que le había causado era indecisa sin relieve. Esa referencia filológica lo corporizó, pero volvió a desvanecerse al pasar la página del diccionario*. (LEZAMA LIMA, 1997, p. 42)

Na concepção de Fronesis, o decantar da palavra sugere a danosa figura do príncipe bastardo de um dos últimos governantes árabes da Espanha. A palavra revela a imagem de Galeb tanto pela ascendência do mouro quanto pelas sugestões sonoras nela imbricadas. Dessa forma, se voltarmos a *Paradiso* encontraremos Cemí passando por igual processo de incondicionado poético sugerido pela palavra, pelo verbo que convertido em imagem, via teia metafórica, cobre a substantividade dessas "larvas de metáforas" (LEZAMA LIMA, 1996, p. 258).

> Acariciava um dia Cemí a palavra copta Tamiela, que se decompõe em nosso idioma em diversas palavras de significação muito diferente. Fluía a cantoria das vogais e gozoso degustar do /e/. Tamiela, soava para ele como flauta, silencio, sábio, labial, pele. (...) Tamiela significa também reserva, celeiro, sótão, depósito, sedimento, tesouro, latrina, escritório, quarto, morada. (...) (LEZAMA LIMA, 2014, p. 496).

Assim, se a palavra soava como flauta ou silêncio (sábio, labial, pele) também denotava a cadeia de significantes: reserva, celeiro, sótão, depósito, sedimento, tesouro, latrina, escritório, quarto, morada. Mais que isso, a conotação se subdividia em reserva (de caráter) e a ser proprietário de prudência, de uma reserva "*a donde dirigirse en caso de peligro*"; celeiro e sótão se igualavam assim que alguém habitasse o celeiro, pois trazia o fruto das colheitas; depósito e sedimento, "*se equiparaban tan pronto una ley oculta de gravitación fuera apisonando los objetos guardados por su semejanza, por su peso o su fundamentación oleaginosa, que los lleva a buscar el centro infernal de la tierra; tesoro y letrina, uniendo la energía solar y la excreta*" (...) o lugar onde o mais valioso com o mais insignificante. O longo trecho do encontro verbal de Cemí lembra que nele

> O exercício da poesia, a busca verbal de finalidade desconhecida, iam desenvolvendo uma estranha percepção pelas palavras que adquirem um relevo animista nos agrupamentos espaciais (...). Quando sua visão lhe entregava uma palavra em qualquer relação que pudesse ter com a realidade, essa palavra parecia passar às suas mãos, e embora a palavra permanecesse invisível para ele, liberada da visão de onde partira, ia adquirindo uma roda onde girava incessantemente a modulação palpável, depois entre uma modelação intangível e uma modulação quase visível, pois parecia que chegava a tocar suas formas, fechando um pouco os olhos. (LEZAMA LIMA, 2014, p. 492).

O trecho evoca a descoberta permitida pelo súbito e incondicionado poético, pois para Lezama Lima, em suas *Confluências* (1996, p. 258) "As variações causais, de nexo muito recôndito ou profundo, só podem ser reunidas pela impulsão, pelo ar cinegético que impulsiona a uma finalidade, que elas mesmas esclarecem pela potência de seu percurso em movimento." Dessa forma, a lógica metafórica evocada pelo aparecimento súbito de elementos a princípio díspares, se refaz na consciência de Cemí pela impulsão desencadeada por um incógnito, uma teia a princípio não causal, mas que é desvelada pelo poeta como algo "se adiantava, que desafiava seu chamado" (LEZAMA LIMA, 1996, p. 259).

Segundo Juan Gotysolo (1976, p. 160) Lezama Lima emula a realidade e a substitui como um corpo verbal, apropriando-se do mundo exterior mediante o mecanismo proliferante da metáfora. Por conta disso podemos notar que ela é um eixo condutor de possibilidades poéticas na prosa lezamiana, não mais mera figura retórica, mas caminho de pensamento e imaginação. Se atentarmos ao fato de que *Paradiso* e *Oppiano Licario*, entre uma infinidade de outras coisas, metaforizam as relações entre entes os mais díspares, entre suas pretendidas funções sociais, ocasionando muitas vezes a criação da sobrenatureza pelo desvelo imagético que ocasionam. Dessa forma, por exemplo, lembramos do menino José Cemi junto de seu pai olhando as lâminas de pintura.

Por último, *Oppiano Licario* pode também ser visto como um tratamento ficcional da tradição, ou seja, que o que se convencionou chamar tradição como um espaço institucionalizado ou rígido que lembraria um patrimônio intelectual e cultural

muitas vezes é uma força movediça que nos integra em sua lógica fazendo com que a escritura seja um convite a reescrita. O que nos faz lembrar as palavras de José Lezama Lima recuperadas de um de seus ensaios, no qual traça o paralelo entre o fazer poético e a dificuldade tarefa de fixá-la.

> *Condenado el poeta a que su metáfora suprema sea la resurrección, es la gratitud y la exigencia, allí todo se nos regala y todo se nos quita. Perplejo, absorto, el poeta ha sido condenado a escribir la poesía y a recibir la rebelión de la palabra ante la escritura que la busca sin fijarla. Pero ese combate, quizá el que más haya justificado la existencia del hombre, siempre recomienza como una estación desconocida, pero imprescindible en su función de precisar la caída de las nubes en el río que las impulsa de nuevo*. (LEZAMA LIMA, 2013, p. 26)

Dessa forma, quando Ynaca Eco Licario entrega a José Cemí o livro escrito por Oppiano, chamado "*Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*" e ele o guarda em um baú, como quem guarda um tesouro, temos a metáfora do livro escrito transformando-se em livro por vir, pois o livro é destruído por um cachorro na noite do tufão. Cemí, desconsolado, olha as poucas páginas que sobraram, molhadas, borradas pela água, revelando paradoxalmente a escrita indecifrável, pois as letras não se mostram ao leitor. Parece compreender, e nós junto com ele, que a poesia da atualidade precisa ser feita, formada e que Oppiano Licario, o mestre poeta, tornar-se-á presente para a escrita de Cemí justamente por sua ausência, ausência que se presentifica pela imagem, força verbal que só ocorrerá quando Cemí justificar a poesia de Licario em seu próprio fazer poético, pois, para falar com Juan Goytisolo (1976, p. 159), a busca de Cemí "*es la búsqueda del código secreto que orienta sus pasos hacia su nacimiento como escritor*". Infelizmente o livro acaba sem terminar, o que não poderia ser menos simbólico quando parece nos dizer que nem tudo foi feito e evocando, decisivamente, a frase final de Oppiano Licario que retumba nos ouvidos de Cemí no final de *Paradiso*: "Podemos começar?"

Referências

ARENAS, Reinaldo. El Reino de la Imagen. In: *Mariel*: revista de literatura y arte. Ano 1, número 1. Primavera de 1983.

BRAVO, Armando Álvarez. Conversación com Lezama Lima. In: *Mundo Nuevo*, Paris, n. 24, p. 33-39, 1968.

CHIAMPI, Irlemar. Prefácio. In: LEZAMA LIMA, José. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

GOYTISOLO, Juan. La Metáfora Erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. XLII, Núm. 95, Abril-Junio, p. 157-175, 1976.

LEZAMA LIMA, José. *La possibilidad infinita*: archivo de José Lezama Lima. Madrid: Editorial Verbum, 2000.

LEZAMA LIMA, José. Letras cubanas. In: *Lezama*: paleta y metáfora. Selección de Carlos L. Zamora y Elda González. La Havana: Biblioteca Nacional José Marti, 2013.

LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. Tradução de Olga Savary. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LEZAMA LIMA, José. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LEZAMA LIMA, José. *Oppiano Licario*. México: Ediciones Era, 1997.

MONEGAL, Emir Rodriguez. "Paradiso" en su contexto. In: *Mundo Nuevo*, nº24 (junho de 1968), p. 40-44.

ORTEGA, Julio. *Una poética del cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

SARDUY, Severo. Escritos sobre un cuerpo. In: *Obra Completa*. Tomo II. Madrid/São Paulo: ALLCA XX, 1999.

VITIER, Cintio. Convite a Paradiso (1989). In: LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. Tradução de Olga Savary. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LITERATURA E FOTOGRAFIA – UM DUPLO OLHAR SOBRE O ROMANCE *O FOTÓGRAFO*, DE CRISTÓVÃO TEZZA

Larissa Degasperi Bonacin (UNIANDRADE)

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo abordar o diálogo entre as artes literária e fotográfica a partir do romance *O Fotógrafo* (2011), de Cristóvão Tezza. Pretende-se apontar algumas relações entre as duas artes, demonstrando como a literatura se articula e se contamina pela escrita da luz. A influência da fotografia na obra de Tezza se revela tanto por meio da fotografia enquanto tema, quanto por sua inserção material, bem como pelo empréstimo técnico, sem mencionar a presença do personagem fotógrafo e a própria fotografia como personagem. Portanto, as duas formas artístico-linguísticas inter-relacionadas remodelam o formato do romance e expandem as ligações com a fotografia, gerando um constante movimento entre descrição e reflexão, possibilitando múltiplas interpretações. Assim, este trabalho busca mapear alguns destes contatos para refletir a presença da imagem fotográfica na literatura brasileira contemporânea. Para tanto, alguns teóricos servem de suporte nesse processo, são eles: Irina Rajewski, Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, Henri Cartier-Bresson, Georges Didi-Huberman, Adolfo Montejo Navas, Natalia Brizuela, entre outros.

Palavras-chave: Fotografia. Romance. Intermidialidade. Imagem.

Literatura, Fotografia e o romance *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza

O romance *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, como o próprio título sugere, aborda a história de um momento, mais especificadamente, um dia da vida de um fotógrafo, sem nome próprio, em Curitiba. O enredo e as personagens vão sendo **reveladas** ao leitor de forma gradativa, intercalando-se momentos de reflexão e inquietações desse personagem Fotógrafo. O momento histórico é o ano de 2002, véspera das eleições presidenciais, e o protagonista, que em meio ao calor das discussões entre os candidatos Lula e Serra, é contratado por um homem (totalmente desconhecido até o final da narrativa) para fotografar uma modelo, chamada Íris. No entanto, ela nada sabe a respeito dessas fotos e o que o leitor experiencia são cenas puras de voyeurismo. O personagem Fotógrafo, também como um *flaneur* moderno, persegue-a em meio ao fervilhar da cidade.

Aos poucos vão se revelando algumas reminiscências do Fotógrafo, e percebe-se que ele acaba se apaixonando por Íris. O leitor acompanha, em seguida, todo o dilema moral daquele momento de sua vida: aceitar o dinheiro oferecido pelo senhor desconhecido em troca das fotos, ou revelar seu amor para a musa. Enquanto isso, tenta administrar a falência do seu casamento com Lígia, pois, já na crise da meia idade, beirando quarenta anos, o Fotógrafo não tem coragem de solicitar a separação para a esposa. Esta, por sua vez, possui um caso com seu professor de Mestrado da UFPR, Prof. Duarte, casado com Mara, que era a analista de Íris.

Portanto, no início, o personagem Fotógrafo, clica clandestinamente momentos da vida de Íris e isso o atormenta. É um dilema moral que todo fotógrafo enfrenta, pois, como bem assevera Roland Barthes (2015), a quem pertence a foto tirada; ao sujeito fotografado ou ao fotógrafo? (p. 20)

Percebe-se, então, essa rede de ligações indiretas e silenciosas, onde todos os personagens acabam se relacionando de uma forma ou de outra, e em meio a tudo isso, a força e presença da linguagem de Cristóvão Tezza, tão fluída e ao mesmo tempo tão complexa. Ele é detentor de tantas técnicas linguísticas e recursos narrativos que tornam o texto um caleidoscópio da linguagem.

Somado a tudo isso temos a presença da arte fotográfica na obra. A influência da fotografia na obra de Tezza se revela sob diversos aspectos: enquanto tema; por sua inserção material; pelo empréstimo técnico; pela presença do personagem fotógrafo. Cada uma dessas abordagens será analisada posteriormente com mais detalhes.

Portanto, as duas formas artístico-linguísticas, Literatura e Fotografia, inter-relacionadas remodelam o formato do romance ora em análise. Sobre a relação entre essas duas artes, tem-se que "Da mesma forma que a poesia transcende a linguagem, e poderíamos até dizer que a atravessa, à deriva, a fotografia transcende a imagem, estabelece uma tensão própria dentro dela, [...]" (ADOLFO NAVAS, 2017, p. 27).

A relação entre Literatura e Fotografia, segundo Natalia Brizuela (2014)

> [...] deu-se às vezes através da inclusão de imagens fotográficas em obras literárias, e outras vezes como paradigma de uma **nova sintaxe** e de uma **nova literatura** utilizando certas características do dispositivo fotográfico – como **a indexicalidade**, **o corte**, **o ponto de vista**, **o pôr em cena**, **a dupla temporalidade** (passado-presente/oque foi-o agora), **o caráter documental**, sua **função mnemômica**, o ser uma mensagem sem código (grifo meu) (p. 31).

A própria narrativa é construída de forma fragmentada, ora apresentando lembranças, ora fluxos de consciência, ora discurso indireto e discurso direto, aproximando-se, dessa forma da fotografia, e até flashes desses momentos vividos pelos personagens no decorrer de um dia. Essa característica da linguagem também pode ser aplicada à arte da fotografia, pois, como nos ensina Brizuela (2014), "(...) toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem – corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade (...)" (p. 19).

E mais, a narrativa ora em análise é uma confluência entre passados e presentes, tal como a fotografia, conforme afirma Brizuela (2014), "Toda a fotografia é, sempre, ambas as coisas. Um passado e um presente" (p. 125). Tezza, em seu romance, na construção da linguagem, também mescla o presente e lembranças do passado, principalmente do Fotógrafo: "Resista ao niilismo, dizia-lhe Lídia, já impaciente com a minha cabeça confusa, ele só leu uns cinco livros na vida mas presta muita atenção, uma vez ela disse para alguém, a título de brincadeira, ele lembrava" (TEZZA, 2011, p. 82).

A fotografia, assim como o gênero romance, possui esse poder de eternizar. Alguns personagens e a diegese de certos artistas acompanham o leitor por toda a vida. Barthes (2015) preconiza que "O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente" (p. 14). O romance nunca será relido da mesma forma que a primeira vez. E, no caso do romance ora em análise, esse efeito fica muito mais evidente, pois proporciona a fusão das duas artes: "O fotógrafo manteve-o preso ali, pronto para eternizá-lo, covarde atrás do poste" (TEZZA, 2011, p. 12).

A presença da fotografia enquanto tema

O título do romance é *O fotógrafo*, o que nos adianta a temática do mesmo, e o personagem principal é um fotógrafo, o qual não possui nome próprio. Ele é simplesmente denominado através do substantivo, clara alusão à universalização desse personagem. Ou seja, pode ser aquele fotógrafo (protagonista da obra de Tezza) ou qualquer outro fotógrafo. Toda a narrativa se desenvolve a partir de um contrato firmado entre esse personagem e um homem misterioso para tirar fotos secretas da modelo Íris.

O fotógrafo precisa da íris de seus olhos para compor suas fotografias. Íris, modelo-personagem, por sua vez, não necessitava, porque para ela não haviam filtros

> (...) ela que olhava para ele, atenta, não exatamente assustada, porque cada gesto dele era escarradamente de um fotógrafo profissional, e não há fotógrafos assassinos, assaltantes, estupradores, nem mesmo fotógrafos ostensivamente desagradáveis, porque entre eles e o mundo está a máquina, o amortecedor do olhar (...), a cortina do gesto, a defesa (TEZZA, 2011, p. 29).

Em decorrência disso, em diversos outros momentos da narrativa, a temática, inevitavelmente irá voltar-se à fotografia, pois a profissão do personagem principal era a de fotógrafo. Entretanto ele se questionava também muito a respeito do seu ofício. Em certo momento da narrativa, o fotógrafo está parado em frente ao prédio de Íris e avista uma pessoa, a qual denomina de "desocupado" e então sugestiona "As pessoas se movem, mas ele não, plantado na esquina. É um homem com uma profissão, isso é evidente, e não um guardador de carros ou um mendigo, pensará o desocupado, e o fotógrafo se avalia na escala dos papéis profissionais da rua" (TEZZA, 2011, p. 09). Estaria ele refletindo sobre o "desocupado" que avistara na rua, ou sobre ele mesmo e seu ofício?

Na passagem seguinte também se percebe a reflexão acerca da sua profissão de fotógrafo e o esgotamento pelo qual o personagem principal estava passando, "o rolo do negativo contra a luz sugeria, quadro a quadro, belas fotos, mas ele estava impaciente com aquela canga do trabalho lhe puxando o pescoço para trás (...)" (TEZZA, 2011, p. 113).

Um espaço muito significativo na obra é a câmara escura, laboratório no fundo de um banheiro na casa do pai do Fotógrafo, que servia para, além de revelar literalmente as fotos produzidas pelo Fotógrafo, um refúgio para ele, bem como um espaço para lembranças. Observa-se então a câmara escura com o objetivo de revelar as fotos na seguinte passagem: "Ele acendeu a lanterna vermelha, mas era como se não precisasse dela – apenas um hábito" (p. 81); e a câmara como refúgio, templo das lembranças, e até mesmo reflexão, "Eu mesmo não me conheço, ele pensou, mas isso pode ser uma vantagem. (...) Não precisava estão tão escuro como agora, mas talvez eu não queira mesmo mais luz – e ele sorriu com aquele pequeno duplo sentido, enquanto dissolvia o revelador, calculando em seguida a proporção da água" (p. 81).

A presença da fotografia por sua inserção material

O termo **fotografia** possui origem grega e significa escrita da luz. Portanto, a presença da luz é fundamental para uma foto de qualidade e essa característica também é muito importante no romance ora analisado, pois a claridade representa momentos de lucidez e a escuridão, momentos de reflexão e introspecção.

Percebe-se a luz também de forma implícita, como por exemplo, quando há referência ao sol, "Ele se aproximou dois passos e viu como o sol da vidraça em frente à

pia a devastava de luz; a porta fazia uma moldura natural – uma fotografia inteira de pequenos objetos atravessados por um perfil feminino impreciso de sol" (TEZZA, 2011, p. 31).

A busca constante da melhor iluminação é preocupação de qualquer fotógrafo, e não é diferente com o personagem principal, "[...] papéis distribuídos aqui e ali com algum senso de organização, cortinas pesadas e escuras, e imediatamente, no instinto cotidiano, largando a sacola numa poltrona, o fotógrafo procurou a luz, de onde vem a luz?" (TEZZA, 2011, p. 120). Assim assevera Didi-Huberman (2014) sobre o papel da iluminação, afirmando que a

> [...] necessidade fotográfica de fazer imagem – [...] a partir de uma *iluminação intermitente* que é também, assim como para os vaga-lumes, uma vocação à *iluminação em movimento*. Os fotógrafos são, primeiro, viajantes, explica Denis Roche: como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz (p.47-48).

Outro trecho da narrativa que comprova a busca incessante pelo sol por esse personagem vaga-lume é a seguinte: "O azul do céu de Curitiba e o sol, uma lâmina de luz, lancinante e fria, sobre todas as coisas. Daqui vem a luz, ele murmurou sem pensar, olhando em torno e antevendo uma série de fotografias em chiaoroscuro" (p. 34).

É na presença da luz que ele obtém as melhores imagens, "Ele se aproximou dois passos e viu como o sol da vidraça em frente à pia a devastava de luz; a porta fazia uma moldura natural – uma fotografia inteira de pequenos objetos atravessados por um perfil feminino impreciso de sol" (TEZZA, 2011, p. 31).

Como dito anteriormente, o escuro aqui no romance representa a falta de lucidez, introspecção, e até o estado de espírito dos personagens em determinados momentos, como por exemplo, no seguinte excerto, "Lígia imaginou-se subitamente dizendo àquela figura que olhava apalermado para ela, imaginou-se liberando o desejo de agressão e de clareza, o desejo de nitidez, o desejo de transformação, o desejo de iluminar aquele escuro em que viviam: (...)" (TEZZA, 2011, p. 60).

Pelo próprio ofício do protagonista a presença material de fotografias e ato de fotografar é uma constante no romance, "O dedo tateou o botão para bater a foto, mas um sentimento de vergonha, uma sombra, impediu de fotografar – não era uma fotografia o que ele estava vendo" (TEZZA, 2011, p. 114). Outro momento do romance, outra pessoa fotografada, outras fotografias são tiradas, "O fotógrafo, girando a anel da objetiva, aproximou os olhos do deputado de seus olhos e avaliou-os demoradamente. (...) e bateu a fotografia sob um sopro fugaz de felicidade, alguém que encontra, em algum momento, uma ligação mais densa com outra pessoa" (TEZZA, 2011, p. 128).

A fotografia era a própria razão de viver do Fotógrafo, sua profissão, seu cotidiano, "Era uma sensação sinestésica (o cheiro da revelação): varrer cada fotograma à procura de todo o seu potencial – o que essa fotografia terá a me dizer?" (TEZZA, 2011, p. 200).

Temos que destacar, ainda, a presença material de fotografias na própria narrativa:

> Luz acesa, descobriu três fotografias grandes em preto e branco, penduradas no barbante, já secas. Uma das fotos não tinha foco, era uma cena abstrata de subtons, vagamente lembrando um rosto através do qual não se via nada, só o brilho suposto de um flash; outra era alguém de costas, olhando por uma janela – uma fotografia sem expressão alguma, formas desunidas,

> pesadas, sem graça – ele está perdendo a força como fotógrafo, ela arriscou pensar, agressivamente" (TEZZA, 2011, p. 255)

Portanto, o objeto fotografia também se apresenta de forma recorrente no romance ora analisado.

A presença da fotografia pelo empréstimo técnico-lexical

A presença da fotografia no romance pelo empréstimo técnico se dá a partir da chamada referência intermidiática, mais especificadamente a presença do caráter "como se" de outras referências midiáticas. Ou seja, em alguns momentos da narrativa, lemos a diegese "como se" estivéssemos vendo/lendo uma fotografia. Para Irina Rajewsky (2012)

> [...] é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos (p. 25-26).

A observância da inserção material da fotografia auxilia para corroborar o estudo da fotografia no romance de Tezza, ou seja, a análise da utilização de um léxico e uma sintaxe própria das técnicas fotográficas.

Outro aspecto essencial na fotografia, além da iluminação, é o foco. O fotógrafo empregará o foco de maneiras distintas conforme o desejo de imprimir aspecto mais real ou mais distorcido. Em *O Fotógrafo* percebemos a presença desse léxico a respeito do foco em diversos momentos e destacamos um a título exemplificativo "Uma das fotos não tinha foco, era uma cena fraca de subtons, vagamente lembrando um rosto através do qual não se via nada, só o brilho suposto de um flash; outra era alguém de costas, olhando por uma janela – uma fotografia sem expressão alguma, formas desunidas, pesadas, sem graça – [...]" (TEZZA, 2011, p. 255).

Alguns personagens também são descritos utilizando-se desses termos técnicos da arte da fotografia, como por exemplo, o pai do Fotógrafo que era "Um pai sem densidade, felizmente; opaco, mas suave; um pai em meio-tom, de pouco contraste; um pai discretamente à espera; uma espécie de sobrevivente na penumbra" (TEZZA, 2011, p. 86).

O Fotógrafo também tentava decifrar Iris através das fotos, "(...) a fotografia como uma espécie de chave, ele pensou, tentando adivinhar o que era a umidade dos olhos de Íris, se fumaça, se lágrima, (...)" (TEZZA, 2011, p. 268).

Em outro momento, o Fotógrafo se define e caracteriza a esposa, "[...] mas pelo mesmo modo; é como se nos três ou quatro últimos anos de nossas vidas eu já não fosse suficientemente bom para as ambições dela; ela sabe pensar; eu sou confuso. Ela pensa; eu **vejo**. Ela é **nítida**; eu sou **fora de foco**" (grifo meu) (TEZZA, 2011, p. 155).

Como dito anteriormente, a diegese é entrecortada por reminiscências do Fotógrafo e lembranças, as quais, frequentemente, ele quer apagar, "Era como se o tempo todo ele não quisesse pensar em Íris, ele quisesse **apagá-la**, não **revela-la**" (grifo meu) (TEZZA, 2011, p. 89). Outro momento da narrativa, observamos o caráter memorialístico da arte fotográfica, quando o Fotógrafo imagina a morte da mulher,

"Sobre o caixão de Lídia, a sogra choraria copiosamente, o fotógrafo voltou a rir seu riso confuso. Preciso apagar minhas memórias, ele se disse, teimosamente, imaginando-se com um revólver apontado à mulher" (TEZZA, 2011, p. 199).

As lembranças e reminiscências promovem uma espécie de desfoque da realidade dos personagens, "A nossa medida é naturalmente difusa, ele pensou, tateando a ponta da alma num terreno em que nunca se sentiu bem, que não era o seu, o das definições; há um limite de nitidez na boa imagem, aquele que o olho absorve; mais que isso, tudo se desembaça ao absurdo – (...)" (TEZZA, 2011, p. 244).

A presença da fotografia pela presença do personagem protagonista fotógrafo

No decorrer da leitura do romance percebemos que o único prazer que o Fotógrafo tinha era fotografar Íris, como notamos a seguir: "Sentiu vontade de fotografá-la, um close daquela rede de linhas que lhe cortavam sutilmente a face, (...)" (p. 09). Sentia prazer em revelar as fotos dela, e depois reencontrá-la com o pretexto de entregar-lhe as revelações, como uma maneira de estar junto dela mais uma vez: "[...] que o projeto de caminhar a noite inteira se preciso fosse entregar as fotos de Íris (uma vez desci caminhando até Paranaguá com dois amigos, mais de 100 quilômetros serra abaixo, na aventura da estrada velha, o **fotógrafo** imaginou-se contando a ela), [...]" (TEZZA, 2011, p. 223). Queria entregar-lhe as fotos, mas não sabia como, "[...] e passava agora pelo porteiro recostado e sonolento diante de uma tevê em preto e branco, que balbuciou um boa-noite sem mover os olhos, e o **fotógrafo** sentiu alívio por não ser o mesmo da manhã:[...] (TEZZA, 2011, p. 247).

E esse personagem Fotógrafo utiliza-se também da própria profissão e de sua máquina fotográfica como uma espécie de refúgio, uma forma de evitar enfrentar sua realidade, escondendo-se atrás da sua lente. É, portanto, com sua máquina que ele se sente poderoso e inatingível, como verificamos no trecho a seguir: "Nenhuma fotografia. O fotógrafo guardou a máquina na bolsa e ruminou o pequeno prazer de perseguir o desconhecido e fazê-lo sumir com o poder de sua lente" (TEZZA, 2011, p. 13). Muito embora queira perseguir as pessoas, fotografá-las, ele se acovarda, e tudo não passa de pensamentos violentos, apenas: "Imaginou investir de novo contra o intruso com a objetiva – mas o prazer da agressão imaginária não resistiu; (...)" (TEZZA, 2011, p. 246).

A função que ele se dava era a de apenas fotografar, todos seus problemas internos eram muito difíceis de serem encarados, e, novamente aqui, o Fotógrafo se esconde atrás das lentes, atrás do seu ofício, "A minha função é olhar, não é pensar, defendeu-se ele, e sorriu: a minha função" (TEZZA, 2011, p. 82).

Por fim, algumas observações sobre o próprio ofício do fotógrafo serão aqui destacadas:

> Aquele modo como os fotógrafos olham para as pessoas quando vão fotografá-las: é uma coisa estranha e misteriosamente excitante, porque eles não nos vêem – eles veem um recorte, um jogo de claro e escuro, uma composição. Eles olham atentamente para você, olham nos olhos, profundamente, como ninguém mais se atreve a olhar, exceto sob paixão; e no entanto trata-se apenas de uma investigação, (...) (TEZZA, 2011, p. 137).

O chefe do Fotógrafo, certa vez, ensinou-lhe que

> os fotógrafos são pessoas amadas, amáveis e simpáticas; eles têm o poder de conectar as pessoas a elas mesmas; eles são mensageiros da identidade, e todo mundo quer uma identidade; eles são

> espelhos de circo, no bom sentido; eles têm o poder de melhorar o mundo na parcela que mais importa: o nosso rosto. Mais, muito mais que isso: só os fotógrafos podem revelar, de fato, quem nós somos (TEZZA, 2011, p. 117).

Portanto, a própria presença de um personagem protagonista fotógrafo permite a inserção da temática da fotografia.

Breves Considerações

Como pode-se observar desse breve estudo, a obra *O Fotógrafo*, de Cristóvão Tezza, é repleta de inserções que remetem, de alguma forma, ao universo da fotografia. Ficou evidente também a relação entre Literatura e Fotografia, pois sabemos que a Literatura não é mais apenas linguagem e a imagem, por sua vez, também excede o visível.

A análise da obra em cotejo, sob a perspectiva da fotografia, ocorreu em quatro momentos. O primeiro deles foi a observação da presença da fotografia como tema e restou evidente que o tema central de *O Fotógrafo* estava relacionado com o mundo da fotografia, pela presença do personagem protagonista Fotógrafo, sem nome próprio, que tinha uma obrigação de fazer umas fotos de uma modelo chamada Íris, a pedido de um senhor misterioso.

A presença da fotografia, em um segundo momento, ficou comprovada pela análise de sua inserção material, ou seja, a imagem fotográfica constantemente aparece na obra. Isso se deu também pela abordagem recorrente da questão da luz, claridade, ou seja, a busca incessante da luz pelo Fotógrafo personagem. Portanto, menções à maquinas fotográficas, tipos de lentes, botão, flash, cliques, revelação, câmara escura, etc, são componentes que corroboram esse aspecto da análise.

O terceiro momento, e mais significativo, foi a análise da presença da fotografia na obra através do empréstimo técnico-lexical. Isso só foi possível, com a utilização da teoria da referência intermidiática, mais especificadamente a presença do caráter “como se” de outras referências midiáticas, termo cunhado por Irina Rajeswky. Ou seja, em alguns momentos da narrativa, realizamos a leitura da linguagem escrita “como se” estivéssemos vendo/lendo uma fotografia. Observamos a utilização, por Tezza de um léxico e uma sintaxe própria das técnicas fotográficas.

E por fim, mas não encerrando as possibilidades de análise, a presença da fotografia no romance de Tezza se dá também através da inserção de um personagem protagonista fotógrafo.

Referências

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, C. *O Público Moderno e a Fotografia.* Disponível em: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:rzD1egYuhYAJ:https://fotografiaeteoria.files.wordpress.com/2015/05/a-trachtenberg_p2_baudelaire.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em 04 set 2017

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BRIZUELA, N. *Depois da fotografia*: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NAVAS, A. M. *Fotografia e poesia* (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu Editora, 2017.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012a, p. 15-45.

RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. Tradução de Isabela Santos Mundim. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea, v. 2. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/ Faculdade de Letras da UFMG, 2012b, p. 51-73.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TEZZA, C. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

A LITERATURA EPISTOLAR E A PERSPECTIVA METAFICCIONAL HISTORIOGRÁFICA EM *NAÇÃO CRIOULA* DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Autora: Leni Dias Fabri (UNIANDRADE)
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE)

Resumo: Ao longo deste ensaio, que analisa o romance *Nação Crioula* de José Eduardo Agualusa, escrito em homenagem a Eça de Queirós, o escritor angolano toma emprestado a personagem do romance *Correspondência de Fradique Mendes,* acrescentando o termo "secretas" para elaborar um novo "Fradique". A epistolografia, o aspecto metaficcional historiográfico são as linhas de desenvolvimento da trama do romance *Nação Crioula.* Nesta narrativa o autor desenvolve a ação no navio negreiro fazendo referência a Castro Alves, onde a voz de Fradique Mendes assina as primeiras 25 cartas, e a ex-escrava angolana Ana Olímpia é a autora da última carta dirigida a Eça de Queirós, invertendo o ponto de partida da história. Os relatos ficcionais históricos da formação do povo brasileiro, bem como os personagens verdadeiros da campanha abolicionista nacional, como José do Patrocínio e Luís Gama, fazem parte do romance como mestiços e resultantes da mestiçagem proporcionada pelo triangulo dos três continentes.

Palavras-chave: Literatura epistolar; Metaficção historiográfica; José Eduardo Agualusa.

"Homens simples, fortes bravos...
Hoje míseros escravos
Sem luz, sem ar, sem razão..."

(O Navio Negreiro, Tragédia no Mar – Castro Alves)

Breve introdução

O gênero epistolar floresceu em um tempo em que os meios de comunicação eram rudimentares e suas origens remontam à antiguidade greco-romana. São documentos que, de certa forma, retratam uma época. O que se propõe a pesquisar neste artigo é a importância das cartas na literatura, e até que ponto poderia a metaficção historiográfica, ser interpretado como uma crítica à história oficial, a partir de que momento os historiadores passaram a olhar mais reflexivamente para a epistemologia e a narrativa historiográfica? Estas são questões abordadas neste estudo.

O artigo concentra-se inicialmente nas *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado, *Cartas à Ophélia* de Fernando Pessoa, nas correspondências literárias entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel e também na obra de Eça de Queirós intitulada *A Correspondência de Fradique Mendes*, que são referências à metaficção historiográfica em suas mais variadas concepções, tais como a crítica à história oficial, as relações de poder, o questionamento do autoritarismo da cultura dominante, o contraste na visão da parte dominante com a visão dos subjugados, a manifestação cultural, o registro de movimentos sociais e, ainda, de forma mais importante, sua assunção como objeto de pesquisa, ao imbricar história e ficção.

A obra *Nação crioula*, de José Eduardo Agualusa, de nacionalidade angolana, passa a ser a próxima etapa do estudo, vindo definitivamente a fortalecer a importância do gênero epistolar em literatura. O artigo focaliza a apropriação de Fradique Mendes (como personagem fictício) de Eça de Queirós por Agualusa, enfocando a relação entre Angola e Brasil, enfrentando de forma intensa o tema da escravidão, tanto do lado dos que fizeram fortunas com essa atividade, quanto do lado dos que sofreram com a escravidão, contribuindo para a consciência histórica em painel de trama literária. Agualusa também insere no texto de sua obra referências aos abolicionistas, José do Patrocínio e Luís Gama e à importância de Castro Alves nesta literatura.

Breve relato (revelado através das cartas)

O gênero literário epistolar está conquistando o seu estatuto literário, mesmo quando ainda é considerado por alguns críticos como menor. Historicamente a imagem que se faz da carta um “espelho da alma” provém da mais antiga retórica. Presente na segunda epístola de Paulo aos Coríntios foi amplamente usada na literatura patrística. Ela é encontrada em Paulino

de Nole que afirma: *sermo enimviri mentis est speculam*[62](HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 61).

A distinção entre epístola e carta nem sempre é muito clara. Dicionários e teóricos hesitam sobre o estatuto deste último termo, considerado no século XVII como um antigo sinônimo de carta. MATTEI DE LA BIRRE, em 1662, insiste no caráter genérico do termo:

> Dá-se o nome de epístola quando [a carta] é mais longa ou contém grandes louvores ou longas instruções, quando serve para dedicar uma obra ou constitui a própria obra, chamando-se então de dedicatória, liminar ou epístola de algum sábio às vezes dirigida a vários indivíduos ao mesmo tempo. (HAROCHE-BOUNIZAC, 2016, p. 41)

No encadeamento das cartas dependem de fatores ligados ao contexto histórico: a situação das vias e das comunicações postais, estrutura hierárquica das relações sociais, maior ou menor grau de aceitação de uma moda ou etiqueta, acesso à escrita de uma massa variável dos sujeitos que produzem as mensagens. José Paulo Paes inventariou exemplos de cartas que marcaram a História.

Na obra de Paes, além da correspondência entre Marx e Engels, cumpre destacar, pela ancestralidade, uma carta de Sólon a Creso (Século VI a.C.) e, pela dramaticidade, uma carta de Beethoven, anterior à composição de suas obras-primas, falando da surdez incipiente, que o acompanharia pelos trinta anos seguintes. Outros exemplos ilustres são as novecentas cartas que Cícero escreveu meio século antes de Cristo, ao amigo Ático e ao irmão Quinto.

Entre outras, as Cartas de Heloísa e Abelardo, escritas no século XII. Nesta mesma direção, citam-se também as cinco cartas de amor da freira portuguesa Mariana Alcoforado, escritas em francês e publicadas em 1669. Dessa mesma época destaca-se a correspondência entre Mme. de Sevigné e sua filha Mme. de Grignan, residente na então longínqua *Provence*. Lembra-se, ainda, o longo diálogo literário entre George Sand e Flaubert, que durou dez anos e selou pelas cartas uma amizade só interrompida pela morte da escritora em 1876.

Em língua portuguesa rareiam os estudos e publicações de documentos pessoais. Sobressaem-se, todavia, as Cartas de Vieira (1735/46), consideradas superiores aos sermões; a correspondência de Camilo Castelo Branco (1874); Cartas íntimas de Garret (1904); as de Castilho (1910-1914); e as Correspondências entre Mario de Andrade e Manuel Bandeira (1958).

Epistolografia Portuguesa: um Portugal revelado através de cartas

---

62Tradução do latim: “as palavras de um homem são o verdadeiro espelho de seu espírito”

Conhecidas desde o século XVII, as *Cartas Portuguesas, ou Cartas de amor de uma religiosa portuguesa escritas ao cavaleiro de C,* são – além de um dos exemplos mais ardentes de amor desesperado da literatura internacional - objeto de uma apaixonada e secular polêmica acerca de sua autoria.

A história dessas cartas começa quando o texto é publicado pela primeira vez em 1669, em Paris, numa edição francesa de autor anônimo, na suposição (pelo próprio subtítulo) de que seria uma tradução.

As famosas "*Lettres Portugaises*" (título original), uma obra clássica francesa do século XVI, referem-se à época em que a França apoiava Portugal na Guerra da Restauração contra a Espanha. *Cartas portuguesas* é uma obra constituída de cinco cartas de amor, que refletem a forte subjetividade de uma mulher (real ou ficcional) tolhida de todas as suas liberdades, mas que ainda assim ousou viver de outro modo. Na Biblioteca de Paris existe um só exemplar da primeira tradução italiana que se conhece, originária de Veneza, do ano de 1682.

Para se ter uma idéia da longa celebridade dessas cartas, grandes autores delas se ocuparam, como Stendhal, Sainte-Beuve, Rainer, Marie Rilke, Jean Jacques Rousseau, entre muitos outros.

A versão portuguesa, hoje aceita internacionalmente, é a que de fato existiu em Beja, Portugal, no convento de Nossa Senhora da Conceição, uma freira de nome Mariana Alcoforado, nascida em 1640 e com registro de morte em 1723. Tendo entrado para o convento aos 12 anos de idade, por volta de 1660, teria vivido intensa paixão por um oficial francês, o Sr. Cavalheiro de Chamilly, que servia em terras portuguesas. De retorno à Paris, o Sr. C. teria trocado arrebatada correspondência com sua amada portuguesa. As *Cartas portuguesas* são um exemplo da época, mas se diferenciam pelo amor radical, cuja enunciação as transformou em uma obra-prima da literatura universal.

Cartas à Ophélia –Fernando Pessoa

Ao escrever suas cartas de amor nas mesas dos cafés de Lisboa, Pessoa vive a vida em forma de literatura, sendo outros tantos como Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e outros heterônimos, vive-se uma quintessência[63] da vida, é seu código.

De acordo com a pesquisadora Walnice Nogueira Galvão

63 A ideia de uma quintessência como um tipo especial de matéria que preenche o cosmos foi introduzida pelos gregos, sendo uma substância diferente das outras e inalterável.

> Havia planos de casamento, obsessivos nas cartas de Ofélia, um tanto vagos nas de Fernando. Em uma oportunidade enviou uma foto à moça, na qual ele aparecia bebendo num balcão de tasca, e a dedicatória dizia: "Fernando Pessoa em flagrante delitro". (*Prezado Senhor, Prezada Senhora. 2000, p. 177)*

No testemunho da namorada encontramos: "Sempre nervoso, vivia obcecado com sua obra [...] todo o resto lhe era indiferente." Até a morte de Fernando em 1935 trocavam correspondência nos respectivos aniversários. Ofélia morreu solteira em 1991 com noventa anos. Manteve-se fiel, não apenas ao namorado, que não conseguiu levar ao leito nupcial, mas às exigências deste em matéria de discrição.

Não há muitas dúvidas quando ao amor de Fernando Pessoa para com Ophélia, comprovando-se mais pelas inúmeras cartas e pelo doloroso percurso existencial que elas relatam, desde o início da paixão até a abdicação.

Eça de Queirós: memórias e pequenas notas

José Maria Eça de Queirós nasceu, em 25 de novembro de 1845, fruto de uma relação entre pais ainda não casados. Em decorrência deste fato, seu pai tentou ocultar as circunstâncias do nascimento do filho, por temer a censura oficial e para evitar problemas à manutenção do seu cargo público – era magistrado. Foi entregue a uma ama para que o criasse. Quando seus pais se casaram Eça tinha quatro anos, mas não conviveu na infância com os pais e irmãos, pois os avôs paternos o criaram até os dez anos.

Mais tarde dirigiu o Distrito de Évora, jornal de oposição, e como articulista mergulha na realidade do seu país. Muitos dos tipos presentes nos seus romances vêm dessa experiência, e nos artigos de jornal, começa a emergir um grande escritor realista que se acentua quando participa de um vigoroso núcleo intelectual, do qual fazem parte Antero de Quental e Ramalho Ortigão.

Desde o início de sua vida literária, a personalidade de Carlos Fradique Mendes viveu na imaginação de Eça de Queirós, encarnando a imagem ideal do homem, que o artista concebeu para si próprio. Carlos Fradique Mendes dá o primeiro ar de sua graça na pessoa de Carlos Eduardo da Maia, em "Os Maias". Carlos Eduardo era requintado, inteligente e forte, e o precursor de Fradique.

Em algumas das cartas intituladas *Correspondência de Fradique Mendes*, Eça de Queirós, retoma o vigoroso romancista de crítica de costumes e o criador notável de tipos humanos. Pacheco, Padre Salgueiro, D. Paulina, seu filho Quinzinho e o comendador Pinho

irmanam-se como os mais curiosos e pitorescos da rica galeria queiroziana. O personagem ainda reaparece, após a morte de Eça, no volume intitulado *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, publicado pelo filho do escritor português em 1928.

Eça de Queirós é o único romancista português que conquistou, no século XIX, fama internacional, conservada até nossos dias, apesar de muito combatido por suas críticas à própria pátria e ao clero. Em uma de suas cartas à Madame de Jouarre é notável sua percepção atemporal da igreja:

> No sábado, dia de São Bernardo, sob um azul que São Bernardo tornara especialmente vistoso e macio, ao replicar dos sinos [...] conduzimos, todo enfeitado de laçarotes e rendas, a pia, onde o Padre Teotônio inteiramente o lavou [...] pobre senhor de três palmos que ainda não vivera da alma, e já perdera a alma [...] (QUEIRÓS. 2013, p. 94)

O distanciamento familiar que teve durante sua infância, podem ser um dos motivos que impactaram em suas criações literárias e críticas a sociedade portuguesa contemporânea a ele.

A arte de escrever cartas: epistolografia brasileira

A epistolografia brasileira só ganhou impulso com a publicação da *Barca de Gleyre,* cuja primeira edição de 1944 traz o subtítulo "*Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel"*.

Enquanto a maioria dos livros desse gênero são póstumos, em 1944 Lobato tomou a iniciativa de publicar a própria correspondência. Depois dessa publicação seguiram-se outras: *Correspondência de Lima Barreto,* em 1956; *Cartas de Mario de Andrade a Manuel Bandeira*, em 1958; *Cartas de Graciliano Ramos*, em 1980; *A lição do amigo; Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, em 1982.

No estudo da correspondência de Lobato nota-se que todas as grandes causas a que o autor consagrou-se – o livro, o voto secreto, o ferro e o petróleo – foram movidas a cartas. Uma carta confidencial a Getúlio Vargas, em 1940, provocou a condenação de Lobato a seis meses de prisão por "audaciosa e injustificável irreverência" (NUNES, 1986, p.233). Depois dessa publicação, seguiram-se outras: Correspondência de Lima Barreto, em 1956; Cartas de Mário de Andrade a Manoel Bandeira, em 1958; Cartas de Graciliano Ramos, em 1980; A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, em 1982, para citar apenas as mais importantes publicações no gênero.

Ernani Reichmann (1920-1984), escritor gaúcho radicado em Curitiba, escreveu mais de 50 livros, nos quais filosofia e ficção se fundem e dão origem ao que denominava escritos da "Terra de Ninguém".

Em 2006 foi publicada a correspondência trocada entre o escritor e sua filha Brunilda, no período de 1971 a 1978, quando esta se encontrava nos Estados Unidos em período de aperfeiçoamento em Literaturas de Língua Inglesa.

No prefácio da obra *Projeto de Salvação*, que reúne a correspondência, Brunilda se pronuncia assim sobre as mesmas, "elas contam também de um modo especular a nossa história nos Estados Unidos, refletindo em suas linhas o que vivemos na década de 70".

Na coleção "Obras Completas" de Machado de Assis (2015), são publicadas cartas que o escritor envia e recebe de personalidades da vida política e literária da época, tais como Quintino Bocaiúva, José de Alencar, Joaquim Nabuco, José Veríssimo, Afrânio Peixoto, Barão do Rio Branco e Rodrigo Otávio entre outras figuras importantes da história cultural do Brasil. O contato epistolar que Machado de Assis realiza pode ser considerado como documento de um período importante e decisivo da sociedade brasileira.

Em 2017 reunidas pela primeira vez no recém- lançado "*Cartas Provincianas"*, da pesquisadora Silvana Moreli Vicente Dias, as 68 Cartas, bilhetes, postais e telegramas trocados pelos autores, o sociólogo Gilberto Freyre e o poeta Manoel Bandeira.

A correspondência também joga luz sobre a produção poética de Gilberto Freyre, menos conhecida do que a ensaística.

Metaficção historiográfica e o romance *Nação Crioula*

A história e a literatura em sua poética, desde o filósofo Aristóteles, eram distantes e com uma barreira quase intransponível, com o "historiador falando só sobre o que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer" (HUTCHEON, 1991, p. 142).

No início do século XIX, a identificação da verdade como fato e a ficção como seu oposto tornou-se convencional. White relata:

> A história passou a ser contraposta à ficção e, sobretudo, ao romance ao romance como representação do "possível" ou apenas do "imaginável". E assim nasceu o sonho de um discurso histórico que consiste tão somente nas afirmações factualmente exatas sobre um domínio de eventos. (WHITE 2014, p. 139)

A partir da década de 1960 deu-se a "destotalização" das narrativas e formou-se um dos princípios norteadores da metaficção historiográfica, que é a "flexibilidade interpretativa, a reflexão sobre a história oficial," que excluía os relatos dos negros, dos homossexuais, das mulheres.

De acordo com Roger Chartier (2009), foi a partir de década de 1970, que historiadores passaram a olhar mais reflexivamente para a epistemologia e narrativa historiográfica. A tessitura do romance *Nação crioula* é realizada pelo olhar das diversas formas de domínio, e enfoca na mesma linha de observação todos os envolvidos no processo de colonização brasileira.

O papel da metaficção historiográfica, para Hutcheon (1991) encontra-se no choque entre as visões dos dominantes e dos dominados, ressaltando o caráter narrativo que possui a história, Linda Hutcheon, detalha o assunto ao demonstrar que tanto a escrita da história como a ficção tem como princípio a verossimilhança e, aliás, as duas são identificadas como construções lingüísticas altamente convencionadas de forma a não transparecer em seus termos seja de linguagem ou de estruturas, de forma a se relacionarem tão amplamente, que se desenvolvem entre a intertextualidade do texto passado com o novo, causando um efeito em que a textualidade se de complexamente fechada.

> A metaficção historiográfica apropria-se das mesmas fontes e por vezes da mesma forma que o discurso histórico. Ao reinterpretar a história, "a reescreve através da ficção, sem o objetivo de contar a verdade, mas de questionar qual é essa verdade que se conta". (SINDER, 200. p. 261)

A metaficção historiográfica revela-se como uma forma de ler o passado, com uma visão crítica a história oficial, por ter essa característica tem-se o sentido contraditório a aquela, uma vez que nega expressamente a fidedignidade do seu objeto. A metaficção, então, trata de recuperar e ao mesmo tempo renegar a presunção histórica que é tida, por certo que não se pode renegar alguns fatos históricos, ou tentar contestar a existência deles.

Desqualificava-se, assim, a proximidade e cumplicidade da história com a arte e ficção. Permaneceu sem contestação por algum tempo a antítese, até que, segundo WHITE.

> Antes da Revolução Francesa, a historiografia era considerada convencionalmente uma arte literária. Mais especificamente, era tida como um ramo da retórica, com sua natureza "fictícia" geralmente reconhecida. Foi no "no início do século XIX que a identificação da verdade como fato e a ficção como seu oposto tornou-se convencional. (WHITE, 2001, p, 139).

É patente na metaficção o papel ativo do leitor na produção do sentido. Entre a história real já contada e as possibilidades sugeridas pela ficção, há um espaço de liberdade para que ele, o leitor, ponha à prova sua capacidade de remodelar os construtos já elaborados. A metaficção não é apenas uma desconstrução da criação originária, mas uma forma de compreensão do leitor dos truques ofertados à obra. Segundo Gardner:

> Desconstrução é a prática de demonstrar a linguagem [...] os termos da arte para descobrir seu mecanismo interior, que passa geralmente despercebida. Essa abordagem pode ou não ter valor como crítico literária, mas é um dos métodos principais da ficção contemporânea. [...] no fato de narrar a história sob o "outro lado" ou de um ângulo diferente, levantando dúvidas sobre ou valores geralmente aceitos [...] Enquanto a metaficção desmantela, chamando a atenção para os truques da ficção. (GARDNER, 1997. p. 123)

Na complexidade da visão de que não há uma verdade eterna que unifique o discurso "a metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada." (HUTCHEON, 1991. p. 158).

A obra literária *Nação Crioula* e suas considerações

É um pouco tardio o interesse da crítica literária brasileira pela literatura da chamada África portuguesa. Entre o público geral foi ainda mais tardia a introdução de escritores africanos nos hábitos de leitura nacional. Estes ainda lutam para se estabelecerem definitivamente no cânone, diferentemente de Mia Couto, talvez o escritor africano mais conhecido e lido no Brasil.

José Eduardo Agualusa, autor de *Nação crioula*, filho de mãe brasileira, pai português e nascido em Angola, que tem o primeiro nome igual ao de Eça, o segundo igual ao personagem de *Os Maias*, e sobrenome relacionado às águas portuguesas, retoma a poesia de Castro Alves, captura a personagem Fradique Mendes, construindo através do diálogo entre literatura e história, volta-se ao passado não para recontá-lo e sim para reconstruí-lo, apresentando o romance que tem como subtítulo *Cartas secreta de Fradique Mendes*.

Ainda no prefácio, escrito por Hermano Vianna, é quase tangível a sensibilidade com que o livro se desenvolve, tocando e desnudando a alma da personagem, nota-se o apogeu atingido pelo escrito, quando aquele descreve a narrativa como:

> Tudo em *Nação Crioula* é mestiço. [...] emprestado uma "personagem" (também pseudônimo) [...], o Fradique Mendes de Eça de Queiros. Pois o anarquista Fradique, volta à ação, volta à vida dentro dos livros, agora protagonizando uma atribulada história de amor com uma escrava angolana. E até transforma o próprio Eça de Queiros em personagem de sua nova ficção. (VIANNA, 2010, p, 7)

José Eduardo Agualusa tem uma biografia mestiça construída em trânsito, usando-se dessa situação, descobriu as vantagens de estar "entre culturas", nas fronteiras, mas não propriamente perdido.

O ponto de partida do romance *Nação crioula* de José Eduardo Agualusa é um argumento histórico: a escravidão no Brasil. Utilizando-se da metaficção historiográfica, a sua escritura revela a travessia do Oceano Negro, sob diversas perspectivas de personagens com

vivencias distintas. A personagem de Fradique Mendes em Nação Crioula lapida-se de elementos que interessam a sua realidade, fazendo da correspondência a sua expressão e nela revela o pensamento antiescravagista e o colóquio amoroso à distância com a amada.

> Eu precisava, para escrever, "Nação Crioula" de alguém como Fradique! Que fosse ele um europeu – com toda a carga de preconceitos que tem – e, simultaneamente, um homem aberto ao outro. [...] O Fradique é muito mais aberto do que o Eça de Queirós! É um tipo que se interessa por viajar, por outros horizontes – e um homem adiantado para seu tempo... (LEME, 2009, s/p)

Essa forma de colocação da figura de Fradique foi definida por Beth Brait como:

> Quando a personagem expressa a si mesma, a narrativa pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior. Cada um desses discursos procura presentificar a personagem, expondo suas interioridades de forma a diminuir a distância entre o escrito e o vivido. (BRAIT 1985. p. 61)

Segundo Antônio Candido (2009), a criação é um ciclo onde o enredo existe através das personagens e as personagens vivem no enredo de forma que tanto um quanto outro, exprimem-se ligados, vivendo em decorrência daquele fato, dando os significados e valores. Para Candido a personagem é, portanto, um conjunto com os demais elementos constitutivos do texto, atuando como meio de expressão da mensagem, que se pretende passar.

O conjunto de todos os elementos que constituem a narrativa, a forma como são arranjados dentro dela, sua estrutura é a garantia da qualidade da obra *Nação Crioula.* Ao capturar a personagem Fradique Mendes de Eça de Queirós, e elaborar o romance *Nação Crioula* se deve, conforme declaração do próprio autor, à sua identificação com uma personagem como ele para desenvolver a sua escritura.

O Fradique Mendes, de Agualusa, é o viajante em busca de conhecimento mantendo contato com outras culturas, demonstrando humanismo e declarando abertamente a sua aversão e revolta contra o sistema escravagista que tornou o Oceano Atlântico a rota do *Navio Negreiro* de Castro Alves, o poeta dos escravos, condoreiro que buscou dentro da poesia romântica contar a sua indignação em versos que sangravam toda sua intensidade literária.

> Impressionou-me também nesta estranha viagem um episódio [...] um dos marinheiros, moço de voz quente, começou a cantar, acompanhado à viola, uma moda triste, na qual julguei reconhecer, espantado, alguns versos de Castro Alves: <<Senhor Deus dos desgraçados! / Dizei-me vós, Senhor Deus / Se eu deliro... ou se é verdade / Tanto horror perante os céus?!.../ Oh mar, por que não apagas / [...] / varrei os mares, tufão>> [...] (AGUALUSA, 2010. p.73)

Paul Gilroy escreveu, em seu livro "*O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência"* (2012), uma das perspectivas mais abrangentes de como entendia-se toda a

extensão dada à escravidão no Brasil, essa visão não repercutiu apenas no cenário literário retratado na época e ao decorrer da história nacional, mas também em toda uma relação histórico-social. Para ele o interesse econômico e políticos, não apenas português, mas europeu como um todo, somado aos norte-americanos, fizeram a escravidão transpassar séculos e tardar a acabar, para Gilroy:

> Uma preocupação com o Atlântico como sistema cultural e político tem sido imposta à historiografia e à história intelectual negra pela matriz histórica e econômica [...], a história do Atlântico negro, constantemente ziguezagueando pelos movimentos dos povos negros – não só como mercadorias, mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania. (GILROY, 2012, p. 57-59)

O Atlântico negro, então para o sociólogo, é ao mesmo tempo um conceito e uma realidade, espaço para trocas de mercadorias, corpos e idéias. Em *Nação crioula*, o choque, quando ainda em Luanda, Fradique se depara com a visão da escravidão, notadamente é possível desenhar as mesmas linhas dos dois lados do Atlântico:

> Em sua opinião o movimento emancipador tem sido secretamente financiado e organizado pelos Britânicos e Americanos do norte com o objetivo de impedir a consolidação de uma forte potência na América do Sul: <<A América inglesa está super povoada. Todos os anos chegam milhões de agricultores europeus [...], Mas o Brasil, onde o número de colonos europeus é muito reduzido, depende inteiramente dos escravos. Se o tráfico acabar, a agricultura brasileira entra em colapso (AGUALUSA, 2010, p. 13)

Em variadas cartas, é possível notar que Fradique depara-se com a escravidão e o comércio negreiro no eixo Angola-Brasil, mostra os dois lados desta moeda, os escravos e escravagistas, os escravagistas e os antiescravagista. Durante toda sua trajetória, a personagem denuncia a realidade através das correspondências trocadas, principalmente com sua madrinha Madame de Jouarre. A passagem a seguir narra uma das reuniões entre estes últimos, mostrando a proximidade com que Fradique tinha com ambos os lados da escravidão:

> A questão da escravatura é sempre motivo de exalto debate nestes saraus, em que poucos defendem a continuidade do velho sistema e a larga maioria se bate pela abolição; entre estes contam-se muitos em cujas casas existem ainda numerosa escravaria, e quase todos são filhos de comerciantes implicados no tráfico negreiro (AGUALUSA, 2010, p. 39)

Durante a narrativa, embora a trama densa se concentre em grande parte no cenário escravocrata, é deleitável notar o amor e cuidado com que Fradique trata sua amada Ana Olímpia, ex-escrava, suas cartas tratavam sempre de contar de seus dias não apenas longe dela, mas de suas vivências durante as viagens que fazia, sempre com tratamentos carinhosos como:

> Minha doce Princesa,
> É Dezembro em Paris. Era já Dezembro quando parti de Luanda deixando para trás o esplendor do teu olhar. E há-de ainda ser Dezembro depois que terminar o mês [...] "até que de novo eu retorne à Estação do Sol, que é em toda a parte todo o instante que o teu olhar ilumina" (AGUALUSA, 2010, p. 43)

Sua preocupação com Ana Olímpia atravessava mares e oceanos, tanto que em uma de suas cartas para a madrinha Mme. de Jouarre, deixa claro seu sentimento ao contar que estava a atravessar o mar para salvar, ou apenas ter notícias de sua amada, que tivera sido entregue como escrava por um irmão de seu falecido marido. Fradique passa a narrar em cartas consecutivas a dor que sente, juntamente com o ódio pelo acontecido a sua enamorada, como quando ele diz a sua madrinha "o que eu quero [...] é libertar Ana Olímpia, arrancá-la daqui e levá-la para m qualquer lugar onde possa esquecer o horror destes dias".

Quando finalmente Fradique e Arcénio de Carpo conseguem libertar Ana de sua situação precária e enclausuraria, seguem para o Navio Negreiro, o último dos navios em direção ao Brasil, é possível, notar ainda mais os traços da característica de descrição do momento em que vivia, e das perspectivas que tinha em relação ao futuro incerto de abolicionismo.

> Olhei-o perplexo. Um navio negreiro?! [...] <<vossa excelência já não tem escolha. Eu próprio não tive escolha.>> [...] Um dos homens, com a cabeleira coberta por um magnífico chapéu de coco, chegou-se a nós e apontando o garoto gritou qualquer coisa que eu não compreendi. Arcénio riu-se: <<pergunta se queremos comprar um escravo>>. [...] <<Ao comprar um escravo estou a salvar-lhe a vida>> [...] ele, como o pai, ama os negros e só por isso os vende para o Brasil. Acredita que a escravatura tem os dias contados na grande pátria de D. Pedro II e que os desgraçados, uma vez libertos, estarão melhor lá do que estão agora aqui. (AGUALUSA, 2010, p. 63)

Paul Gilroy nos leva a entender a passagem como uma questão além das fronteiras, para ele não é só na terra, onde encontramos o solo que nos diz onde as culturas nacionais têm raízes, mas ao mar, que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas também constroem as pretensões e sentimentos nacionais e libertários.

Canclini considera em sua obra *Culturas Hibridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* que a mistura de colonizadores europeus, desde portugueses a franceses, passando por espanhóis e ingleses, acrescentaram aos escravos uma mestiçagem nas sociedades, chamando-as de novo mundo.

Quando se encontrava já instalado em Olinda, cidade pernambucana, ele conheceu uma realidade distinta da suas vivências, desde o pôr do sol que descrevia como "As tardes aqui morrem bruscamente, violentamente, num largo incêndio que depressa se desfaz em cinza e

melancolia" (AGUALUSA, 2010, p. 67) ele sente a proximidade com o que Gilroy, reporta ser uma história que "fornece um vasto acervo de lições quanto à instabilidade e à mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas" (GILROY. 2012, p.30), para demonstrar que mesmo com tudo o que passará, nada era concretamente imutável, assim como as tardes que preveem á noite, e se distinguem quando em lados opostos do oceano.

A forma com que a personagem busca adentrar em distintas culturas e viajar dentro do universo de outros mares o faz em uma das cartas a Ana Olímpia descrever um jantar com Eça de Queiroz, marcado principalmente pelo cruzamento narrativo de personagem, pseudônimo e autor primário. Segundo Lucette Petit "é a marca emblemática de um escritor que redescobre uma juventude realmente liberta no limiar de sua vida." (PETIT, 2000. p.120), fazendo um paralelo entre a narrativa de Agualusa e de Eça de Queirós.

Fradique, a cada carta notadamente se colocava a frente de seu tempo, questionando o que ao seu entorno acontecia. Essas reflexões que a personagem fazia, pode ser explicada por Beth Brait (1985) quando ela explica que a narrativa em primeira pessoa implica em uma condição de pessoa envolvida com os fatos descritos, não apenas em observações com perspectivas neutras. E em uma de suas últimas produções epistolográficas para sua madrinha, o protagonista, descreve sua felicidade e saber que sua filha Sophia nasceu, e que em comemoração reuniu-se em sua casa com José do Patrocínio, Luís Gama, André Rebouças e várias personalidades da época para mais um movimento contra a escravatura.

> É evidente para mim que o sistema escravista há-de ser derrubado pelos filhos dos escravocratas, da mesma forma que foram os filhos dos colonos e não os índios, a proclamar a independência (aqui no Brasil, e em todas as restantes nações americanas) (AGUALUSA 2010. p.129)

Em sua derradeira carta, deixada a Eça de Queirós, é notado já um ar de desalento, quando a personagem nomeia a si mesmo e aos outros com esquecidos "Nós Portugueses, estamos em África por esquecimento: esquecimento de nossos governos e esquecimento dos governos das grandes potências." (AGUALUSA, 2010, p. 131) Ele diz isso em resposta a uma oferta feita pelo amigo para escrever em uma revista, uma vez que, a cada passo mais colônias se emancipavam de Portugal.

Para Fradique Portugal não colonizou nada, apenas espalhou-se, uma vez que por suas palavras "colonizamos o Brasil com os escravos que fomos buscar na África, fizemos filhos com eles, e depois o Brasil colonizou-se a si próprio". A verdadeira colonização aconteceria quando, e se, Portugal se fizesse africano, ou brasileiro, pois colonizar é, para seu entendimento, sobreviver.

O epílogo

Pela observação dos aspectos analisados no presente artigo, denota-se que José Eduardo Agualusa, Eça de Queiros e Castro Alves, formam a tríade necessária para o desenvolvimento da narrativa de Nação Crioula.

Quando perguntado a Castro Alves, por que o nome *Espumas Flutuantes,* ao seu poema, responde: "E o que são na verdade estes meus versos? Como as espumas, que nascem do mar e do céu, da vaga e do vento, eles são filhos da musa – este sopro do alto; do coração – este pélago da alma. (...) Uma esteira de espumas... – Flores perdidas na vasta indiferença do oceano".

Na poesia de Castro Alves, e na narrativa de José Eduardo Agualusa a nação crioula brasileira, desliza em uma esteira de espumas.

A última carta, endereçada ao Eça de Queirós, não mais tem Fradique como remetente, mas Ana, que noticia o pesar da morte de seu amigo e companheiro, e denuncia o ar de decepção pelo interlocutor não ter dado ouvidos a sua advertência, em fazer a vontade de Carlos, "manter-se morto depois de morto" (AGUALUSA, 2010, p. 137). Em sua longa narrativa, ela perpassa todas as cartas e momentos com o herói, seu sentimento de amor fica claro quando essa o descreve como "Fradique não nos pertence, a nós que o amamos, da mesma forma que o céu não pertence às aves". (AGUALUSA, 2010, p. 138) Assim ela o faz, tradução do anseio de liberdade que este detinha.

Fora essa carta, que deixou a premissa de uma coletânea das cartas de Fradique, para contar não apenas sua história, mas toda a base de um entrelaçamento social, político e cultural. A derradeira carta é por sorte o princípio de todas, na qual não apenas o herói é retratado sob o aspecto de uma terceira percepção, mas também como a história que se tem dentro da história, retomando aqui o preceito de não haver na metaficção uma reconstrução da verdade, e sim como uma leitura alternativa do passado.

A forma que se resolvia a questão escrava no Brasil, na Inglaterra ou em qualquer país escravocrata, resume-se neste anúncio.

> Escravos bons: Vende-se 3 excelentes escravos, sendo um moleque de 16 para 17 anos de idade, bonita figura, outro de 35 anos, habilíssimo, destro de serviço de lavoura e uma creoula de 14 para 15 anos, bonita estampa". (Correio Paulistano, 23 de maio 1880).

Agualusa através da personagem Arcénio de Carpo, caracteriza o traficante de gente, para abastecer o mercado humano, o que esclarece os anúncios encontrados.

“Era um sonho dantesco... O tombadilho”

A narrativa da *Nação crioula* é quase uma confirmação da hipótese provocativa e polêmica do momento histórico. Em seu texto neo-pós-modernista, o autor, reflete a influência do sociólogo Paul Gilroy.

Para Agualusa, o maior “intento” em escrever, a narrativa, era o desejo de repensar a relação Angola e Brasil, incluindo para tanto, a importância dessa relação na recriação, que é dada constantemente, das identidades culturais contemporâneas entre esses países, na forma de mestiçagem, ou de inter-relação sociocultural.

No tecido ficcional de Agualusa, a personagem descreve Portugal com suas fraquezas quanto à forma de colonização, muito atento às mudanças tanto sociais como culturais, uma vez que este vivia entre Angola, Portugal e Brasil. Os paralelos descritos fazem notar a preocupação em contar a história de forma a nortear o fluxo sempre em busca de uma nova descoberta, sem deixar que o sentimento fosse lógico.

O livro trata então da progressiva miscigenação entre brancos e negros, e inclusive da incorporação da cultura afro na realidade brasileira, como aparece em uma das cartas:

> [...] o que ele ainda não compreendeu é que com o fim do tráfico negreiro, e em consequência do constante aumento do número de colonos europeus e da mistura de sangues, este país ficará inteiramente branco [...] Permanecerão [...] as danças, e veremos senhoras de pele branca a praticar umbigada nas rodas do batuque; hão-de continuar os velhos deuses africanos. (AGUALUSA, 2010. p. 128)

Ao final da narração, na carta que inverte o paradoxo lógico da história, Ana Olímpia, citando um velho amigo de seu pai, “o mar tem o mesmo nome que a morte: Calunga. Para a maior parte dos escravos, portanto, aquela jornada era uma passagem através da morte.”

Referências

AGUALUSA, J. E. *Nação Crioula:* A correspondência secreta de Fradique Mendes. Rio de Janeiro: Gryphus, 2010.

ALCOFORADO, M. *Cartas portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

BRAIT, B. *A Personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A.; GOMES, P. E.S. *A Personagem de Ficção*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARLETTI, A. *Cartas de amor de uma freira portuguesa*. São Paulo: Universitária de Direito, 2008.

CASSAL, S. T. B. *Amigos Escritos* – Quarenta e cinco anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

CASTRO ALVES, A. F. *Literatura comentada.* São Paulo: Nova Cultural,1988.

CHARTIER, R. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. *Prezado senhor, prezada senhora:* estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GARCIA CANCLINI, N. *Culturas híbridas*: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

GARDNER, J. *A arte da ficção:* orientações para futuros escritores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GILROY, P. *O Atlântico Negro:* modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: 34, 2012.

HAROCHE-BOUZINAC, G. *Escritas Epistolares*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LAFETÃ, J. L. *Literatura Comentada*: Mário de Andrade. São Paulo: Nova Cultural,1988.

LEME, C. C. *O quintal da minha casa ocupou o mundo.* Disponível em: <www.static.publico.clix.pt>. Acesso em 05 nov. 2017.

PAES, J. P. *Grandes Cartas da História*. São Paulo: Cultrix, 1969.

PESSOA, F. *Cartas a Ophélia.* 1ª ed., São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

PETIT, L. A propósito de A correspondência de Fradique Mendes, de Eça de Queirós. In: GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. (orgs). *Prezado senhor, prezada senhora.* Estudos sobre Cartas. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

QUEIROZ, E. de. *A correspondência de Fradique Mendes.* Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A., 2013

REICHMANN, E. *Projeto de Salvação*. Curitiba: Artes e Textos 2006

SINDER, V. A reinvenção do passado e articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 14, n.º 26, 2000.

WHITE, H. As ficções da representação factual. In: *Trópicos do discurso:* ensaios sobre a representação da cultura. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 137-151.

O UIVO DE GINSBERG OUVIDO POR DROOKER (PARTE I)

Autor: Prof. Dr. Luiz Zanotti

Resumo: O poema *Uivo* foi escrito por Allen Ginsberg em 1955 e é considerado como uma das mais importantes obras da chamada geração *beat*. Este poema é um marco na pós-modernidade americana, uma vez que trata de assuntos pouco explorados na Modernidade, como por exemplo, o corpo, que por muito tempo foi esquecido a partir da racionalidade idealista de Descartes. Além disso, trabalha o existencialismo, dando importância ao indivíduo como uma existência (sujeito) ao invés de um mero coadjuvante da história.

Palavras-chave: *Uivo*. Geração beat. Existencialismo. Pós-modernidade.

Introdução

O poema *Uivo* foi escrito por Allen Ginsberg em 1955 e é considerado como uma das mais importantes obras da chamada geração *beat*. Este poema ganhou celebridade na cultura *beat* após a leitura de sua primeira parte na Sexta galeria em São Francisco. O poema é composto por quatro partes e é mais conhecido pelas suas duas primeiras, sendo que a quarta parte "Nota de pé de página para *Uivo*" se diferencia das três primeiras pela variação do seu ritmo e estrutura. O poema é dedicado a Carl Solomon, com quem Ginsberg conviveu quando estava internado numa instituição para doentes mentais.

Esta atitude criou um rótulo de uma figura contraditória, uma conduta revolucionária que anunciava a inovação na poesia através da contracultura, mas sem renunciar a poetas como Blake e Whitman. O poeta *beat* abriu as portas para uma poesia apoiada numa sórdida realidade capitalista e urbana. A sua poesia pode ser considerada como o marco da pós-modernidade americana apesar de uma certa forma, retornar aos modelos e atitudes românticas que o modernismo tinha abandonado.

Ginsberg descreve *Uivo* como uma série de experiências a partir da poesia de Walt Whitman. O poeta *beat* acreditava que sua poesia era algo como uma continuidade da visão de Whitman sobre os Estados Unidos e em certos poemas ecoa a estética deste poeta. Por outro lado, Ginsberg considerava Solomon um verdadeiro gênio em sua insanidade, o que pode ser observado na parte I do poema, enquanto na parte II a dedicação se torna mais genérica ao tratar da sociedade americana como um todo.

O título escolhido por Ginsberg tem vários significados que vão desde o uivo noturno do lobo até os uivos dos lobisomens e fantasmas em seu caráter barulhento e amedrontador. O caráter noturno do uivo do lobo está ligado conforme Brown (1983, p. 15) ao fato de os lobos serem animais noturnos e apontarem suas faces em direção à lua e às estrelas por uma questão de acústica. Também é importante notar que os lobos uivam como uma forma de comunicação à longa distância, transportando uma série de informações. Enfim, a finalidade dos uivos dos lobos não é assim tão diferente das razões pelas quais os humanos elevam suas vozes ao vento. Em geral, os principais motivos para os lobos uivarem incluem: um brado de reagrupamento para a matilha se encontrar; um sinal para informar a matilha sobre a localização de um lobo; e uma advertência para lobos estranhos ficarem fora do território da matilha.

O uivo de Ginsberg expressa tudo isto, além da frustração, da autodestruição de uma geração que estava sendo suprimida pelo "*American way of life*". Este uivo também aparece impregnado de loucura e demência de uma geração, que assim como os animais que são instintivos e selvagens, estava perdida na floresta urbana da noite americana. Esta loucura encontra eco na opinião de psiquiatras do século XIX que associavam a manifestação da loucura com a fase em que a lua está cheia.

O uivo para a lua é a forma de mostrar à sociedade que todo o "*American way of life*" era somente uma miragem e inacessível à maioria dos cidadãos americanos que eram obrigados como em *Admirável mundo novo*, *1984* e *Walden II* a se transformarem em semi-humanos regidos sob a ideologia de um capitalismo selvagem.

Uivo, assim como a maioria dos poemas que seguem a estética *beat*, não se prende à tradicional métrica ou ritmo poético, buscando muito mais o que chamamos de associação livre freudiana e o fluxo de consciência, e estende cada verso de acordo com o seu fôlego, pois cada verso deve ser lido com uma única respiração, lembrando a prosa de Kerouac no sentido de trazer o jazz como fonte de inspiração.

Ginsberg, apesar de homossexual, escreve do ponto de vista machista, onde os protagonistas são homens livres para experimentar os prazeres da vida tais como a produção da arte, as drogas e as mulheres, que somente assumem alguma importância quando estão ligadas ao aspecto do corpo em sua produção de presença e do sexo.

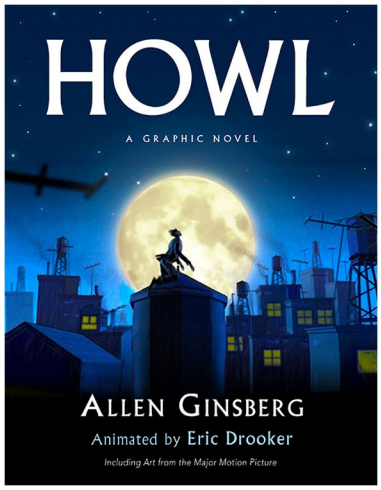

Figura 1: Capa de Uivo
Disponível em: <https://www.goodreads.com/book/show/8744427-howl>.

O poema *Uivo* foi adaptado para o cinema pelo diretor Rob Epstein e estrelado pelos atores James Franco, Jon Hamm, David Strathairn e MaryLouise Parker, num filme que mistura cinema preto e branco, colorido e quadrinhos, sendo que imagens dos quadrinhos foram posteriormente publicadas com o título de *Uivo*: *graphic novel,* numa combinação entre a poesia de Ginsberg e a arte gráfica de Eric Drooker, autor dos famosos quadrinhos *Blood Song* e *Flood*.

Figura 2: Cenas do filme Uivo Disponível em: <https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/056/RUG01-002213056_2015_0001_AC.pdf>.

O filme de Epstein é a sua estreia na ficção depois de ter filmado vários documentários, onde se tornou um pioneiro desse gênero, com filmes como *Os tempos de Harvey Milk* (1984), pelo qual recebeu o seu primeiro Oscar da Academia. Rob Epstein e Jeffrey Friedman, que são bastante conhecidos no circuito do cinema independente, voltam a juntar-se na realização, mas desta vez na ficção.

O filme já foi exibido em alguns festivais conceituados, como o de Berlim, *Sundance* e foi o filme de aberturada 15ª edição do Festival de Cinema Queer Lisboa – festival de cinema LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e trans-gêneros).

Uivo pode ser chamado, com alguma reserva, de um filme biográfico sobre o escritor Allen Ginsberg (interpretado por James Franco), falecido em 1997, que foi uma das mais importantes vozes da comunidade gay norte-americana e um dos talentos máximos das letras do século passado. A cena é a de São Francisco nos seus anos 50, quando é publicado o livro chamado *Uivo e outros poemas* (1957). O livro foi apreendido pela polícia após o seu lançamento através da argumentação do conteúdo de palavras obscenas incompatíveis com o padrão moral da época; esta apreensão ocasionou um julgamento no tribunal contra o editor que é um dos temas do filme.

O contexto do filme é o de uma época de grandes dificuldades advindas do pós-guerra e de grandes polêmicas para muitas pessoas que não se sentiram confortáveis com os padrões ideológicos e morais vigentes. Esta época nos Estados Unidos ficou marcada pelo macarthismo, pelo recrudescimento dos padrões morais, pela intolerância aos comunistas e aos homossexuais. O lançamento de *Uivo* representou a voz de uma parte desta geração inconformada com os rumos da América e foi de difícil aceitação pelo público conservador. Ela é o marco de uma nova geração mais livre, onde passou a existir a verdadeira liberdade de expressão e escolha sexual que culminou em movimentos pela paz, como é o caso da geração *hippie*.

Uivo é muito mais do que um filme atípico, pois traz uma abordagem em que a biografia de Allen Ginsberg fica num segundo plano, pois o foco principal é a leitura do poema *Uivo*, sendo que o filme adquire o caráter de uma interpretação, deixando o julgamento e a vida de Ginsberg num segundo plano. Esta escolha do cineasta faz com que *Uivo* se apresenta como estivéssemos numa sessão de leitura de poesias ilustradas

pelas imagens de Drooker, que como veremos acrescenta uma extrema significação ao poema.

As imagens filmadas tanto em películas preto e branco como em películas coloridas são usadas para que o espectador tenha a oportunidade de conhecer alguns dados biográficos e pontos de vista de Ginsberg, através da visão do cineasta. Esta forma de elaborar um filme biográfico pode causar certo desconforto no espectador, acostumado que está em especular a vida de uma determinada pessoa, mas, sem dúvida as imagens de Drooker são suficientes para prender a atenção da plateia durante toda a trama.

Assim, o filme apresenta vários recursos que vão desde as cenas representando a vida passada de Ginsberg em preto e branco, as cenas coloridas que trabalham como se estivéssemos presenciando o processo no tribunal e finalmente as incríveis imagens em animação de Drooker que acompanha toda a leitura do poema com ilustrações extremamente reveladoras alternando cenas da realidade normal com animações surrealistas.

Concluindo, para quem estava à espera de ver um filme biográfico sobre Allen Ginsberg, vai ter a oportunidade de compreender a partir da visão *beat* toda uma sociedade americana pós-guerra, através da abordagem de assuntos ainda atuais tais como a liberdade de expressão, os limites da obscenidade, a natureza da arte, a liberdade de gênero, a violência do capitalismo.

Parte I

A primeira parte, a mais longa e mais abrangente, traz a advertência e o lamento do problema vivido pela sociedade americana através de imagens reais ou surreais que vão se sucedendo através dos versos ditirâmbicos do autor no seu ritmo frenético do jazz *bepbop* ponteado por inesperadas pausas e iluminações primitivas.

Figura 3: “Eu vi as melhores cabeças da minha geração destruídas pela loucura...” (GINSBERG, 2015, s/p)
Disponível em: <https://laughingsquid.com/eric-drooker-the-art-of-animating-howl/>.

Nesta frase no início do poema Ginsberg associa os seus amigos, artistas, todos aqueles, que de alguma forma tem a ver com a geração *beat*. A cor azulada adotada por Drooker cria um clima *noir* e triste, como o tom azulado dos mortos, sendo que palavra *madness* (loucura) datilografada no papel parece ser mais do que uma mensagem, um uivo. Não se vê o olhar da personagem, apenas o reflexo iluminado das lentes dos seus óculos e a única cor é a chama do cigarro que remete ao fogo, que Bachelard (1999, p. 12) vai buscar explicar as seduções que falseiam as induções, a valorização imediata da substância, o caráter objetivo e subjetivo do fogo, seus valores não discutidos, seu caráter duplo que:

> (...) ao subir das profundezas da substância se oferece como amor, e torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. (BACHELARD, 1999, p.12)

É esta luminosidade do fogo que traz a vida no azul cadavérico dos quadrinhos, que possui um forte caráter sexual das tendências incendiárias. "O fogo propaga-se mais seguramente numa alma (palavras) do que nas cinzas". (BACHELARD, 1999, p.21).

Drooker estaria querendo mostrar que, apesar de todo o drama da época, de toda a repressão, existiria um lampejo de vida, uma luz (fogo, vida) no fim do túnel? Esta luz que aparece nos óculos de Ginsberg demonstra que apesar de toda esta repressão político/social, a cultura é capaz de suprimir tudo isto e sugere que esta repressão pode ser o caminho para certa salvação da América, e que a sua geração tem a obrigação de atingi-la, pois se encontram em contato com entes espirituais "que desnudaram seus cérebros ao céu sob o Elevado e viram anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados das casas de cômodos" (GINSBERG, 1984, p. 41).

Esta geração de "melhores cabeças" destruída pela loucura são os protagonistas do poema que pretende quebrar a narrativa da racionalidade cartesiana e adotar como estilo o fluxo de consciência, que segundo Iser (1999, p.42-45) aproxima muito mais da realidade, pois a *Gestalt* leva em sua sombra, possibilidades "virtuais" (presentes, mas não atualizadas) que a faz perder a sua determinação (relativizada pelos ajustes dos leitores). Ilusão como coerência (totalidade) e como "envolvimento total e distanciamento latente" (formação e rompimento da ilusão). Os conflitos são latentes e se resolve pela terceira dimensão (envolvimento e liberação): texto como evento (um mundo próprio), as estratégias pessoais conseguem influenciar e modificar a formação da coerência. O leitor reage a algo que ele mesmo produz (evento): não é um objeto determinado.

A história destas "melhores cabeças" vai ser desenvolvida por Ginsberg de uma forma fraturada em frases que, quase sempre, se iniciam por agregar alguma qualidade a estas cabeças através da preposição "que". Mas quem seriam afinal estas "melhores cabeças"? Jack Kerouac e William Burroughs? Parece que não, pelo menos para Drooker, que em nenhum momento de seu romance gráfico assemelha as suas personagens aos escritores referidos, o que nos faz crer que estas cabeças são todos os integrantes da geração *beat*, incluindo aqueles que não ganharam fama artística ou literária ou tiveram interesse na criação de qualquer obra de arte.

Eles eram as "melhores cabeças" porque se recusaram a viver o "*American way of life*" caracterizado pela feliz família americana, pelo patriotismo exacerbado e pelo espírito militarista. Estas cabeças jamais foram cooptadas por esta ideologia. Estas "melhores cabeças" foram ou tentaram serem destruídas pelo abuso da autoridade e da propaganda governamental do "*way of life*" que causava a estes poetas a tristeza e a revolta pacífica. Estes artistas zombaram do abuso das autoridades e viraram as costas para esta sociedade se tornando vagabundos "iluminados" e desviantes. É interessante notar a contraposição de Drooker ao realçar a tecla com a figura do cifrão, um símbolo da sociedade capitalista, com a palavra *madness* (loucura).

Aqui, fica clara a antinomia capitalismo/loucura que tornou a maioria destes artistas impossibilitados de ganhar a vida justamente devido às suas crenças políticas e artísticas que não coadunavam com ideologia americana da época, o que faz Ginsberg (1984, p. 41) descrever: "(...) escutando o terror através das paredes".

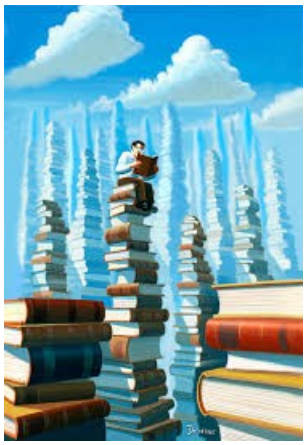

Figura 4: "que passaram pelas universidades com serenos olhos
radiantes alucinando Arkansas e tragédias
Blake-iluminadas entre os mestres da guerra".(GINSBERG, 2015, s/p)
Disponível em: <http://www.chacomletras.com.br/2015/04/eis-o-poema-uivo-de-allen-ginsberg/>

Nesta passagem, Ginsberg coloca as "melhores cabeças" em confronto com a literatura e a cultura estabelecida, e mostra que apesar da reação à obra de Ginsberg ter sido muito desfavorável, assim como aconteceu com *Pé na estrada* (1957), de Jack Kerouac, Ginsberg conta que muitas das "melhores cabeças" passaram pelas mais notáveis universidades, embora não tenham adquirido nenhum acréscimo ou influência significantes, ou mesmo alguma contribuição acadêmica ou intelectual nas mesmas.

O fato deste não reconhecimento acadêmico rendeu uma série de opiniões da época sobre a literatura *beat* da época, tais como, a de Diane Trilling (esposa do critico Lionel Trilling) e de Norman Mailler que sintetizam e reproduzem a maior parte das críticas:

> Anti-intelectualismo ingênuo, desprezo pelos valores culturais, alegria de viver confundida com falta de engajamento e de consciência política (a postura de determinada esquerda para a qual o engajamento implica o ressentimento e culpa), etc. (WILLER citado em GINSBERG, 1984, p. 11)

É interessante notar que apesar da passagem do tempo, alguns autores e críticos brasileiros, e, entre eles o poeta Paulo Leminski não consegue creditar aos *beats* o caráter crítico de sua literatura, como fica claro em seu artigo "O Uivo e o Silêncio", onde apesar de reconhecer a poesia *beat* como uma vanguarda contemporânea à poesia concreta, afirma a diferença fundamental entre as duas:

> Lá, a vanguarda, representada por um Ginsberg, um Ferlinghetti, um Corso, passava-se numa pauta oral. Aqui, a vanguarda concreta representava, sobretudo, uma radicalização da dimensão visual da poesia. A poesia concreta é o "pôster", o "outdoor", os anúncios luminosos, e, hoje, o vídeo-texto. A poesia "beat" é o recital, o poema feito para ser falado, caudalosas torrentes esperando uma voz. Duas poesias, duas vanguardas: duas mídias distintas Outras coisas, ainda, distinguem as duas. (LEMINSKI, 2011, p. 106)

Para o poeta brasileiro, a poesia *beat* é indissolúvel de um gesto comportamental, o que faz lembrar os críticos americanos, enquanto a poesia concreta brasileira é fruto de um trabalho intelectual, realizado, com alta ênfase na racionalidade,

nas fronteiras entre a arte e a ciência. Esta diferença entre o comportamental e a racionalidade faz com que a poesia concreta tenha produzido:

> (...) sua própria teoria, a reflexão sobre si mesma, o aprofundamento do ser-poesia, enquanto signo, enquanto código, enquanto matéria e consciência de linguagem. Já a poesia beat, pela própria natureza da sua proposta, não poderia produzir teóricos nem ensaístas. E seu alcance e abrangência intelectual é, necessariamente, menor do que a da poesia concreta brasileira, sua contemporânea. (LEMINSKI, 2011, p. 106)

É interessante a ilustração de Drooker que posiciona Ginsberg como um voraz leitor de livros, pois apesar de Ginsberg insinuar que a visão artística das "melhores cabeças" nunca aceitou estas instituições, ele não deixa de exaltar o valor de um Blake ou de um Whitman, entre outros. Ginsberg cunha o termo "acadêmicos da guerra" para simbolizar como a cultura acadêmica cedeu sua influência para os poderes políticos e econômicos.

Ele notou como as "melhores cabeças" foram afastadas das universidades devido ao tipo de trabalhos que publicavam e que afrontavam a ideologia dominante. O próprio Ginsberg teve muito dos seus primeiros trabalhos rejeitados por professores que não conseguiam perceber a seriedade necessária nos seus trabalhos. Bill Savage (2016) afirma em seu artigo "*Allen Ginsberg's "Howl" and the Paperback Revolution*" que os escritores da *beat generation* ocuparam um espaço contestado no diálogo sobre a literatura americana, pois os criadores e guardiões do cânone modernista definiram os escritores da geração *beat* como mera subliteratura, popularesca, autopromoção e incitante da juventude à delinqüência.

No entanto, contrariamente o que muitos críticos analisam, *Uivo* não é uma obra de um autor que meramente se preocupa com os prazeres do corpo e pretende se drogar, e nem mesmo é uma obra fruto de um rancor contra a sociedade, ela é muito mais um sinal de alerta: um uivo.

O título escolhido por Ginsberg tem vários significados, que vão desde o uivo noturno do lobo até os uivos dos lobisomens e fantasmas em seu caráter barulhento e amedrontador. O caráter noturno do uivo do lobo está ligado conforme Brown (2008, p. 15) ao fato de serem animais noturnos e apontam suas faces em direção à Lua e às estrelas por uma questão de acústica. Também é importante notar que os lobos uivam como uma forma de comunicação à longa distância, transportando uma série de informações. Enfim, a finalidade dos uivos dos lobos não é assim tão diferente das razões pelas quais os humanos elevam suas vozes ao vento. Em geral, os principais motivos para os lobos uivarem incluem: um brado de reagrupamento para a matilha se encontrar; um sinal para informar a matilha sobre a localização de um lobo; e uma advertência para lobos estranhos ficarem fora do território da matilha.

O uivo de Ginsberg expressa tudo isto, além da frustração, da autodestruição de uma geração que esta sendo suprimida pelo "*American way of life*". Este uivo também aparece impregnado de loucura e demência de uma geração, que assim como os animais, são instintivos e selvagens, perdidos na floresta urbana da noite. Esta loucura encontra eco na opinião de psiquiatras do século XIX que associavam a manifestação da loucura com a fase em que a lua está cheia.

O uivo para a lua é a forma de mostrar à sociedade que todo o "A*merican way of life*" era somente uma miragem e inacessível à maioria dos cidadãos americanos que eram obrigados como em *Admirável mundo novo*, *1984* e *Walden II* a se transformarem em semi-humanos.

Uivo, assim como a maioria da estética *beat*, não se prende à tradicional métrica ou ritmo poético, buscando muito mais o que chamamos de associação livre e fluxo de consciência, e estende cada verso de acordo com o seu fôlego, pois cada verso deve ser lido com uma única respiração, lembrando a prosa de Kerouac no sentido de trazer o jazz como fonte de inspiração.

O poema é uma tempestade de energia criativa, o poema começa, cai e se ergue várias vezes, seguindo o fluxo do corpo e da vida, Ginsberg encontra a sua forma literária no meio de visões e percepções da própria vida numa linguagem encorpada através de uma série de cartas, anotações e manuscritos.

Figura 5: "que se deixaram ser enrabados por motoqueiros beatíficos e gritaram com prazer". (GINSBERG, 2015, s/p)
Disponível em: < https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/056/RUG01002213056_2015_0001_AC.pdf>

Os lugares e os deslocamentos tentando perceber a realidade americana lembram o existencialismo, onde "a vida é aqui e agora", e assim o poema passa se mover por diferentes locais todos na América e este é um dos grandes méritos da literatura *beat*: descobrir a América. O pós-guerra trouxe uma série de inovações que fizeram os *beats* poderem transitar livremente pelo país. A revolução industrial trouxe automóveis e motocicletas que podiam ser adquiridas (ou roubadas) pelas pessoas das classes médias e trabalhadoras. O governo investia fortemente nas estradas estaduais e federais, conectando lugares distantes.

Isto fortaleceu o espírito existencialista dos *beats* em conhecer diferentes lugares, diferentes culturas, o que se tornou aos poucos um tema central da geração *beat*. A motocicleta de Drooker mostra este interesse em alcançar novos lugares, de impulsionar a liberdade, seja ela espacial ou sexual.

A liberdade de falar sobre a homossexualidade num contexto onde a preferência sexual era um assunto proibitivo traz entre outras coisas a pós-modernidade, que após grande período (desde Descartes), traz de novo o corpo para o centro das discussões através da sua presença.

Hans Ulrich Gumbrecht conceitua a presença como uma crítica ao excessivo racionalismo da modernidade, que esqueceu que os objetos ("coisas do mundo") podem ser mais que uma simples atribuição de um significado metafísico e que o impacto dessas coisas podem ir além da razão, perpassando todo o nosso corpo físico. Essa "ditadura" do significado pela razão tem sido a prática básica das "humanidades", sem levar em conta que a experiência estética oscila entre os efeitos "presentes" e os efeitos de "significação", um conceito semelhante ao da "doença romântica" de Nietzsche, em

seu sentido de que o hiper-desenvolvimento do consciente – que por sua vez é escravo da linguagem – acarretou uma consciência clarividente demais que, para o filósofo, é uma doença, uma doença muito real (ZANOTTI, 2016).

Toda essa excessiva racionalidade através da linguagem, esse afastamento da "presença," que tem seu início com Descartes e encontra-se na relação sujeito-objeto de Kant, acaba por entrar em suspeição a partir do momento que uma nova visão aparece no final do século XIX:

> Durante as décadas finais do décimo nono século, a filosofia, a ciência, e a literatura abundaram com outros experimentos dedicados a re-conectar experiência e percepção. [...] Friedrich Nietzsche, que fascinou Heidegger como o último metafísico (ou como o primeiro filósofo europeu a ter superado a metafísica), nunca deixou de advertir sobre a concentração escolar nos valores superficiais filológicos de textos e na superficialidade material de máscaras, e por meio disso ridicularizando todos os esforços para encontrar a significação última e a verdade embaixo ou atrás delas. (GUMBRECHT, 2004, p. 41)

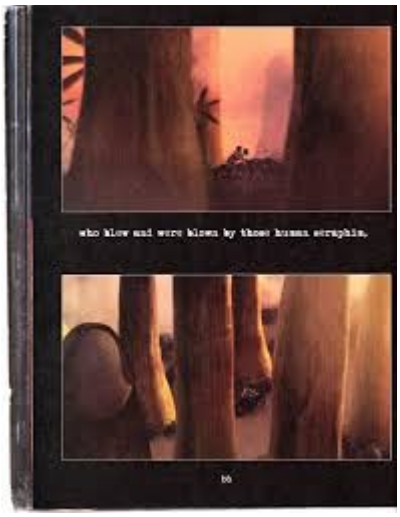

Figura 6: "Que chuparam e foram chupados por esses querubins Humanos". (GINSBERG, 2015, s/p)
Disponível em: < https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/056/RUG01-002213056_2015_0001_AC.pdf

Ginsberg traz a ideia de que não são a licenciosidade do uso de drogas e a homossexualidade que destroem a juventude americana, mas sim a forma como eles são reprimidos para suprimir estes atos e a forma como são perseguidos. Drooker investe numa floresta de pênis para mostrar a naturalidade da sexualidade e como bem nos ensina Freud que a sexualidade é constituída por uma série de eventos mentais regulados pelo princípio do prazer e, por isso mesmo, em seu curso, buscam o atingir (FREUD, 1977, livro VII: 149).

Diferentemente de outros animais que já nascem como machos ou fêmeas, o ser humano na sua infância tem o seu instinto sexual fragmentado, que somente mais tarde será unificado (FREUD, 1977, livro XIII: 111-112). Desta forma, cada indivíduo busca a obtenção do prazer por seus próprios caminhos. Desta forma, o instinto sexual na infância que é o próprio corpo da criança, quando atinge o desenvolvimento sexual na vida sexual adulta, a busca do prazer fica sob a influência da função reprodutora (FREUD, 1977, livro VII: 203). Freud dá ênfase à culminância que o prazer atinge no ato sexual através da energia vital instintiva direcionada para o prazer, passível de

variações quantitativas e qualitativas que estão vinculadas à afetividade, às relações sociais, às fases do desenvolvimento da libido infantil, ao erotismo, à genitalidade, à relação sexual, à procriação e à sublimação.

Figura 7: "que criaram grandes dramas suicidas nas
margens-penhasco de apartamentos do Hudson
sob o holofote antiaéreo azul da lua &
suas cabeças hão de ser ungidas pela coroa do
esquecimento". (GINSBERG, 2015, s/p)
Disponível em: < http://www.westword.com/arts/artist-eric-drooker-on-animating-allen-ginsbergs-howl-for-a-new-film-5802842

Estes poemas usam a cidade de Nova York como uma continuação da descrição de "melhores cabeças". Nova York foi o lugar de encontro de toda uma geração *beat*, figuras que se tornaram ícones de um novo contexto que mostra uma imagem de Manhattan entremeada da decadência de uma América que não pode aceitar os *beats*, mas que vende sexo a cada esquina. A imagem mostra a contraposição das figuras idealizadas das "melhores cabeças" com as imagens realistas de pessoas vivendo em condições sobre-humanas. "que se jogaram da Ponte do Brooklin, isto realmente aconteceu e partiram esquecidos e desconhecidos para dentro da espectral confusão das ruelas de sopa e carros de bombeiro de Chinatown, nem mesmo uma cerveja de graça" (GINSBERG, 1984, p. 46).

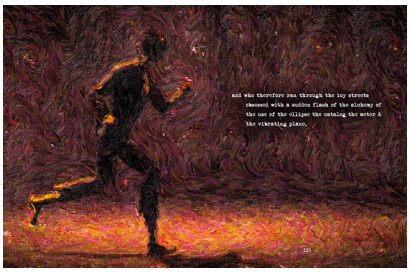

Figura 8: "e que por isso correram pelas ruas geladas obcecados
por uma súbita iluminação da alquimia do uso da
elipse do catalogo do metro &
do plano vibratório". (GINSBERG, 2015, s/p).
Disponível em: < https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/056/RUG01-002213056_2015_0001_AC.pdf

Numa clara referência a Edvard Munch, Drooker traz o grito em referência à *The Scream* (1893). Nela a paisagem representa os Fiordis. Ao fundo, o céu laranja avermelhado faz contraste com o rio azul. A figura humana andrógena olha para o espectador e transmite ansiedade e desespero. O quadro poderia ser a representação da própria vida do artista. "*Only a foul could paint it*" escreveu Munch em uma das versões da pintura. Na versão de Drooker, além do desespero parece haver a possibilidade de

fuga, pois os antigos praticantes da antiga arte da alquimia acreditavam que a matéria prima da sua obra sobre a qual deveriam trabalhar, em busca da pedra filosofal, era um depósito de energias desorganizadas. E que no seu interior habitava uma chama divina, que liberta das suas amarras físicas, daria ao seu libertador o controle sobre todas as forças da natureza. Essa energia era a essência que nós chamamos de espírito, e esse espírito estava presente em todas as coisas, animadas ou inanimadas.

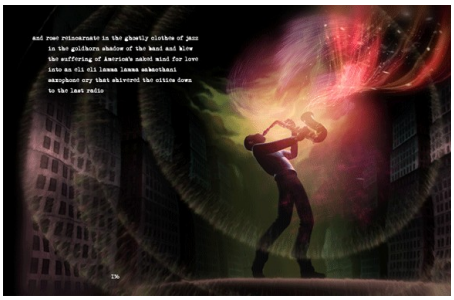

Figura 9: “e se reergueram reencarnados na roupagem espectral do jazz à sombra dourada dos instrumentos e tocaram o sofrimento de amor da mente nua da America num Eli Eli lama sabactani lamento de sax que estremeceu as cidades até o último rádio”. (GINSBERG, 2015, s/p).
Disponível em: < https://www.nowness.com/story/ginsberg-goes-to-hollywood>.

Como vimos, *Uivo* começa descrevendo as “melhores cabeças” no contexto urbano americano. Neste contexto, onde está acontecendo uma energia frenética é importante lembrar a influência da música e mais especificamente do jazz. Pela primeira vez, a população urbana ficava maior que a rural, muito devido ao crescimento das indústrias e detrimento da atividade rural que trouxe uma série de empregos para a classe média americana. Nestas áreas urbanas floresceu uma vibrante área cultural composta de arte, música e literatura.

A energia deste movimento atraiu os *beats* numa diversidade de contextos, entre eles, no entanto, existe um lugar especial para a música dos negros de rua, uma alusão especial à fascinação da geração *beat* com a cultura afro-americana, e mais especificamente o jazz. Muito dos artistas *beats*, incluindo o poema *Uivo* foi modelado através dos ritmos e expressões do jazz.

> Que pobres, esfarrapados e olheiras profundas, viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis aparta-mentos sem água quente, flutuando sobre tetos das cidades contemplando o jazz. (GINSBERG, 1984, p.41)

A cidade permitia ao artista contemplar atividades como o jazz, a poesia, e a arte juntamente a uma comunidade que via o mundo da mesma maneira, e ainda que a cidade tenha um grande poder de destruição e injustiça e que Ginsberg várias vezes tenha assistido como a polícia e autoridades tratavam estas pessoas abusando de suas autoridades.

Para Ginsberg, estas injustiças foram primordiais para levar ele e toda uma geração de poetas e artistas para a marginalidade, para o mundo das drogas, violência e sexo. Este jovem oprimido encontrou o seu caminho de libertação através das drogas, do álcool, das viagens intercontinentais e da escuridão das ruas.

Figura 10: "com o coração absoluto do poema da vida
estripado de seus próprios corpos
bom para comer por mil anos". (GINSBERG, 2015, s/p)
Disponível em: < http://ginsbergblog.blogspot.com.br/2010/09/howl-graphic-novel-illustrated-by-eric.html>.

Nesta imagem está a passagem para a Parte II onde Ginsberg vai discutir sobre o Moloch, que Drooker sabiamente coloca numa perspectiva distante do foco da imagem e que será objetivo de uma próxima análise.

Conclusão

Muitos poetas e artistas contemporâneos sofreram influência da poesia de Ginsberg. Podemos sem dúvida afirmar que historicamente ele, juntamente com outros artistas *beats*, criaram um momento histórico e único na arte contemporânea (se quiserem podem chamar pós-moderna) e que esta arte foi muito bem captada por Drooker, que soube balancear o psicodélico das "melhores cabeças" *beats* com as difíceis vidas destas personagens na vida real suburbana das personagens.

O uivo de Ginsberg é ouvido por Drooker como um choro instintivo daquele que quer comunicar ao mundo a sua tristeza, os seus mais puros instintos, a sua sensação de exclusão e a própria exclusão de uma arte verdadeira. Para criar este contraponto, Drooker não ironiza a visão profética de santos maometanos, ele nem tenta desvelar o poeta, ele simplesmente "ouve", assim como os *beats* ouviram o *bepbop*. Ele faz de suas imagens sopros de um saxofone como um protesto pela vida.

Vive a vida das ruas, desenha com imagens da rua, sem disciplina, numa espontaneidade, que assim como o poema viola os padrões dominantes e provoca a literatura e o social estabelecido e até mesmo escandaliza os padrões vigentes.

O desenho de Drooker liga a imagem visionária e poética de Ginsberg ao concreto, a linguagem mística dos anjos à humanidade sórdida das ruas e das drogas num movimento dialético naquilo que é mais sórdido no capitalismo contemporâneo, num movimento que mostra as "melhores cabeças" num movimento que avança e retrocede entre dois pólos extremos de desafio à ordem dominante, medo, tormento, histeria, loucura, orações, anjos, demônios, lagrimas, suicídio e desesperança esperançosa.

Enfim, inserida nessa sociedade hipócrita dos anos 50 americanos, esta geração emerge a partir de uma angústia existencial não muito definida, mas que clamava por novos valores e um estilo de vida mais autêntico, longe da artificialidade do "*way* americano *of life*" se estendem para dentro dos bares de jazz e apartamentos pobres do subúrbio de Nova Iorque, vão viajar cruzando o país na busca de uma nova maneira de

ver e entender a vida, fugindo dos ideais de vida do sonho americano, os *beats* pregavam um novo estilo existencial de vida que não fosse apregoado pelo Estado.

Neste sentido é importante o que se apreende no movimento, pois a vida era "aqui e agora", ou conforme vaticina Nietzsche:

> O maior dos pesos – E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: 'Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma seqüência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!'. – Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: "Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!". Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, "Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?", pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela. (NIETZSCHE, 1988, p. 341)

Nesta linha, Nietzsche afirma a ideia do eterno retorno, ou seja, que tudo retornar exatamente igual ao que vivemos no passado e isto, nos torna diferentemente da doutrina cristã, responsáveis por nossas escolhas e atitudes diárias, pois vivemos aqui e agora. Se houvesse a possibilidade de vivermos infinitas vezes, poderíamos consertar os erros, mas a vida após a morte não faz parte da doutrina nietzscheana.

Desta forma, precisamos viver intensamente, como já vimos, com a plenitude da vida, nos afastando daquilo que Nietzsche chama de desprezadores de corpos, ou seja, aqueles que acreditam numa vida futura no supra-sensível, e se a vida não tem sentido, melhor ainda pois o filósofo alemão não acredita em leis e moral divina, pois para ele, o que existe é o homem (Humano, demasiadamente humano).

Tudo isto traz consigo a ideia de ser presente, viver o aqui e o agora. Para Ginsberg, assim como para os *beats* capturar a verdade mediata envolve focar a atenção no desejo e ação como espontaneamente e responder as condições materiais de cada momento. Esta atenção permite aos *beats* estabelecer uma conexão autêntica para o mundo que forma a base da poética da presença, que transcreve o fluxo da experiência de acordo como acontece a cada momento. Desta forma se auto-intitularam como rebeldes, mas eles podem ser contextualizados como o início da pós-modernidade. Isto significa que os *beats* oferecem um caminho privilegiado de como o significado é constantemente produzido. A relação dos *beats* com o momento.

Muitos críticos tendem a diminuir a relevância da teoria *beat* para a academia. O anti-acadêmico, anti-intelectual *beat* não esteve interessado em denso e abstratos conceitos fora da experiência concreta, mas isto não significa que não estavam pensando em altos conceitos mesmo que não tivessem sido transmitidos por um cabedal acadêmico. Os *beats* ocuparam um importante período da história literária e cultural da América quando o moderno começava a ceder espaço àquilo que hoje chamamos de pós-modernismo. (MORTENSON, 2010, p.3).

Outra grande contribuição para a modernidade está no fato, segundo (MORTENSON, 2010, p. 7) que os *beats* apelam para o corpo em si, baseiam a sua poética na concepção de uma linguagem derivada do corpóreo. Um pulmão que respira, um coração que bate, um corpo no tempo e no espaço, contrariamente aos modernos

para quem a linguagem é estática. Para eles a língua não tem um único e exclusivo sentido, mas o sentido contingenciado pelo tempo, pelo lugar e pelo leitor.

Neste sentido, é importante o pensamento de teóricos como Merleau-Ponty, como sabemos, um existencialista francês ligado a Heidegger (e, portanto a Nietzsche) que assim como Gilles Deleuze deixam claro que se escreve através do corpo e isto permite que tanto o escritor como o leitor entrem num fluxo que é governado pelo corpo e que se abre para a interpretação individual. (MORTENSON, 2010, p.8) afastando a possibilidade da existência dos cânones rígidos tão caros aos críticos de antes do pós-modernismo.

Referências

BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Afonso,1999.

BROWN, J. P. S. *Wolves at Our Door*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2008.

DROOKER, E. *Uivo: graphic novel*. Globo, s/d.

FREUD S. *Edição stantard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

GINSBERG, A. *Uivo.* Porto Alegre: LPM, 1984.

_____. *Uivo*. Disponível em: <http://www.chacomletras.com.br/2015/04/eis-o-poema-uivo-de-allen-ginsberg/>. Acesso em: 13/02/2018.

GUMBRECHT, H. U. *Production of Presence*: What Meaning Cannot Convey. Redwood City: Stanford University Press, 2004.

ISER, W. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético, vol.2, São Paulo: 34, 1999.

LEMINSKI, P. *Ensaios e anseios crípticos*. Campinas: Unicamp, 2011.

MORTENSON, Erik. *Capturing the beat moment*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010.

NIETZSCHE, F. *Gaia Ciência*. São Paulo: Martin Claret, 1998.

SAVAGE, B. *Allen Ginsberg's "Howl" and the Paperback Revolution*. Disponível em https://www.poets.org/poetsorg/text/allen-ginsbergs-howl-and-paperback-revolution. Acesso em 22 fev. 2016

ZANOTTI, L. *A quebra da ilusão no teatro pós-dramático de Will Eno*. Disponível em: <file:///C:/Users/luizzanotti/Downloads/8300-26739-1-PB%20(1).pdf>. Acesso em 28 fev 2016.

"QUANDO VIER A PRIMAVERA" E "HÁ POETAS QUE SÃO ARTISTAS": POEMA, POESIA E ARTE POÉTICA EM ALBERTO CAEIRO

Autora: Luzia Maria Titski Almeida (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª Drª Sigrid Renaux (UNIANDRADE)

Resumo: A proposta do presente trabalho é fazer a análise do poema "Quando vier a Primavera" de Alberto Caeiro, nos quatro níveis de descrição linguística: fonético, morfológico, sintático e semântico, bem como a integração final com o processo de significação, segundo D´Onófrio. Serão feitas considerações sobre os aspectos circundantes à estrutura do poema e, também, serão estabelecidas relações entre a poética moderna e a antiga, enfatizando pontos que remetem à Ars poetica do autor. Para discutir a arte poética, em seguida, o artigo analisa o poema "Há poetas que são artistas", cujo tema é a criação poética, a fim de demonstrar a afinidade entre ambos os textos. Para isso, busca-se em Octavio Paz, Nicholas Boileau-Despréaux e Salvatore D'Onófrio as perspectivas teóricas para embasar a análise. Outras fontes, de outros teóricos referenciados, também serão utilizadas para contemplar a execução desse artigo.

Palavras-chave: Poema. Descrição linguística. Arte poética. Análise.

Introdução

Muitos são os recursos de que o escritor dispõe, atualmente, para a produção de uma obra literária. Dentre eles, destaca-se o texto verbal, não só porque é a linguagem escrita um dos mais antigos processos, como também porque é a forma sob a qual se manifesta toda a capacidade de realização artística.

É certo que a palavra é a matéria-prima da literatura; entretanto, a arte e o talento do escritor é que vão nortear a condução dela, no entrelaçamento de palavras , frases, estrofes, interpondo-se ou apropriando-se do seu poder de criação, aliado à originalidade para que a obra se construa na sua totalidade.

Assim, o presente artigo propõe fazer a análise do poema "Quando vier a Primavera", de Alberto Caeiro, nos quatro níveis de descrição linguística: fônico, morfológico, sintático e semântico, bem como a integração final com o processo de significação, segundo D´Onófrio. Serão feitas considerações sobre os aspectos circundantes à estrutura do poema e, também, serão estabelecidas relações entre a poética moderna e antiga, enfatizando pontos que remetem à Ars poética do autor. Para discutir a arte poética, em seguida, o artigo analisa o poema "Há poetas que são artistas", cujo tema é a criação poética, a fim de demonstrar a afinidade entre ambos os textos. Para isso, busca-se em Octavio Paz, Nicholas Boileau-Despréaux e Salvatore

D'Onófrio as perspectivas teóricas para embasar a análise. Outras fontes, de outros teóricos referenciados, serão utilizadas para contemplar a execução desse artigo.

Contextualização

Fernando Antônio Nogueira Pessoa nasceu em Lisboa, a 13 de junho de 1888. Matricula-se no Curso Superior de Letras, mas o abandona em seguida. Sua vida confunde-se com a atividade literária, alternada apenas por algumas atuações como horoscopista, ocultista, e por algumas crises nervosas e excessos alcoólicos. Faleceu em Lisboa, a 30 de novembro de 1935, vítima de cirrose hepática.

A mais intrigante faceta da obra de Fernando Pessoa diz respeito aos seus heterônimos: biografia, caracteres físicos, traços de personalidade, formação cultural para Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Alberto Caeiro da Silva, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, nasceu em Lisboa, a 16 de abril de 1889 e morreu em 1915, na mesma cidade, de tuberculose. Como só teve instrução primária, escrevia mal o português.

É o poeta ingênuo, apegado à simplicidade natural da vida, à franqueza e à alegria. Sempre estava em contato com a Natureza, sua lógica é a mesma ordem natural, "E ao lerem os meus versos pensem / Que sou qualquer cousa natural." Por isso, procurou ver as coisas como elas são, sem subjetivismo e metafísica.

Para Caeiro, seu mundo é o mundo do real sensível, ou real objetivo, é tudo aquilo que existe e que se percebe através dos sentidos: o poeta pensa com os sentidos: "Penso com os olhos e com os ouvidos / E com as mãos e os pés / E com o nariz e a boca."(PESSOA,2016). No entanto, não se vê a ausência de reflexão, muito pelo contrário, é apenas uma outra forma de pensar: "Sou um guardador de rebanhos / O rebanho é os meus pensamentos" (PESSOA, 2016).

Alberto Caeiro é a própria personificação do paganismo; ele acredita em Deus, mas não dentro dos critérios tradicionais do Catolicismo; sua visão de Deus é perfeitamente coerente com sua visão global de mundo: o mundo é para ele o que aí está, não havendo nada a desvendar, já que não existiria nenhum outro sentido oculto por trás das aparências.

Por isso, partindo dessas considerações segue o poema para análise.

QUANDO VIER A PRIMAVERA
(Alberto Caeiro)

Quando vier a Primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
A realidade não precisa de mim.

Sinto uma alegria enorme
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma.

Se soubesse que amanhã morria
E a Primavera era depois de amanhã,
Morreria contente, porque ela era depois de amanhã.
Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?
Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo;
E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.

Por isso, se morrer agora, morro contente,
Porque tudo é real e tudo está certo.

Podem rezar latim sobre o meu caixão, se quiserem.
Se quiserem, podem dançar e cantar à roda dele.
Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.
O que for, quando for, é que será o que é. (PESSOA, 2016, p.87)

Estrato fônico

Segundo Octavio Paz, (1982, p. 68) "o poeta encanta a linguagem por meio do ritmo", pois é o ritmo que dá beleza ao poema, como também à música, é todo o sentido de algo a ser expressado por um eu poético, é uma combinação de pausas que revelam uma expectativa de sentido, conforme a acentuação do ritmo feita pelo leitor. Um leitor pode acentuar determinadas sílabas para enfatizar a ideia subjacente que lhe toca profundamente a alma; outro pode acentuar sílabas diferentes a essas, interpretando o poema influenciado pelo momento emocional, psicológico e espiritual em que se encontra.

Fortemente relacionada com a música, beleza e arte, o poema tem suas raízes históricas nas letras de músicas, pois na Idade Média, ele era cantado. Mais tarde é que se separou da música, com o Classicismo. Assim como na música, o ritmo tem uma importância fulcral, ou seja, é um elemento de sustentação que corrobora a uma "direção, um sentido." (PAZ, 1982, p.69).

Assim, na Idade Média, a unidade rítmica era o pé, porque o poeta recitava seus poemas acompanhados de lira, instrumento musical de cordas dedilháveis ou tocadas com plectro, semelhante à rabeca. Daí o nome pé, que se compõe de duas ou mais sílabas métricas ou poéticas.[64] Portanto, o ritmo resulta da regular sucessão de sílabas átonas ou fracas e de sílabas tônicas ou fortes. É o elemento melódico do verso, tão essencial e indispensável à poesia quanto à música que, juntamente com a rima e as imagens poéticas transmite aos versos um poder de emoção e de encantamento.

Os acentos tônicos devem repetir-se com intervalos regulares ou variados, de modo a cadenciar o verso e torná-lo melodioso. Não se distribuem arbitrariamente, mas devem, conforme a espécie do verso, recair em determinadas sílabas. Assim, a distribuição das sílabas tônicas e átonas e o tamanho do verso determinam o seu ritmo.

Segundo D'Onófrio, (2003, p.10), além da contagem dos pés, é preciso observar a cadência do verso, a qual é dada pelos acentos silábicos, responsáveis pela homofonia rítmica, ou seja, mesmo som rítmico em cada verso.

Dessa forma, quanto ao ritmo o poema em estudo apresenta os seguintes intervalos tônicos e átonos:

Quan/do/ vi/**er** /a/ Pri/ma/**ve**/ra, (3)

64 O pés básicos mais frequentes são: Troqueu: pé formado por uma sílaba longa, que é tônica, e uma breve, que é átona.
Lambo ou Jambo: pé formado por uma sílaba breve e uma longa.
Dátilo: pé formado por uma sílaba longa e duas breves.
Anapesto: pé formado por duas sílabas breves e uma longa.

Se **eu**/ já/ es/ti/**ver**/ **mor**/to, (3)
As/ **flo**/res/ flo/ri/**rão**/ da/ **mes**/ma/ ma/**nei**/ra (4)
E as/ **ár**/vo/res/ não/ se/**rão**/ me/nos/ **ver**/des/ **que**/ na/ Pri/ma/**ve**/ra/ pa/**ssa**/da. (6)
A/ rea/li/**da**/de/ não/ pre/**ci**/sa/ de/ **mim**. (3)

Sin/to u/ma a/le/**gri**/a e/**nor**/me (3)
Ao/ **pen**/sar/ que a/ **mi**/nha/ **mor**/te/ não/ **tem**/ im/por/**tân**/cia/ ne/**nhu**/ma. (6)
Se/ sou/**be**/sse/ que a/ma/**nhã**/ mo/**rri**/a (3)
E a/ Pri/ma/**ve**/ra e/ra/ de/**pois**/ de a/ma/**nhã**, (3)
Mo/rre/**ri**/a/ con/**ten**/te,/ por/**que e**/la/ **e**/ra/ de/**pois**/ de a/ma/**nhã**. (6)
Se **e**/sse é/ o/ seu/ **tem**/po,/ **quan**/do/ ha/vi/a e/la/ de/ **vir**/ se/**não** /no /seu **tem**/po? (6)
Gos/to/ que/ **tu**/do/ **se/ja**/ **real**/ e/ que/ **tu**/do/ es/**te**/ja/ cer/to; (6)
E/ **gos**/to/ por/que a/**ssim**/ se/**ri**/a,/ **mes**/mo/ que eu/ **não**/ gos/**ta**/sse. (6)
Po/**r i**/sso,/ se/ mo/rrer/ a/**go**/ra,/ **mo**/rro/ con/**ten**/te, (4)
Por/que/ **tu**/do é/ **real**/ e/ **tu**/do/ es/tá/ **cer**/to. (4)

Po/dem/ re/**zar**/ la/**tim**/ so/bre o/ **meu**/ cai/**xão**,/ se/ qui/**se**/rem. (6)
Se/ qui/**se**/rem,/ **po**/dem/ dan/**çar**/ e/ can/**tar**/ à/ ro/da/ **de**/le. (5)
Não/ te/nho/ pre/fe/**rên**/cias/ pa/ra/ **quan**/do/ já/ **não**/ pu/der/ **ter**/ pre/fe/**rên**/cias. (6)
O/ que/ **for**,/ quan/do/ **for**,/ é/ que/ se/**rá**/ o/ **que é**. (4). (PESSOA, 2016, p.87)

Assim como todas as coisas no mundo têm um ritmo e uma função, independente de estar no intelecto de um poeta ou de uma pessoa comum. Um vendedor ambulante, pois ao oferecer seus produtos aos moradores de uma comunidade, gritando ou falando muito alto, faz uso do ritmo para obter um objetivo; portanto o ritmo, neste caso, tem a função de persuadir o comprador ouvinte. No caso, um vendedor de algodão doce "Ólha o álgodão doce!". Assim, o ritmo recai no verbo *Olhar*, na primeira sílaba do substantivo *algodão* e no adjetivo *doce.* Esta estratégia, vinda de uma pessoa comum, chama a atenção da criança para olhar o doce, bem como a induz à compra desse. Dessa forma, a ação esperada pelo vendedor e a palavra *doce* é de que instigue o paladar dela, através da sinestesia, ou seja, olhar o produto e sentir o sabor doce desse e, consequentemente, a compra do algodão doce.

O ritmo, que foi marcado no poema *Quando a primavera vier*, possui uma função semântica, sem dúvida, pois as linhas rítmicas conduzem a uma leitura carregada de significados, plurais.

Como o poema apresenta uma regularidade no ritmo poético, pode-se afirmar que esses períodos rítmicos contêm uma versificação regular, porque "o ritmo é o elemento essencial do verso, pois este caracteriza-se, em última análise, por ser o período que se agrupa em série numa composição poética."(CUNHA, 1984, p. 574).

Quanto à metrificação ou escansão do poema, a contagem dos pés ou sílabas poéticas apresenta a seguinte estrutura sonora:

1ª estrofe: 8, 6, 11, 19, 11 sílabas poéticas;
2ª estrofe: 8,16;
3ª estrofe: 9, 11, 16, 19, 16, 15, 13, 10;
4ª estrofe: 14, 15, 19, 11.

Em relação à escansão dos versos de um poema, vale observar que nem essa divisão em sílabas poéticas coincide com as sílabas gramaticais, pois a contagem dos pés faz-se auditivamente. Assim, quando duas ou mais vogais se encontram no fim de uma palavra e começo de outra, e podem ser pronunciadas numa só emissão de voz, unem-se numa única sílaba métrica, ou seja, a elisão. E a métrica de cada verso é

definida pela contagem dessas sílabas até a última sílaba tônica. Segue a escansão do poema em questão:

Quan/do/ vi/er /a/ Pri/ma/ve/ra,
1 2 3 4 5 6 7 8
Se eu/ já/ es/ti/ver/ mor/to,
1 2 3 4 5 6
As/ flo/res/ flo/ri/rão/ da/ mes/ma/ ma/nei/ra
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
E as/ ár/vo/res/ não/ se/rão/ me/nos/ ver/des/ que/ na/ Pri/ma/ve/ra/ pa/ssa/da.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
A/ rea/li/da/de/ não/ pre/ci/sa/ de/ mim.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Sin/to u/ma a/le/gri/a e/nor/me
1 2 3 4 5 6 7 8
Ao/ pen/sar/ que a/ mi/nha/ mor/te/ não/ tem/ im/por/tân/cia/ ne/nhu/ma.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Se/ sou/be/sse/ que a/ma/nhã/ mo/rri/a
1 2 3 4 5 6 7 8 9
E a/ Pri/ma/ve/ra e/ra/ de/pois/ de a/ma/nhã,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Mo/rre/ri/a/ con/ten/te,/ por/que e/la e/ra/ de/pois/ de a/ma/nhã.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
Se e/sse é/ o/ seu/ tem/po,/ quan/do/ ha/vi/a e/la/ de/ vir/ se/não /no /seu tem/po?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
Gos/to/ que/ tu/do/ se/ja/ real/ e/ que/ tu/do/ es/te/ja/ cer/to;
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
E/ gos/to/ por/que a/ssim/ se/ri/a,/ mes/mo/ que eu/ não/ gos/ta/sse.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Por / i/sso,/ se/ mo/rrer/ a/go/ra,/ mo/rro/ con/ten/te,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
Por/que/ tu/do é/ real/ e/ tu/do/ es/tá/ cer/to.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Po/dem/ re/zar/ la/tim/ so/bre o/ meu/ cai/xão,/ se/ qui/se/rem.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 9 11 2 13 14
Se/ qui/se/rem,/ po/dem/ dan/çar/ e/ can/tar/ à/ ro/da/ de/le.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
Não/ te/nho/ pre/fe/rên/cias/ pa/ra/ quan/do/ já/ não/ pu/der/ ter/ pre/fe/rên/cias.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
O/ que/ for,/ quan/do/ for,/ é/ que/ se/rá o/ que é.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
(PESSOA, 2016, p.87)

Observando bem o poema acima, nota-se a ausência de rimas externas, ou seja, a rima é substituída por palavras homófonas intercaladas, interpoladas, emparelhadas ou mistas no final de cada verso, imprimindo ao conjunto do texto sonoridade e beleza ao conjunto do texto. Mas não é uma regra a ser seguida, pois com a revolução estética promovida pelo Romantismo, o gênero lírico conquistou sua liberdade de expressão (D'Onófrio, 2003, p. 115). Assim, muitos poetas desvincularam-se do formalismo até então impregnado na cultura ocidental.

Alberto Caeiro rendeu-se à modernidade das composições poéticas, mas nem por isso seus textos foram relegados ao mofo ou à exclusão do meio artístico. Poeta da

natureza, não se preocupou com rimas e acentos tônicos ou átonos, como Caeiro afirma em seus próprios versos:

> XIV – Não me importo com as rimas
> Não me importo com as rimas. Raras vezes
> há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.
> Penso e escrevo como as flores têm cor
> Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me
> Porque me falta a simplicidade divina
> De ser todo só o meu exterior. (PESSOA, 1993, p.42)

O poema *Quando vier a primavera* apresenta, já nas correspondências sonoras, o emprego de versos brancos, ou seja, de versos que possuem uma métrica, no caso regular, mas não utiliza rimas externas, como a tradição literária nomeia. Segundo D'Onófrio (2003), há, ainda, por restrição, a rima incompleta, que pode se apresentar pela repetição de vogais – rimas assoante, toante ou vocálica. No exemplo, a seguir, há a rima vocálica, entre vogais:

> Quando vier a Primavera,
> Se eu já estiver morto,
> As flores florirão da mesma maneira
> E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
> A realidade não precisa de mim. (PESSOA, 1993, p.42)

Entretanto, na primeira e na segunda estrofes, encontramos o emprego de rimas internas: vier/estiver; florirão/serão; enorme/morte, que se denominam como interversicais (D'Onófrio, 2003, p. 16). No caso da segunda estrofe, a correspondências sonoras em en**or**me/m**or**te, em que o adjetivo e o substantivo abstrato valorizam o sentido do poema, como afirma Jakobson: "as palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado" (JAKOBSON, 2001, p.151), ou seja, o adjetivo "enorme" e o substantivo "morte" marcam a relevância da poeticidade do texto, produzindo uma harmonia delicada e expressividade ao sentimento de resignação do eu poético.

> Quando **vier** a Primavera,
> Se eu já **estiver** morto,
> As flores **florirão** da mesma maneira
> E as árvores não **serão** menos verdes que na Primavera passada.
> A realidade não precisa de mim.
>
> Sinto uma alegria **enorme**
> Ao pensar que a minha **morte** não tem importância nenhuma. (PESSOA, 1993, p.42, grifos meus).

Simultaneamente, a segunda estrofe apresenta um *enjambement*: "Sinto uma alegria enorme / Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma." Contrariando a pausa gramatical, o *enjambement* faz o verso fluir, sintática e semanticamente, para a segunda linha, cuja função é fazer com que a unidade sintagmática se complete no verso seguinte, encadeando-os sintaticamente. Esse processo de continuação de sentido no verso seguinte produz versos corridos e

contribuem para que a unidade de sentido se complete no verso seguinte. O levantamento - ainda que parcial - demonstra como os sentidos se complementam, enriquecendo a compreensão do texto.

Estrato morfológico ou lexical

Como salienta D´ONÓFRIO (2003, p.20), "a poesia é feita de palavras e a literariedade de um texto reside no uso específico que delas se faz" e nas palavras de PAZ, "o poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia."(1982, p. 17), a palavra é a matéria-prima do poeta, este atribui sentidos, conforme o uso específico que delas faz; portanto, para ele as palavras são "signos e coisas", e, também, "a ação possível dessas coisas". Assim, o emprego de determinada classe gramatical e a ênfase nos verbos caracterizam o poema como uma sequência de ações atribuídas a coisas, ao eu poético ou até mesmo às próprias palavras que foram escolhidas pelo poeta.

Assim, também, o aspecto estrutural do poema pode ser apresentado por estrofes, com versos de medida igual ou diferente. No poema *Quando vier a primavera*, identificam-se 4 estrofes, num total de 19 versos, sendo assim distribuídos:

1ª estrofe com 5 versos: quintilha;
2ª estrofe com 2 versos: dístico;
3ª estrofe com 8 versos: oitava;
4ª estrofe com 4 versos: quadra ou quarteto.

A quintilha a seguir:

Quando vier a Primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
A realidade não precisa de mim. (PESSOA, 2016, p.87).

apresenta operadores verbais, ou seja, destacam-se as formas verbais: "vier /estiver /florirão /serão / precisa"; as formas vier / estiver denotam ações futuras, hipotéticas, que poderão ou não serem concretizadas no plano físico. São possibilidades que o poeta coloca, mas passíveis de realização. Constroem a ideia de acontecimentos numa época ainda distante. Já "florirão" passa a ação imagética de várias flores e coloridas desabrochadas. E "serão", um verbo de ligação, que une os sintagmas "E as árvores" com "menos verdes" e compara esses sintagmas com a "Primavera passada", indicando a funcionalidade do ciclo da natureza, independente do que houver.

Ainda nesta estrofe, há o emprego das conjunções "Quando" e "se". A primeira expressa circunstância de tempo e a segunda, de condição; aquela sugere um momento real, porque a primavera acontecerá, independente da vontade do poeta; e a outra, condicional, que pressupõe a ausência da vida real dele, "Quando", "se".

No dístico:

Sinto uma alegria enorme
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma. (PESSOA, 2016, p.87).

as formas verbais “Sinto”, “pensar” e “tem” colaboram para externar o sentimento do poeta em relação à sua morte, ou seja, este se sente alegre por saber que a sua importância para o mundo é de grau zero.

Na oitava:

> Se soubesse que amanhã morria
> E a Primavera era depois de amanhã,
> Morreria contente, porque ela era depois de amanhã.
> Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?
> Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo;
> E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.
> Por isso, se morrer agora, morro contente,
> Porque tudo é real e tudo está certo. (PESSOA, 2016, p.87).

embora haja a predominância de formas verbais indicadoras de ação, dez no total (soubesse, morria / morreria / havia, vir / gosto / gosto, gostasse / morrer, morro/), são os verbos de ligação que ligam o agente às características qualificativas dele, pois o predicativo aí empregado constrói a ideia de simplicidade da vida e aceitação natural do processo sequencial da vida: viver-morrer. Mesmo em menor número, os verbos de ligação “Era / era / é / seja, esteja / seria / é, está/” caracterizam o estado de alma do poeta frente a uma logicidade da vida. Ambas as formas verbais, indicando ação ou estado de alma, colaboram para externar a atitude natural do poeta ao se deparar com a morte. Ao transmitir a sensação de naturalidade, o eu poético integra-se à natureza e pensa que se ela ignora a sua morte é porque o aceita como seu constituinte. Na natureza não se pensa, simplesmente acontece como é e como tem que ser: germinar, crescer, envelhecer e morrer.

No quarteto:

> Podem rezar latim sobre o meu caixão, se quiserem.
> Se quiserem, podem dançar e cantar à roda dele.
> Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.
> O que for, quando for, é que será o que é. (PESSOA, 2016, p.87).

a presença do paralelismo verbal “Podem rezar” (1º verso), “podem dançar e cantar” (2º verso), em forma de locução verbal, caracteriza a linguagem simples do poeta que, voltado para a natureza, reforça a sua simplicidade em ver e aceitar as coisas do mundo. Se ele mudasse o tempo verbal para “rezem, dancem e cantem”, não surtiria o mesmo efeito de sentido, porque conotaria ordem, pedido suplicante. E não é esse o efeito de sentido que predomina no contexto. Assim, tendo optado pelas expressões verbais mencionadas, simplicidade e poeta fundem-se com a natureza do poema.

Estrato sintático

Ao se estudar o estrato sintático, que consiste em estudar o modo como as palavras do texto se organizam em sintagmas, frases, orações e períodos, verifica-se que o poema “Quando vier a Primavera" é constituído de períodos curtos e longos. Entende-se por período curto aquele que a presenta a estrutura S + V + CV, ou S + VL + Pred.,

ou S + VI + ADV[65]. Já o período longo apresenta essas mesmas caraterísticas, porém com o acréscimo de outros períodos, encadeando-os sintática ou semanticamente, no caso do emprego das orações coordenadas.

Entretanto há a predominância de períodos longos nesse poema, que estabelecem sentido de subordinação entre os demais elementos sintáticos constituintes do período. Em "E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.", temos um período longo, composto por subordinação circunstanciando a ideia de comparação entre árvores da época atual com as da época passada. Aqui, tem-se a ideia de que a natureza se subordina um movimento cíclico dela própria.

Os outros períodos longos também têm sua função específica. Na segunda estrofe, "Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma", a oração subordinada reduzida de infinitivo "Ao pensar" expressa, em relação à oração principal "que a minha morte não tem importância" uma circunstância de tempo, cuja função é externar o que o eu poético sente quando pensa na finitude de sua vida e da irrelevância que esta adquire diante das coisas.

No poema, identifica-se a gradação de frases sintáticas e de palavras em suas diferentes formas, ou flexões (p.24), como: "já estiver morto", "a minha morte", "amanhã morria", "se morrer agora, morro contente." As frases sintáticas repetem-se, gradativamente, com ascendência para a concretização de um ato extremo, a morte, com alterações linguísticas e semânticas do verbo morrer: morto, morte, morria, para a concorrência expressiva do conteúdo poético, Por isso seu efeito, aqui, é positivo, porque ele produz o ritmo e cria a atmosfera de uma constância preocupação com a morte, mesmo aceitando-a naturalmente. Esse levantamento parcial do estrato sintático acentua, pois, a predominância do tema da morte no poema.

Estrato semântico

As duas primeiras estrofes fazem introdução ao poema e à temática de que Caeiro gostava muito, que era a sua posição frente à natureza.

Ao descrever a chegada da primavera e imaginar-se morto, o eu lírico transmite uma sensação de naturalidade, pois a natureza não pensa e tudo o que se processa nela o faz em conjunto. A ausência de um ser não modificará a continuação da vida real e a evolução dos demais; e a sua morte será integrada à própria natureza que o aceita em sua constituição.

A oitava é introduzida com a possibilidade de saber o dia da morte do eu lírico e da presença certa da primavera, na continuação do ciclo da natureza. A aceitação do destino sem lutar contra a inevitabilidade do fim é a própria visão de mundo de Alberto Caeiro; entretanto, não aceitar esse fato, seria pensar na vida, o que esse heterônimo se nega a fazer. É um objetivismo absoluto do poeta, difícil de aceitar, mas que é tão simples e tão certo.

O quarteto inicia com possíveis posturas que o eu lírico espera dos demais, pois, numa alternância de ações condicionadas à vontade dos presentes, ao redor do esquife, ora séria, religiosa (rezar latim), ora alegre (dançar, cantar) ele já não terá mais vontades, pois não pode mais, estará morto. O último verso "O que for, quando for, é que será o que é" é uma prova da inexorabilidade do mundo real, da perenidade da

65 S: sujeito; V: verbo; CV: complemento verbal; VL: verbo de ligação; Pred.: predicativo; VI: verbo intransitivo; ADV: adjunto adverbial.

natureza e da insustentabilidade da vida humana. Seguindo o ciclo, cada coisa no seu tempo de acontecer.

Ars poética

Segundo Houaiss, "arte" é definida como produção de obras, formas ou objetos com ideal de beleza e harmonia ou expressão da subjetividade humana (p.84); "poética", como 1. Arte de fazer versos; 2. Teoria ou estudo sobre os vários tipos de versos; 3. Estudo ou tratado sobre poesia ou a estética. (p. 735)

Essas definições ajudam a esclarecer a expressão "Arte poética" de uma forma simples e bem objetiva. No entanto, a arte poética sob a perspectiva de exímios teóricos coloca o estudioso em profunda e detalhada reflexão sobre qual linha abordar em seus estudos. Neste estudo, optou-se pelas teorias de Nicholas Boileau e Octavio Paz; aquele porque o poeta precisa trazer o sublime dentro de si, como ele mesmo aconselha: "Use melhor o tom. Seja simples com arte, sublime sem orgulho, agradável sem artifício." (BOILEAU, 1979, p.18); e este, porque "a unidade da poesia só pode ser apreendida através do trato desnudo com o poema" (p. 16), ou seja, não é mera classificação ou exploração das vertentes estruturais que compõem o poema, a obra em si, que devem ser utilizados para a compreensão da poesia, pois esta é uma arte. Sob a condição de examinar o sentido com mais atenção, o poema revela-se ao leitor, e este compartilha a pluralidade de significados dentro de uma unidade, numa poesia.

Segundo Boileau (1979, p. 18), "existe uma feliz escolha de palavras harmoniosas", da qual o poeta pode se utilizar para escrever seus versos, pois a natureza é fértil e partilha os talentos entre os autores. Entretanto, segundo ele, devem sempre procurar o bom senso.

Assim, Caeiro se diferencia dos outros poetas pela capacidade de dizer o que sente sem pensar no que sente; ele vive as coisas do mundo como elas se apresentam, sem a escravidão das rimas e sem a abundância estéril de pormenores inúteis em sua poesia.

Para Octavio Paz (1982, p.15), "[A poesia] nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem", ser algo mais do que um poeta comedido que classifica, que trabalha como um operário em uma oficina para que seu artefato seja o exemplo da perfeição e que o seu produto final agrade ao público. A poesia pela poesia.

Sendo assim, Caeiro apresenta a sua arte poética em

XXXVI - Há Poetas que são Artistas

E há poetas que são artistas
E trabalham nos seus versos
Como um carpinteiro nas tábuas!...

Que triste não saber florir!
Ter que pôr verso sobre verso, como quem constrói um muro
E ver se está bem, e tirar se não está!...
Quando a única casa artística é a Terra toda
Que varia e está sempre bem e é sempre a mesma.

Penso nisto, não como quem pensa, mas como quem respira,
E olho para as flores e sorrio...
Não sei se elas me compreendem

Nem sei eu as compreendo a elas,
Mas sei que a verdade está nelas e em mim
E na nossa comum divindade
De nos deixarmos ir e viver pela Terra
E levar ao solo pelas Estações contentes
E deixar que o vento cante para adormecermos
E não termos sonhos no nosso sonho. (CAEIRO, 1993, p. 50)

No poema "Há Poetas que são Artistas", cujo tema é a reflexão sobre o processo de criação poética e a sua relação com a Natureza, Caeiro reflete sobre poesia.

Ao refletir sobre a poesia, Caeiro inicia nas duas primeiras estrofes afirmando que, ironicamente, há poetas que veem o poema como um trabalho, uma construção de verso a verso, pois valorizam o lado artificial ou mecânico do ato de criação: "trabalham nos seus versos / Como um carpinteiro nas tábuas" (comparação); "pôr verso sobre verso, como quem constrói um muro / E ver se está bem, e tirar se não está!" (comparação e exclamação). Estas comparações com um carpinteiro e com os pedreiros têm a função de destacar o trabalho formal, minucioso e exigente dos poetas que se dedicam a essa poesia elaborada e produzida como outras construções humanas. Ou seja, expressa a preocupação desses poetas com a seleção das palavras, da combinação de rimas / sonoridades, de arranjos estilísticos, de ritmos poéticos, de dimensionamento dos versos. Explicita uma noção de poesia que exige trabalho de dimensionamento, equilíbrio, polimento e construção dos versos, pensando muito a experiência.

Caeiro está criticando todos aqueles que não conseguem ser espontâneos (verso 4) no ato de criação poética, fato que o leva a manifestar estranheza e a sentir pena deles, pois eles antes a encaram como um trabalho árduo de intelectualidade.

Na décima, Caeiro afirma a relação íntima com a natureza, pois nela é que está a fonte de inspiração e criação poética, pois o importante, para ele, é o ato da escrita poética é uma forma espontânea, assim como o ato de respirar ou de florir. Por isso, não precisa recorrer à superficialidade. Mesmo reconhecendo a impossibilidade de existir uma compreensão entre o eu poético e as flores, ele sente a comunhão divina entre ambos que lhe permite aproveitar-se dos encantos da Terra, das Estações contentes e da musicalidade do vento. Para o poeta, a Terra toda é a única casa artística: "Quando a única casa artística e a Terra toda".

Ao expor a sua "teoria poética", Caeiro deixa claro que a poesia é o simples ato de perceber a Natureza através dos sentidos de forma natural, espontânea, numa relação de comunhão e harmonia. Por isso, sua poesia caracteriza-se pela simplicidade, pela objetividade, e a dos outros poetas, artificializada e muito pensada.

Como para PAZ (1982, p.15), o poema parece ser como "caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal", para Caeiro, o poema deve ressoar significados que vão muito além do sentido técnico, ou seja, o poema precisa ecoar e ampliar as sensações, as percepções, as emoções do ser humano, sem dar maior importância aos recursos de linguagem que a própria língua oferece ao poeta. Assim, a espontaneidade do processo de criação poética refletirá a "música do mundo", como o caracol ressoa o barulho do mar, ao ser posicionado ao ouvido do escutador/leitor.

Considerações finais

Nas investigações teóricas e práticas, sempre se busca o nexo que articula arte, criação, poesia com a verdade da natureza. A tradição concentra o problema dessa articulação na palavra "imitação" ou "mímesis".

Investigar é seguir a pista dos vestígios presentes no texto literário, neste caso, na poesia, para descrever um estudo de termos, de expressões, de passagens, ou seja, de elementos adjacentes ao poema que colaboram para a sua construção e de uma leitura compreensiva e analítica sobre seus elementos estruturais, a fim de dar sentido e significado à configuração estrutural do poema em questão.

Sob essa perspectiva, o poema "Quando vier a primavera", de Alberto Caeiro, permitiu a realização de várias leituras, principalmente, com relação à questão de que esta forma lírica é a expressão do sentimento do eu, em suas diferentes formas e conteúdos.

Uma das leituras é que o poeta nos faz ver elementos da vida a partir de uma maneira que causa estranhamento, que é desaprendendo. Dessa forma, ele demonstrou que existem coisas que só deixam de nos angustiar quando se ganha consciência de que elas fazem parte da nossa existência e da existência do mundo. E o que importa é quem você é e que tenha plena consciência disso também.

Contudo, faz-se necessário que se tenha o paladar apurado para as questões acerca da criação poética, da obra de arte, da sua natureza.

Assim, o processo de escrita de poesia, mesmo nomeada pela tradição como a imitação da natureza, depende muito da existência de realidades totalmente diferentes e **independentes**. Também a criação poética é a revelação do pensamento humano que ganha força de aparição na obra que, sendo bela, reinstaura sua própria força de criação na comoção de quem a contempla.

Por isso toda obra criada é um momento privilegiado no qual transparece a força de origem e o processo de aparição e realização do real. É um lugar privilegiado para o fenômeno originário da verdade.

Dessa maneira, este trabalho, ao relacionar a arte poética de Caeiro com o poema "Quando vier a Primavera", faz perceber como teoria e arte se complementam.

Referências

BOILEAU, N. *A arte poética*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CUNHA, C.; CINTRA, L. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1984.

D'ONÓFRIO, S. Teoria da lírica: elementos estruturais do poema. Formas e exemplos de liricidade. In: *Teoria do texto 2*. São Paulo: Ática, 2003.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS (org). Dicionário Houaiss Conciso. São Paulo: Moderna, 2011.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1989.

MOISÉS. M. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1984.

NICOLA, J. *Literatura portuguesa da Idade Média a Fernando Pessoa*. São Paulo: Scipione,1990.

Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

PAZ, O. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDRO, L. Pesquisa: o que é poema? Ritmo na poesia, estrofe, soneto, métrica, rima e verso. Disponível em: http://eeflorestan.blogspot.com.br. Acesso em 02/11/2016.

PESSOA, F. *O guardador de rebanhos*. 10ª ed., Lisboa: Ática, 1993.

SANTORO, F. *Poesia e verdade*: interpretação do problema do realismo a partir de Aristóteles. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

SIMÕES, J. G. Arquivo Pessoa. Disponível: http://arquivopessoa.net. Acesso em 23/10/2016.

ENTRE KAREN BLIXEN E GABRIEL AXEL: A GRAMÁTICA DA TRANSFORMAÇÃO NA ADAPTAÇÃO DE *A FESTA DE BABETTE*

Autor: Márcio Nunes (UNIANDRADE)
Orientadora: Profª Drª Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Resumo: Considerando a gramática da transformação apresentada por Robert Stam (2000) e observando o conceito de adaptação proposto por Linda Hutcheon (2006), pretende-se, no presente artigo, demonstrar como um efeito poético comum pode ser atingido através do emprego de linguagens essencialmente diferentes. Para tanto, analisamos a adaptação cinematográfica do conto *A festa de Babette*, da escritora dinamarquesa Karen Blixen, realizada em 1987 pelo cineasta Gabriel Axel. Ao fazê-lo, enfatizamos o que aqui chamaremos de *estratégias de transposição narrativa*, o qual o cineasta pretendeu traduzir alguns dos elementos do texto literário em sua obra cinematográfica.

Palavras-chave: Adaptação. Linda Huntcheon. Gramática da transformação. Intermidialidade.

Introdução: em Busca de um denominador comum

Em consonância com uma visão pós-moderna de intertextualidade, o foco do trabalho de autores como Hutcheon (2006) e de Stam (2000) (o qual adotamos aqui para a análise do nosso objeto de estudo) é o de abordar a adaptação intersemiótica não por uma perspectiva reducionista que submete todos os textos à noção de **fidelidade para com a fonte**, mas por uma perspectiva dialógica, em que cada nova releitura de um determinado texto pode acrescentar sentidos até então inexplorados pelo texto adaptado:

> É essa uma das razões porque a retórica da **fidelidade** é menos do que adequada para discutir o processo de adaptação. Qualquer que seja o motivo, da perspectiva do adaptador, a adaptação é um ato de apropriação ou de resgate, e esse é sempre um processo duplo de interpretar e então criar alguma coisa nova. (HUTCHEON, 2006, p. 20, ênfase acrescentada)[66]

Para a autora, as adaptações são um elemento fundamental da cultura do Ocidente. "A arte de contar histórias é sempre à arte de repetir histórias" (BENJAMIN, 1992, citado em HUTCHEON, 2006, p. 3). O que se altera no processo de transposição de uma forma de expressão para outra são os modos de apresentação dessa história e, consequentemente, o modo de engajamento do leitor/ar.

> Minha mulher me convenceu a ler o conto de Blixen durante um de nossos feriados de verão. Ela me disse que era uma história realmente bela, então eu a li, e de fato achei a história fantástica. Todos os meus quatro filhos estavam comigo naquele feriado; então eu li a história para eles, e cada um deles reagiu de uma maneira diferente. Cada um deteve-se em um elemento diferente, indo dos mais cômicos aos mais tristes aspectos da história. **O fato de essas quatro crianças terem tido quatro diferentes visões sobre a história revelou-me que ela daria uma adaptação maravilhosa porque ela estava fadada a emocionar muitas pessoas.** (BONDBJERG, 2001, p. 38, ênfase acrescentada)

A percepção de Axel estava correta, pois essa emoção almejada — o **denominador comum** entre os dois modos de expressão — demonstrou-se facilmente atingida pela ótima recepção de público e de crítica que teve o seu trabalho. Contudo, esse é um caso de consenso crítico advindo da harmonia e da coerência dos elementos propriamente artísticos da adaptação.

---

66 Todas as traduções das citações são do autor deste artigo.

É importante ressaltar que uma consideração dialógica da adaptação não significa ausência de julgamento de sua qualidade estética ou de sua pertinência cultural:

> Ao adotar a abordagem da adaptação que sugeri, de nenhuma forma abandonamos nossos direitos ou responsabilidades de fazer julgamentos a respeito do valor de um filme específico. Nós podemos — e, a meu ver, devemos — prosseguir com nossa função de críticos; apenas, nossas afirmações sobre os filmes baseados em romances ou outras fontes devem ser menos moralistas, menos desorientadas, menos implicadas em hierarquias não reconhecidas, e mais enraizadas na história contextual e intertextual. (STAM, 2000, p. 75-76)

No caso do filme *A festa de Babette*, a obra não apenas demonstrou-se enraizada na história contextual e intertextual, mas o diálogo estabelecido entre adaptação e texto adaptado revelou-se bastante enriquecedor. Até a adaptação do conto de Blixen pelo cineasta, a obra mais famosa da autora era **A fazenda africana***,* livro autobiográfico, escrito em 1937, o qual, por sua vez, também foi adaptado para o cinema em 1985, pelo diretor americano Sidney Polack. Mas, devido ao sucesso do filme de Axel (o qual foi o primeiro filme dinamarquês a ganhar um Oscar), Blixen viria a ficar conhecida como **a autora de *Babette***. Nesse sentido, a adaptação cinematográfica do texto provocou consequências para além de seu efeito propriamente estético, influindo no contexto da indústria cinematográfica do seu país, e revalorizando um elemento da cultura desse mesmo país; no caso, a literatura de Karen Blixen.

Antes de analisarmos os recursos que tornaram o diálogo intertextual possível, é importante que conheçamos um pouco a respeito da autora do conto e do contexto de produção da sua obra.

Karen Blixen e *A festa de Babette*

Karen Blixen é integrante da lista dos escritores dinamarqueses de maior projeção internacional, no que é precedida apenas por Hans Cristian Andersen (famoso autor de histórias infantis), e pelo filósofo Soren Kierkegaard. Nascida no ano de 1885 e falecida em 1965, Blixen tem sua obra situada, portanto, no vasto painel da literatura europeia da primeira metade do século XX. Realizada, contudo, à margem dos experimentalismos vanguardistas característicos da produção literária do período, essa obra buscava recuperar uma atmosfera mais fabulosa, mesclando o realismo das descrições e a concisão do estilo a uma espécie de atemporalidade, de onde ressalta o tratamento de temas e valores universais. Em sua **História da literatura ocidental**, o crítico Otto Maria Carpeaux descreveu o universo ficcional de Blixen da seguinte maneira:

> São histórias em que o remoto passado e o presente se misturam de maneira descontente, ficando o leitor em dúvida quanto à verdadeira identidade dos personagens. Karan Blixen é escritora sofisticada — também em suas descrições da África, que Hemingway admirava — e seus "eventyr" (o termo dinamarquês significa "conto de fadas") parecem **ter sentido filosófico ou religioso, sem que o leitor chegue a compreendê-lo claramente; tanto maior é o efeito poético**. (CARPEAUX, 2008, p. 2802, ênfase acrescentada pelo autor)

A festa de Babette, conto publicado originalmente em 1950, no periódico americano *Ladie's home jornal*, e mais tarde reeditado no livro *Anedotas do destino*, última coletânea da autora publicada em vida, conta-nos a história de Babette Hersant, uma chef de cozinha parisiense que, no século XIX, fugindo da Paris revolucionária, refugia-se, física e espiritualmente, em uma pequena vila, na costa montanhosa da Dinamarca, aonde é acolhida por duas irmãs protestantes, Martine e Philippa, as quais, integrantes de uma comunidade puritana fundada por seu pai, vivem uma vida de ascetismo e abnegação. Babette serve-lhes por muitos anos, executando seus serviços disciplinadamente e aceitando a vida simples das duas

senhorinhas. Há, contudo, um último elo que a liga a seu passado parisiense: um bilhete de loteria renovado todos os anos por um amigo. Quatorze anos depois de ter chegado de Paris, Babette é contemplada com o prêmio, o que desperta a preocupação das irmãs quanto a seu destino, pois as duas imaginam então que Babette as deixará. No entanto, Babette não tem pretensão alguma de deixar o pequeno vilarejo e utiliza todo o dinheiro da loteria na realização de um banquete em comemoração ao aniversário do pastor que fundara a comunidade. Mas Babette não é uma chef de cozinha qualquer, é uma verdadeira artista da culinária, e os banquetes por ela preparados possuem um poder desencadeador de epifanias. É assim que, na vida daquela comunidade, a **festa** de Babette é um acontecimento único, que acaba por aproximar mais ainda os seus membros e por revelar-lhes um novo sentido para suas vidas.

O enredo, como se pode ver, é bastante singelo, fator que dificultaria a sua transposição para o cinema. Contudo, tanto no texto escrito quanto na adaptação cinematográfica de *A festa de Babette*, são as nuances, os sentimentos dos personagens e as reflexões a respeito da importância da arte e da condição humana que acarretam os maiores efeitos de sentido.

A partir do vocabulário advindo dos conceitos da linguística, Robert Stam denominou de "gramática da transformação" aos procedimentos de transposição narrativa entre a literatura e o cinema:

> *O texto fonte*, nesse sentido, pode ser visto como um enunciado situado produzido em um meio específico e em um contexto histórico, então ele é transformado em outro enunciado igualmente situado que é produzido em um contexto e em um meio diferente. O texto fonte forma uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que a adaptação fílmica pode assumir, ampliar, ignorar, subverter, ou transformar. (STAM, 2000, p. 69, ênfase acrescentada pelo autor)

Vejamos como o cineasta Gabriel Axel logrou operar essa gramática da transformação em sua adaptação cinematográfica.

A gramática da transformação de *A festa de Babette*

A primeira e mais evidente das estratégias de Axel para traduzir a narrativa de Blixen foi a alteração do cenário no qual a história se desenvolve (confirmando, desse modo, a seguinte declaração de Stam: "Central para a gramática da transformação da adaptação são as mudanças de local, de tempo e de linguagem" (STAM, 2000, p. 69); podemos observá-la a partir da comparação entre as representações literária e cinematográfica desse cenário. No conto, o narrador descreve o cenário da seguinte maneira:

> Na Noruega, existe um fiorde — um braço longo e estreito de mar entre montanhas altas — chamado Berlevaag. No sopé das montanhas a cidadezinha de Berlevaag parece uma cidade de brinquedo feita com pequenas peças de madeira pintadas de cinza, amarelo, rosa e muitas outras cores. (BLIXEN, 2006, p. 25)

Já no filme de Axel, o que pela descrição de Blixen imaginávamos ser uma vilazinha toda colorida, conforme demostra nas figuras abaixo se transforma em um conjunto de casas lúgubres, onde predomina a cor cinza, demonstrado na segunda imagem. Além disso, a história que originalmente transcorria na cidade de Kjerringöy na Noruega em 1987, analisou um panorama do vilarejo na primeira imagem, que agora foi transposta para um fiorde dinamarquês, conforme relata-nos a narradora do filme em voz *off*.

Figura 1

Figura 2

Segundo Axel, essas mudanças foram realizadas justamente por causa da diferença entre as linguagens. A descrição que, no texto literário, era preenchida pela imaginação do leitor, quando reproduzida a partir da identidade imediata da foto em movimento perdia o efeito poético pretendido. Assim, o diretor explica da seguinte maneira a funcionalidade que buscou com essas mudanças:

> Pareceu-nos que a cidade que Blixen tinha em mente era inútil para os nossos propósitos. [Quando a filmamos] ela parecia uma paisagem de cartão postal, e isso era completamente errado. Tudo tinha de ser cinza, monótono e sombrio, e então, de repente, no fim de tudo, tinha de haver aquele banquete. Precisávamos dos tons cinza para criar um contraste com o banquete, que é todo colorido. (BONDBJERG, 2001, p. 38)

Outro recurso empregado por Axel diz respeito à sensação sentida pelos convivas após o jantar do final do filme. O diretor tinha de encontrar um meio de traduzir, levando em consideração as imagens, a espécie de epifania experimentada pelos convivas do jantar depois da degustação da "arte" de Babette. Epifania que nos é apresentada, no texto, pela seguinte descrição:

> O rebanho do velho deão era gente humilde. Quando, mais tarde em suas vidas, pensaram nessa noite, nunca lhes ocorreu, a nenhum deles, que pudessem ter se exaltado por mérito próprio. **Percebiam que a graça infinita sobre a qual o general Loewenhielm falara fora-lhes outorgada e nem mesmo se espantaram com o fato, pois se tratara da concretização de uma esperança sempre presente. As vãs ilusões deste mundo haviam se desmanchado diante de seus olhos como fumaça e viram o universo como realmente é. Foram agraciados com uma hora do milênio**. (BLIXEN, 2006, p. 56, ênfase acrescentada pelo autor)

O diretor poderia optar pelos planos gerais seguidos de uma explicação por parte da narradora, expediente que já experimentara no início do filme, demonstrado nas figuras abaixo, ao introduzir a situação e a contar parte da história dos personagens General Loewenhielm e Achille Papin, apresentadas na figura 3, (ambos essenciais para o desenvolvimento da narrativa), mas ele preferiu encontrar uma solução que fosse mais eficiente do ponto de vista visual, abdicando, assim, da narração em *off*, e traduzindo **aquela concretização de uma esperança sempre presente** na famosa sequência da dança, ilustrada nas figuras 4, 5 e 6 abaixo:

Figura 3

Figura 4

O que aparentemente nas imagens acima, possui apenas o caráter de uma manifestação menos austera de felicidade e, no contexto da história, um viés ligeiramente cômico pelo fato de os personagens encontrarem-se embriagados, apresenta uma simbologia muito mais ampla do que se pode supor à primeira vista. Atente-se para o seguinte significado simbólico da **dança**:

> A dança é celebração, a dança é linguagem. Linguagem para aquém da palavra: as danças de cortejamento dos pássaros o demonstram. Linguagem para além da palavra: porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança. O que é essa febre, capaz de apoderar-se de uma criatura e de agitá-la até o frenesi, senão a manifestação, muitas vezes explosiva, do Instinto de Vida, que só aspira rejeitar toda a dualidade do temporal para reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível se encontram e se soldam, fora do tempo, num só êxtase. A dança clama pela identificação com o imperecível; celebra-o. (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 2015, p. 319)

Essa visual "celebração do imperecível" não é o correspondente exato da experiência da "graça infinita" narrada por Blixen? O contraste entre a austeridade e a graça pretendido por Axel encontra no elemento da dança uma precisão semântica que acentua o êxtase sentido pelos personagens que, até aquele momento de suas vidas, eram quase que mudos.

Outro (e dos mais importantes) dos elementos da gramática da transformação de Axel condiz com a especificidade do seu meio de expressão: o emprego de sons e de música. Inexistentes, por definição, no texto de Blixen, no filme de Axel a música e os ruídos terão papel determinante na estética de algumas cenas. Os sons são empregados de maneira realista, operando aquele efeito descrito por Marcel Martin quanto a esse tipo de utilização:

> O som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem; a credibilidade — não apenas material, mas estética — da imagem é literalmente multiplicada por dez: o espectador reencontra de fato essa polivalência sensível, essa compenetração de todos os registros perceptivos que nos impõe a presença indivisível do mundo real. (MARTIN, 2011, p. 127)

Esses "registros perceptivos" são de fato intensificados pela edição de som do filme. Além de visualizar os alimentos e de ter uma nova experiência sinestésica, a identificação do espectador com os convivas é aumentada pelos sons relacionados aos instrumentos utilizados na refeição; o barulho das colheres tocando os pratos, dos líquidos sendo despejados nos copos, da respiração aliviada de quem se satisfaz depois de uma refeição; todas as sonoridades relacionadas ao ato gustativo intensificam a experiência comunal da refeição.

Em um filme sobre personagens que vivem uma vida ascética, o ambiente é quase sempre silencioso, onde novamente demonstrado nas imagens abaixo, e prevalecem os sons das atividades humanas, conforme a figura 7. Na maioria das vezes, a música é diegética. Não obstante, ela acompanha o tom criado pela ambientação do filme, podendo ser percebido na imagem 8 com a dramatização de seus personagens nas imagens 9 e 10, exercendo justamente

sua função lírica, ao reforçar "a importância e a densidade dramática de um momento ou de um ato, dando-lhe uma dimensão lírica como só ela é capaz de engendrar" (MARTIN, 2011, p. 141). É o que podemos observar na cena (imagens) abaixo, logo depois do jantar, quando os convivas, inebriados por aquela sensação jamais antes sentida, estão reunidos na sala de estar ouvindo Martine tocando e cantando ao piano:

Figura 8

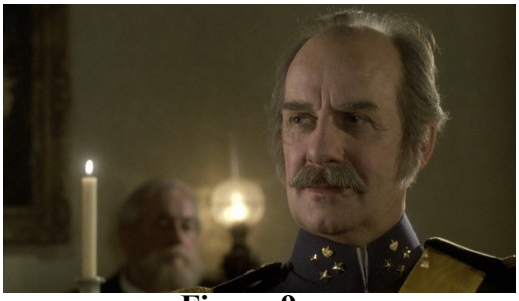

Figura 9

Figura 10

Enquanto Martine canta, a câmera mostra individualmente a todos os personagens presentes na sala , conforme as imagens acima, captando a sua reação à música. A expressão facial é aqui utilizada como correspondente da descrição do momento feita por Blixen:

> Nenhum dos convidados dali em diante guardou qualquer lembrança clara disso. Só sabiam que os aposentos da casa se encheram com uma luz celestial, como se inúmeros pequenos halos houvessem se misturado numa única e gloriosa radiância. Um bando de velhos taciturnos adquiriu o dom da glossolalia; ouvidos que por anos estiveram quase surdos abriram-se para ela. O próprio tempo fundiu-se na eternidade. Muito depois da meia-noite as janelas da casa brilhavam como ouro e canções douradas fluíam através da janela invernal (BLIXEN, 2006, p. 55)

Assim, a **dimensão lírica,** é visualmente atingida pela apresentação da música seguida pela reação dos personagens a ela.

Bastante significativo e enriquecedor para a narrativa é também o acréscimo das cenas abaixo, demonstrado através de figuras, em que Babette, na primeira imagem, prepara as

refeições, e consequentemente nas imagens 12, 13 e 14 demonstra o jantar, as quais não estão presentes no conto:

Figura 11

Figura 12

Figura 13

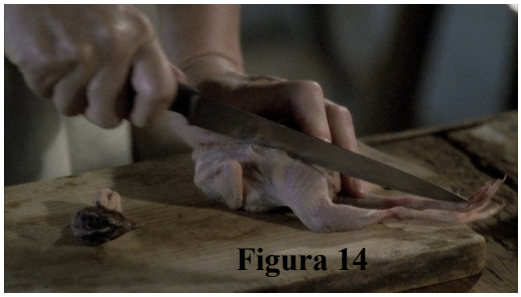
Figura 14

Segundo Wanda Avila (que interpretou o filme a partir de uma ótica junguiana), essas cenas representam um sacrifício da parte de Babette. No nível puramente visual, elas evocariam "os sacrifícios humanos e animais do Velho Testamento ou dos seguidores de Dionysus" (AVILA, 2013). No nível simbólico, elas evocam o sacrifício interior de Babette, evidenciado pela sua decisão de empregar todo o dinheiro ganho na loteria na preparação do jantar em homenagem ao pastor, abdicando, assim, da possibilidade de mudar de vida e voltar para Paris. Mas é também um sacrifício realizado em nome de uma satisfação pessoal: ao oferecer aquela experiência para aquelas pessoas, Babette sabia estar desempenhando um papel de relevância em suas vidas, pois conhecia o poder de sua arte. Nesse sentido, há também o símbolo do sacrifício do artista que é capaz de regozijar-se ao doar-se completamente para os outros pelo meio de sua arte, como se pode ver na seguinte frase de Babette: "No mundo todo, um longo lamento é emitido pelo coração do artista: Permitam-me dar o máximo de mim!" (BLIXEN, 2006, p. 61).

Todos esses exemplos demonstram como, além de retomar pela referência o texto adaptado, a gramática da transformação pode acrescentar-lhe novos significados, enriquecendo assim o seu sentido.

Conclusão

Ao adaptar um texto literário para o cinema, o que se dá é primeiramente uma alteração de modo de engajamento entre o leitor/espectador e a obra. Devido às diferenças essenciais dos dois modos de expressão (cinema e literatura), existem, no processo de adaptação, vantagens e desvantagens do ponto de vista estético; mas o que afinal determinará a qualidade do trabalho não será a mídia em que ele foi realizado, mas sim a sua maior ou menor excelência técnica ou a sua relevância para uma determinada cultura.

Referindo-se às adaptações cinematográficas de *Harry Potter* e *O senhor dos anéis,* Linda Hutcheon afirma: "Agora que eu conheço (através dos filmes) a aparência de um Orc e de um jogo de Quadribol, eu suspeito que nunca mais poderei recuperar as versões que eu mesma criei na imaginação" (HUTCHEON, 2006, p. 28). Depois de ter lido o conto de Karen Blixen e

de ter assistido ao filme de Gabriel Axel, o espectador provavelmente fará o mesmo tipo de afirmação, pois, nesse caso, podemos dizer que a apresentação da mesma história pelo meio de mídias diferentes criou um efeito dialógico ao mesmo tempo complementar e enriquecedor.

Se em sua forma original o texto de Karen Blixen completava o conjunto das anedotas do destino**,** em que há um "significado que subjaz ao destino de uma obra que consome uma vida através das maiores contrariedades, marcada em quem a realiza como um rumo, semelhante ao rumo das aves de arribação" (JOHNS, 2006, p.205), no filme de Gabriel Axel encontra-se um momento isolado dessa vida; o qual enseja a expressão poética de um tema cujo tratamento individual mostrou-se bastante efetivo.

Assim, a adaptação de *A festa de Babette* realizada por Axel e o renovado interesse pela ficção de Blixen a partir dessa versão comprovam a afirmação de Linda Hutcheon, segundo a qual "as múltiplas versões [de um texto] existem lateralmente, e não verticalmente" (HUTCHEON, 2006, p. XIII). A atmosfera, a ambientação e o efeito poético pretendido por Blixen, elementos enfeixados pelo que Johns chamou de "alma" (JOHNS, 2006, p. 205) do texto, são repetidos pelo filme de Axel; acrescidos, como se viu, das vantagens que a nova mídia possibilita. Dessa forma, pode-se dizer que a adaptação transcendeu o texto adaptado. Mesmo que o filme não corresponda (e não cremos que deveria pretendê-lo) ao significado profundo da obra de Blixen, ele é uma obra que possui sua autonomia e sua funcionalidade específica na condição de adaptação e, como tal, ao abordar os temas sugeridos pelo texto literário e revestir-lhes com a sua "presença no tempo e no espaço, sua existência única no lugar em que ocorreu de ele estar" (BENJAMIN, 1968, presente em HUTCHEON, 2006, p. 6), ele não deixa de desencadear o efeito poético que tanto nos emociona e convida-nos a interagir psicologicamente com ele. Essas consequências não são só desejáveis, mas essenciais em uma obra de arte que pretenda engajar significativamente os seus interlocutores.

Referências:

A FESTA DE BABETTE (filme). Direção: Gabriel Axel. País: Dinamarca. Ano de produção: 1987. Spectra Nova. 1 DVD (103 min).
AVILA, W. *The Discovery of Meaning in Babette's Feast*. Disponível em: http://www.cgjungpage.org/learn/articles/film-reviews/710-the-discovery-of-meaning-in-qbabettes-feastq. 2013 Acesso em: 01/07/2017

BLIXEN, K. A Festa de Babette. In. *Anedotas do Destino*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. 3ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (p.24-61).

BONDEBJERG, I. *Conversation with* Gabriel Axel. In: HJORT, M.; BONDEBJERG, I. *T The Danish Directors*. *Dialogues on a contemporary national cinema*. Portland: Intelect, 2001. (p. 28-41).

CARPEAUX, OTTO M. Literatura e Realidade: Tendências Contemporâneas. In: *História da Literatura Ocidental.* v. IV. 3ªed. Brasília: Senado Federal, 2008. (p. 2639-2832).

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. Nova York: Routledge, 2006.

JOHNS, P. Ficção e Destino. In: BLIXEN, K. *Anedotas do Destino*. Tradução de Cássio Arantes Leite. 3ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (p.201-205).

MARTIN, M. A *Linguagem Cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

STAM, R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James. *Film Adaptation*. London: Athlone Press, 2000. (p. 54-76)

UMA VISITA (IN) ESPERADA? UMA EXEGESE DO CONTO "UMA VISITA DE ALCIBÍADES", DE MACHADO DE ASSIS.

Autora: Maria da Consolação Soranço Buzelin (UNIANDRADE)

Resumo: A partir do conto "Uma visita de Alcibíades" do escritor Machado de Assis, pretende-se fazer a conexão entre a estética fantástica e a estética realista. Ao mesmo tempo em que analisaremos o fantástico-cômico do referido conto, acompanharemos a personagem narradora em sua trajetória pela história literária desde a Grécia Antiga. Dessa forma, compreenderemos não só a estrutura da escrita em forma epistolar, bem como tomaremos conhecimento sobre a complexidade da linguagem no tempo. Ao compreendermos a identidade desse personagem, refletiremos sobre esse homem que atravessa tantos séculos em busca da compreensão da palavra. Com o suporte literário de Mikhail Bakhtin a respeito da "sátira menipeia" e de outros estudiosos advindos de nossas leituras, acompanhando as intrincadas vertentes usadas pelo narrador entre a realidade e a liberdade do enredo do conto, daremos prosseguimento ao imaginário que faz parte da trajetória humana.

Palavras- chave: Realidade. Fantástico. Sátira menipeia. Estrutura da escrita.

De todas as coisas humanas,
a única que tem o seu fim
em si mesma é a arte

(Machado de Assis)

Introdução

O conto "Uma visita de Alcibíades", de Machado de Assis, foi publicado pela primeira vez em 1876 no Jornal das Famílias com o pseudônimo de Victor de Paula. Contrariando o formato do jornal em que os contos eram publicados em folhetim com o intuito de prender a atenção dos leitores, o conto "Uma visita de Alcibíades" foi publicado em uma só vez. Esse procedimento evidencia o autor como crítico de sua própria escrita. Nesta primeira versão a história era apresentada a rapazes e moças, o que poderia fazer alusão ao público familiar e conservador do periódico em que circulou, Pode ser também que Machado tenha feito alusão a mais um momento histórico, como tantos outros constantes do conto, visto que parece se aproximar da

introdução de *Decameron* (Giovanni Boccaccio -1348/ 1353), aonde o narrador e ouvintes eram jovens confinados em um castelo.

Sobre as publicações de Machado de Assis, Jean Michel Massa afirma o seguinte:

> Recordemos que o Jornal das Famílias era, como seu nome indica, e mais do que a Revista Popular, uma fabricação familiar. A revista trazia em cada mês um ou dois contos, cujo prosseguimento ou fim eram publicados no mês ou nos messes seguintes. (...). A obra literária tinha por finalidade instruir, fazendo ao mesmo tempo bater os corações sensíveis e amorosos. (MASSA, 2009, p.458-459)

Com um jornal submetido ao zelo constante do texto dos autores, é de se supor que Machado de Assis tenha escrito um conto de cunho anedótico e fantasioso para criticar, entre outras, as regras do periódico, como veremos em nossa conclusão.

O conto foi novamente publicado em 1882, na Gazeta de Notícias, com uma nova versão em forma epistolar. Finalmente o conto foi publicado em um volume denominado *Papéis avulsos* com mais doze contos, em sua grande maioria no mesmo teor anedótico, fantástico e irreverente.

John Gledson em seu prefácio em *Papéis avulsos* comenta:

> *Papéis avulsos* foi publicado no fim de 1882, dois anos depois de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Com estes dois livros, Machado de Assis marca uma quebra com o passado, no estilo, na narração, nos assuntos de que trata. Mais que nada, o escritor finalmente solta as rédeas à ironia, que invade os dois livros, proporcionando boa parte do prazer da leitura, mas que também pode desnortear (ASSIS, 2011, s/p).[67]

Ao modificar o conto que deixaria de circular em uma coletânea familiar como o Jornal das Famílias, parece que o autor o achou meritório para compor os outros contos ficcionais da coletânea.

Nosso intuito inicial é o de analisar o fantástico-cômico da narrativa frente à realidade que permeia a vida do protagonista Desembargador X em suas elucubrações sobre o seu século, o que o leva a recorrer a um herói grego.

Emboscadas do passado:

O conto começa com o narrador, Desembargador X, que escreve uma carta ao chefe de polícia da corte: "Desculpe V. Ex.ª o tremido da letra e o desgrenhado do estilo; entendê-los-á daqui a pouco. Hoje à tardinha, acabado o jantar, enquanto esperava a hora do Cassino, estirei-me no sofá e abri um tomo de Plutarco" (ASSIS, 2011, p. 221). Entendemos ser esse um narrador protagonista ao relembrarmos os conceitos de Lygia C. M. Leite, em *O foco narrativo*:

"O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos" (LEITE, 1997, p. 43).

Torna-se relevante destacar o distanciamento desse narrador que não quer se identificar a um chefe de polícia também não identificado. Esse anonimato prenuncia

---

67 As datas constantes nas referências (entre parênteses), dizem respeito aos volumes usados para nossa leitura e análise.

que o relato que será contado poderia ter acontecido em quaisquer locais e com quaisquer pessoas. “Desapareceram os tempos modernos, a insurreição da Herzegovina, a guerra dos carlistas, a rua do Ouvidor, o circo Chiarini”(ASSIS, 2011, p. 221-222). Sobre Machado, Antonio Candido comenta:

> Num momento em que Flaubert sistematizara a teoria do “romance que narra a si próprio”, apagando o narrador atrás da objetividade da narrativa; num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade, observada nos menores detalhes, ele cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional. (CANDIDO, 2011, p. 22)

Enquanto fala de si, o desembargador X vai introduzindo outros fatos sobre os seus conhecimentos históricos: “Deixei-me ir ao sabor da loquela ática, daí a nada entrava nos jogos olímpicos, admirava o mais guapo dos atenienses, guiando magnificamente o carro, com a mesma firmeza e donaire com que sabia reger as batalhas, os cidadãos e os próprios sentidos (ASSIS, 2011, p. 222).

Ao se deparar com a vida do herói grego Alcibíades, o outro personagem central, e refletindo consigo mesmo sobre o espiritismo, o desembargador evoca a presença do ilustre ateniense:

> Sou espiritista desde alguns meses. Convencido de que todos os sistemas são puras niilidades, resolvi adotar o mais recreativo deles. Tempo virá em que este não seja só recreativo, mas também útil à solução dos problemas históricos; é mais sumário evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas, e gastá-las em pura perda, porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato. (Idem, p. 223)

De acordo com as notas de rodapé que fazem parte do conto em nosso volume de *Papéis avulsos* (2011), o espiritismo chegou ao Brasil na década de 1870. As primeiras traduções da obra de Allan Kardec foram editadas pela Garnier, o mesmo editor de parte da obra de Machado de Assis.

Tudo indica que o desembargador X era um novo adepto da doutrina espírita. Ao dizer que o “sistema é niilista” há uma crítica de forma velada e irônica do autor à nova crença, por meio do protagonista. O detalhe confessional do narrador ao dizer que é “espiritista desde alguns meses’ permite ao leitor compreender o caráter simbólico e satírico da narrativa que irá se desenrolar. A o apresentar uma história sobrenatural e torná-la possível enfatizando tantos personagens históricos, o autor manipula o leitor a acreditar na crença que o narrador ora abraça, ou seja, o espiritismo.

O desembargador X, ao narrar e ser também personagem, elabora uma ótica de veracidade com o intuito de manipular o leitor quanto ao curso dos acontecimentos, como se vê no momento em que ele se depara com Alcibíades: “Como eu ainda estivesse frio e trêmulo (ainda o estou agora) ele que o percebeu, falou-me com muito carinho, e tratou de rir e gracejar para o fim de devolver-me o sossego e a confiança” (Idem, p. 224).

Desde o início do conto parece existir um critério para que o leitor compreenda os acontecimentos presentes e passados e o que será advindo no desenrolar dos fatos.

Nas duas vozes da narrativa, do desembargador e de Alcibíades, com discursos bem distintos, nos confrontamos com o gênero da “sátira menipeia” com sua estrutura de diálogo entre vozes dissonantes. Em “Uma visita de Alcibíades” é possível apreender

como Machado apropria-se da menipeia quando idealiza de forma extraordinária dar forma ao grego Alcibíades em uma combinação filosófica e fantástica de humorismo. Segundo Bakhtin ao expor sobre a sátira menipeia:

> Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas européias. (BAKHTIN, 2013, p. 129).

Por entendermos ser de suma importância para a nossa análise, transcrevemos algumas das catorze particularidades da "sátira menipeia", as quais julgamos estarem presentes no conto "Uma visita de Alcibíades".

Primeira particularidade: "Em comparação com o "diário socrático", na *menipeia* aumenta globalmente o peso específico do elemento cômico, embora esse peso oscile consideravelmente em diferentes variedades desse gênero flexível (...)" (Idem, p. 129).

Em nota de rodapé, sobre o riso, Bakhtin elucida: "O fenômeno do riso reduzido tem uma importância bastante grande na literatura universal. O riso reduzido carece de expressão direta, por assim dizer, "não soa", mas deixa sua marca na estrutura da imagem e da palavra, é percebido nela" (Idem, p. 129-130).

Quando evoca a presença do grego Alcibíades, transportando-o para o século XIX, à princípio apenas para comparar as suas roupas extravagantes, Machado introduz o elemento cômico de forma irônica, pois lança mão de um motivo fútil, o vestuário.

"Atenas volveu à história, enquanto os olhos me caiam das nuvens, isto é, nas calças de brim branco, no paletó de alpaca e nos sapatos de cordovão. E então refleti comigo: - Que impressão daria ao ilustre ateniense o nosso vestuário moderno?" (ASSIS, 2011, p. 222-223).

Por meio da descrição minuciosa, o narrador deixa as marcas da imagem pitoresca de seu vestuário, o que estará presente até o final do conto, de forma irônica, já que o motivo do desembargador ao evocar o grego é apenas a comparação de vestuário. Sobre a ironia e o humor Aurora Fornoni Bernardini elucida:

> Ambas as figuras, segundo Bergson, pertencem ao gênero da sátira, sendo, porém em alguns sentidos, uma o contrário da outra. No *humour*, descreve-se meticulosamente o mal que é, fingindo-se crer que é justamente assim que as coisa não deveriam ser. Na *ironia,* descreve-se o que deveria ser, fingindo-se acreditar que é exatamente o que é. (...). Ao Humour agradam os termos técnicos, os fatos precisos; à ironia, os elementos de natureza oratória. (BERNARDINI In: ÁVILA, STROPARO, 2015, p. 14)

Ao discorrer sobre o século em que estavam, e sobre mortos ilustres, tais como Lord Byron, Garret, o desembargador X mostra-se surpreso ao constatar que Alcibíades não sabia de nada: "O grande homem tinha os olhos pendurados da minha boca; e, mostrando-me admirado de que os mortos lhe não houvessem contado nada, explicou-me à porta do outro mundo afrouxavam muito os interesses deste" (ASSIS, 2011, p. 225).

Como poderia o desembargador que se diz espiritista não saber o que se passava no mundo dos mortos? Dessa forma caracteriza-se o humor e a ironia. No real e irreal no encontro dos dois personagens centrais do conto.

Segunda particularidade

> A menipeia liberta-se totalmente daquelas limitações histórico- memorialísticas que ainda eram inerentes ao "diálogo socrático" (embora a forma memorialística externa às vezes se mantenha), está livre das lendas e não esta presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital. A menipeia se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica. Isso não cria o menor obstáculo ao fato de os heróis da menipeia serem figuras históricas e lendárias (Diógenes, Menipo e outros). É possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a menipeia. (BAKHTIN, 2013, p. 130)

O desembargador X, enumera fatos e personagens como se tivesse se transportando para a Grécia, fazendo uso dessa "invenção e fantasia" mencionada por Bakhtin, ao mesmo tempo em que explica ser tudo fruto da sua imaginação: " Deixei-me ir ao sabor da loquela ática,(...). Mas, o moleque entrou e acendeu o gás; não foi preciso mais nada para fazer voar toda a arqueologia da minha imaginação" (ASSIS, 2011, p. 222).

Terceira particularidade:

> A particularidade mais importante do gênero da menipeia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas a busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. (BAKHTIN, 2013, p. 130)

A respeito dessa particularidade, encontramos em "Uma visita de Alcibíades" a "situação extraordinária", quando o desembargado X toma a vez desse "sábio" que ao ler "um tomo de Plutarco" e ao se deparar com o herói grego, resolve invocar a presença de Alcibíades. Ao se transportar para a Grécia antiga e trazer um de seu mais ilustre morador, o desembargador X tenta estabelecer uma conexão em busca da "suas" verdades.

> E aqui começa o extraordinário da aventura. Não se demorou Alcibíades em acudir ao chamado; dois minutos depois estava ali, na minha sala, perto da parede; mas não era a sombra impalpável que eu cuidara ter evocado pelos métodos da nossa escola; era o próprio Alcibíades, carne e osso, vero homem, grego autêntico, trajado à antiga, cheio daquela gentileza e desgarre com que usava arengar às grandes assembléias de Atenas, e também, um pouco, aos seus pataus. (ASSIS, 2011, p.223).

Ao lembrarmos que a menipeia é o gênero "universal das últimas questões" em que as ações não acontecem apenas no momento presente, poderemos entender como o desembargador X procura alcançar a sua "verdade" e avaliá-la de maneira espiritual.

Considerações finais:

Durante nossa análise do conto "Uma visita de Alcibíades", quando nos propusemos a detectar o aspecto satírico da narrativa fizemos uma explanação baseada nas explicações da sátira menipeia, o que elucidou, para nós, nesse quesito, a narrativa acontecida no século XIX. Machado construiu o texto em uma fantasia ardilosa que nos envolveu desde as primeiras linhas.

Entretanto, certos aspectos e o discurso da narrativa nos levaram também a refletir sobre vertentes diversas. Foram dois momentos: O uso do vestuário e a retórica de desembargador X sobre várias personalidades e intelectuais.

No que se concerne ao vestuário, nova luz abriu-se em nossas considerações no momento em que o desembargador X reflete sobre "que impressão daria ao ilustre ateniense o nosso vestuário moderno?" Nossa atenção para o vestuário aguçou-se. Atenção essa, que foi aumentando à medida que avançávamos na leitura do conto, pois logo após o aparecimento de Alcibíades, o desembargador X, dirigiu-se ao chefe da polícia em sua missiva: "Escusado é dizer a V. Exª que abri mão da ideia de o consultar acerca do vestuário moderno; pedira um espectro, não um homem "de verdade", como dizem as crianças"(ASSIS, 2011, p. 225).

Quanto à retórica quando o desembargador X conversa com Alcibíades sobre uma possível ida ao baile: "Cada século, meu caro Alcibíades, muda de danças como muda de ideias. Nós já não dançamos as mesmas coisas do século passado; provavelmente o século XX não dançara as deste" (Idem,p. 227).

E quando Alcibíades resolve ir ao baile: "– Quero ir ao baile, repetiu ele. Já agora não vou sem comparar as danças (Idem, p. 229). Após esses diálogos, o desembargador ao dizer que esse intento é impossível, volta à questão do vestuário: "-Já disse; imaginarão que és um doido ou um comediante, porque essa roupa..." – Que tem? A roupa muda-se. Irei à maneira do século. Não tens alguma roupa que me empreste?" (Idem, p. 229-230). Ao passarem para os aposentos do desembargador, Alcibíades espanta-se quando vê as calças pretas que o Desembargador veste: "Canudos pretos! exclamou ele". E não pode conter o seu espanto:

> -Por Afrodita! Exclamou ele. És a coisa mais singular eu jamais vi na vida e na morte, Estás todo cor da noite – uma noite com três estrelas apenas – continuou apontando para os botões do peito. O mundo deve andar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e tão triste. Nós éramos mais felizes; vivíamos... (Idem, p. 231)

O desembargador X coloca então o último item de seu vestuário e Alcibíades ao vê-lo não resiste e segundo as palavras do desembargador "morre pela segunda vez":

"-Põe o que te falta, meu caro, põe o que te falta. Obedeci; fui dali ao cabide, dependurei o chapéu, e pu-lo na cabeça. Alcibíades olhou para mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez. (ASSIS, 2011, p. 232),

O chapéu irrompe como o desfecho para a morte de Alcebíades. Torna-se interessante observar a simbologia do chapéu:

> O chapéu, por cobrir a cabeça, tem em geral o significado do que ocupa a cabeça (o pensamento). No idioma alemão existe a frase: pôr todos os conceitos sob um só chapéu, e no romance de Neyrinck, Golem, o protagonista experimenta ideias e até mesmo acontecimentos correspondentes à existência de outra pessoa por haver colocado, por engano o chapéu daquela. De outro lado, Jung indica que o chapéu, diferente da coroa, recobre toda a pessoa, dando-lhe assim um aspecto geral, uma expressão que corresponde a um sentido determinado. (CIRLOT, 2005, p. 156)

Como já mencionamos antes, o aparecimento do vestuário nos desviou, também, para outras possibilidades de leitura do conto ao nos questionarmos: será que será só um conto fantástico e humorístico que Machado de Assis pretendeu nos comunicar? Ou será que, ao recorrer à sátira, com a habilidade estilística e retórica, Machado almejou muito mais que isso?

Considerando o fato de que o conto anteriormente havia circulado em jornais da época, com o intuito de agradar ao seu público, na maioria composto de jovens e senhoras, supomos que as modificações na segunda versão tenha, como objetivo, fazer uma crítica contumaz ao engessamento que o autor estava à mercê ao publicar em jornais. John Gledson, no prefácio do livro *Papéis avulsos* cita a opinião do próprio Machado:

> Este título de *Papéis avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma mesma família, que a obrigação do pai faz sentar à mesma mesa (ASSIS, 2011, p. 9)

Em um discurso fascinante que encobre tantas vertentes, Machado de Assis quis conduzir a liberdade de expressão a um mundo sem tantas fronteiras e nos mostra que não há apenas uma essência e que os padrões de escrita não devem obedecer a regras, bem mais do que a consciência do que somos capazes de realizar.

Após nossas observações sobre o conto "Uma visita de Alcibíades" não podemos deixar de relembrar as palavras de Antonio Candido sobre Machado de Assis:

> Em face da sua obra, toda conclusão do leitor é um risco, porque nela o senso do mistério que está no fundo da conduta se traduz por um desencanto desapaixonado, mas que abre a porta para os sentidos alternativos e transforma toda noção de ambiguidade. (CANDIDO, 2010, p.66)

Ao trazer o grego Alcibíades e com ele estabelecer um diálogo com temas que faziam parte da sociedade do século XIX, Machado soube atrair o leitor não só para os meandros da história da Grécia. Para nós "Uma visita de Alcibíades" cumpriu uma tarefa dupla. O fantástico e o real. Machado atraiu a atenção não só para os elementos que compõem a sátira menipeia, bem como nos trouxe novos questionamentos sobre as críticas feitas à nossa linguagem e a nossa liberdade de escrita. Nem mesmo Alcibíades morto há tantos séculos atrás consegue resistir ao engessamento da liberdade de escrita. Entre tantas metáforas e censura, o nobre grego morre pela segunda vez.

A partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos,* livre das amarras de suas publicações em periódicos, Machado de Assis consagrou-se como um dos maiores escritores brasileiros.

Como leitor, corremos o risco de ter ido além do que havíamos nos proposto. Entretanto, esperamos que essas nossas observações não sejam apenas uma digressão sem rumo. Que outras análises possam se juntar às nossas para enriquecê-las.

Referências

AGUIAR, L, A. *Almanaque Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ASSIS, M. Uma visita de Alcibíades. In: ASSIS, M. *Papéis avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.221-232.

BERNARDINI, A, F. Estranheza e estranhamento. In: Ávila, M. Stroparo, S, M. (org*)*. *Poéticas do estranhamento*. Curitiba: Arte & Letra, 2015.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad.Paulo Bezerra. 5ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

CANDIDO, A. *Iniciação à literatura brasileira*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

_____. *Vários escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CIRLOT, J, E. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

LEITE, L, C, M. *O foco narrativo*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

MASSA, J, M. *A Juventude de Machado de Assis*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. 12ª ed. São Paulo: UNESP, 2009.

COMO MATAR UM DRAGÃO: CONSTRUÇÕES NARRATIVAS EM ITALO CALVINO

Autora: Maria Silvia Duarte (UFMG)
Orientadora: Lyslei Nascimento (UFMG)

Resumo: Em um castelo em meio a uma floresta estão sentados muitos convivas que, servidos de um banquete, compartilham suas histórias uns com os outros. E, no entanto, ouve-se apenas o tilintar dos talheres e taças, pois palavras não são pronunciadas. O silêncio reina dentro do cômodo; as narrativas se dão a partir das cartas de tarô que estão sobre a mesa e são dispostas de acordo com a vontade de cada personagem. É este

o ponto de partida do romance *O castelo dos destinos cruzados*, de Italo Calvino. Calvino compara a imagem de São Jorge à do escritor: com sua espada, o soldado romano mata o dragão e salva a princesa, assim como o escritor que, ao tocar a pena no papel, expurga os demônios que existem dentro de si. Este trabalho procura analisar o processo de criação narrativa no livro de Italo Calvino, levando em consideração a problemática da análise combinatória proposta pelo autor em seu ensaio *Cibernética e Fantasmas*.

Palavras-chave: Ítalo Calvino. São Jorge. Literatura italiana. Literatura comparada.

Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge
Para que meus inimigos tenham pés, não me alcancem
Para que meus inimigos tenham mãos, não me peguem, não me toquem
Para que meus inimigos tenham olhos e não me vejam
E nem mesmo um pensamento eles possam ter para me fazerem mal
(Jorge Ben Jor)

O mito de São Jorge[68] provavelmente é um dos mais conhecidos no mundo ocidental, sendo que o cavaleiro é o santo padroeiro de muitos países, como a Inglaterra, a Polônia e a Turquia. Segundo a lenda, o cavaleiro teria derrotado o dragão que aterrorizava uma cidade, cujo nome não é revelado, destruindo plantações, matando seus habitantes e. além disso, mantendo a princesa cativa. Entretanto, a narrativa da lenda se desenvolve em diversas versões.

Em um dos relatos mais famosos, o cavaleiro teria nascido na região da Capadócia, na Turquia, e, durante uma expedição militar, teria passado por uma cidade cujos campos eram envenenados pelo hálito de um dragão. Para tentar acalmar o monstro, os moradores locais tentaram dar-lhe ovelhas como sacrifício, mas, sem sucesso, decidem então sortear crianças. No dia em que a filha do rei é sorteada São Jorge chega à cidade e, ao ouvir a história contada pela menina, decide encontrar o dragão em seu lugar e enfrentá-lo. Ele retorna da luta triunfante, arrastando consigo a carcaça do monstro até os portões da cidade. Logo depois, ele se casa com a princesa.

Em uma outra versão, ainda, o cavaleiro teria nascido na cidade de Coventry, na Inglaterra, e, em uma expedição militar com o exército romano teria passado pela cidade aterrorizada pelo dragão e, ao se deparar com o monstro, teria decidido lutar. Após matar o dragão com sua espada Ascalon, o cavaleiro teria salvo a princesa que era feita refém, casando-se com ela logo em seguida. É a partir de tal versão que São Jorge torna-se santo padroeiro da Inglaterra. Em outros relatos, a narrativa se desenvolve com o guerreiro indo até a lua para lutar contra o animal e, em outros, não é uma espada que usa, mas sim uma lança. Os detalhes da lenda variam de acordo com cada versão, no entanto, fato permanece que o cavaleiro, independentemente de onde possa ter nascido ou de que tipo de arma usava, é sempre descrito como o santo que derrota o dragão e salva a princesa.

---

68 As informações aqui reunidas sobre a lenda de São Jorge foram retiradas do artigo São Jorge: o santo universal, escrito por Aretha Yarak e publicado na revista Dossiê Super Interessante, de outubro de 2014. (YARAK, Aretha. São Jorge: o santo universal. Dossiê Super Interessante, São Paulo, Outubro de 2014, p.36-39.)

Através da História, a lenda de São Jorge tornou-se famosa em muitos lugares do mundo, sendo que a sua fama rendeu ao cavaleiro um grande número de representações: pinturas, músicas e livros. No campo da música, por exemplo, o compositor brasileiro Jorge Bem Jor faz referência ao guerreiro em sua canção "Jorge de Capadócia", presente no álbum *Solta o pavão*, de 1975. Em 1997, o grupo Racionais MC regravou a canção em seu álbum *Sobrevivendo no inferno.*

No campo das artes plásticas, o artista Paolo Uccello, em uma pintura de 1470, representa o guerreiro montado em seu cavalo branco, enfiando sua lança através da cabeça do monstro que, por sua vez, tem a princesa presa a seu corpo por correntes. Já Raffaello Sanzio, renomado artista italiano, em uma pintura de 1505[69], retrata São Jorge no momento anterior a deferir o golpe final no dragão. Ao fundo, a princesa foge da cena, mas não sem antes lançar um último olhar para a brutalidade do que se passa diante de si. Vemos, ainda, a lança de São Jorge quebrada no chão e o cavaleiro usar sua espada para matar o animal. Em uma outra pintura[70], também de Sanzio, mas datada de 1506, o cavaleiro é representado no momento em que de fato defere o golpe de misericórdia contra o dragão que, por sua vez, agarra sua lança e lhe volta um olhar aterrorizante. A princesa é vista ao fundo da tela, em vestes vermelhas, mas desta vez ela não foge. Ao invés disso, permanece em posição de oração.

Figura 1: Paolo Uccello, *Saint George and the dragon*, pintura, 1470.
Fonte: Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon>. Acesso em: 05 set. 2017.

Na literatura, o autor italiano Italo Calvino faz referência a São Jorge em seu romance *O castelo dos destinos cruzados*, publicado pela primeira vez em 1973. O

69 Raffaello Sanzio, *Saint George struggling with the dragon*, pintura, 1503-1505. Disponível em: < http://www.louvre.fr/en/expositions/late-raphael > Acesso em: 05 set. 2017.

70 Raffaello Sanzio, *Saint George and the dragon*, pintura, 1505-1506. Disponível em: < https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.28.html> Acesso em: 05 set. 2017.

guerreiro é representado através da figura do Cavaleiro de Espadas, arcano que compõe o jogo de tarô.

No romance, em um castelo que também poderia ser uma taverna, vários convivas partilham de um banquete, no qual contam suas histórias uns aos outros. No entanto, ouve-se apenas o tilintar das taças e talheres, pois palavras não são pronunciadas. Os personagens perderam a capacidade de falar e as narrativas se dão por meio de cartas de tarô que se encontram sobre a mesa, dispostas de acordo com a vontade de cada personagem. "Ainda bem que há estas cartas, aqui sobre a mesa, um baralho de tarô, daqueles mais comuns, dos marselheses, como o chamam..." (CALVINO, 1994a, p.76), afirma o narrador de Calvino. E assim começa o romance.

Em uma das histórias que compõem o livro, "Também tento contar a minha", o narrador reconhece a figura do guerreiro lendário na carta do arcano Cavaleiro de Espadas. São Jorge é o santo conhecido por ter matado, com sua lança (ou espada), o dragão, demônio que o atormentava. Na trama de Calvino, assim também procede o escritor, personagem cujo trabalho é expurgar seus demônios, as palavras, com a força de sua pena.

Ao unir o recurso iconográfico das cartas de tarô à escrita, o autor italiano abre espaço para uma multiplicidade de leituras possíveis pela ordenação e reordenação das cartas: por meio de um processo combinatório, os 72 arcanos do tarô, 22 maiores e 50 menores, podem ser alinhados de infinitas maneiras, de modo a formar infinitas narrativas. O próprio Calvino, na "Nota" da edição brasileira de 1994, afirma que, para escrever o romance, procurou montar esquemas com as cartas, como se estas fossem peças de um quebra-cabeças, "de modo que se apresentassem como cenas de um conto pictográfico" (CALVINO, 1994b, p.153), para daí extrair histórias:

> Assim passava dias inteiros a compor e a recompor o meu quebra-cabeça, imaginava novas regras do jogo, traçava centenas de esquemas, em quadrado, em losango, em estrela, mas sempre havia cartas essenciais que permaneciam fora e cartas supérfluas que ficavam no meio, e os esquemas se tornaram tão complicados (adquirindo às vezes até mesmo uma terceira dimensão, tornando-se cubos e poliedros) que eu próprio acabava me perdendo neles. (CALVINO, 1994b, p.155)

O mecanismo de construção narrativa desenvolvido em *O castelo dos destinos cruzados* por Italo Calvino muito se assemelha ao mecanismo da máquina literária, proposto pelo autor em seu ensaio de 1969, *Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)*.[71] Neste ensaio, Calvino teoriza a criação de uma máquina que, por meio do processo combinatório, seria capaz de compor obras literárias. Tais obras, porém, não seriam parte de uma produção em série, mecanizada, pelo contrário, seriam capazes de revelar em suas páginas "os mais ciosos atributos da intimidade psicológica" (CALVINO, 2009, p. 203) e até mesmo de criar vanguardas.

Segundo Calvino (2009), assim como em um jogo de xadrez as 32 peças do tabuleiro podem ser combinadas para formar uma infinidade de lances, ou como os 72 arcanos do tarô podem ser ordenados para fazer diferentes previsões, a máquina-literária

---

71 No presente artigo, utilizo a tradução publicada pela editora Companhia das Letras, em 2009, do livro de Italo Calvino *Assunto encerrado*, dentro do qual está contido o ensaio em questão.

também é um sistema no qual, a partir de um número limitado de elementos, as palavras, uma multiplicidade de possibilidades narrativas é criada:

> Sabemos que, assim como nenhum jogador de xadrez poderá viver o bastante para esgotar as combinações dos possíveis lances das 32 peças do tabuleiro, da mesma forma, - dado que nossa mente é um tabuleiro em que são postas em jogo centenas de milhares de peças, - nem sequer numa vida que durasse tanto quanto o universo chegaríamos a jogar todas as partidas possíveis. Mas sabemos também que todas as partidas estão implícitas no código geral das partidas mentais, por meio do qual cada um formula a todo momento seus pensamentos, dardejantes ou preguiçosos, nebulosos ou cristalinos. (CALVINO, 2009b, p.200-201)

Nesse sentido, para Calvino (2009) a literatura representa um jogo combinatório, capaz de produzir e adquirir significados diversos. "Jogo" é aqui palavra-chave: assim como o xadrez ou como o tarô, o jogo da literatura também possui suas próprias regras e restrições, sejam estas bem definidas ou não. Lembramos que Calvino era membro honorário do Oulipo (em português: oficina de literatura potencial), grupo científico-literário conhecido por experimentar com a literatura e cujo outros membros notáveis, por exemplo, são os autores franceses Raymond Queneau e Georges Pérec. Segundo a lógica do Oulipo, as restrições funcionariam para a escrita tal como as regras funcionam para os jogos: como inesgotável fonte narrativa. A esse respeito, as pesquisadoras da obra de Italo Calvino, Bruna Fontes Ferraz e Maria Elisa Moreira, em seu artigo *Italo Calvino e a literatura em jogo: reflexões sobre o processo criativo calviniano* (2014), afirmam:

> A composição da obra criativa pela lógica da Oulipo parte da necessidade de inventar e de sondar possibilidades narrativas que permitam um caráter múltiplo à obra literária, de modo que esta não se reduza a uma única possibilidade significativa, mas que, a partir da multiplicidade combinatória, se possibilite a criação de várias histórias. É nessa perspectiva que, para Calvino, a literatura é entendida como um jogo combinatório que adquire e produz significados diversos... (FERRAZ, MOREIRA, 2014, p.81).

Em 1984, Calvino foi convidado a realizar um ciclo de conferências na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos. A temática destas girava em torno dos valores que o autor considerava que deveriam ser conservados pela literatura no milênio que se seguiria: Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade e Consistência. No entanto, Calvino morre antes de poder realiza-las, deixando também de escrever o texto da última conferência, que trataria do tema da Consistência. Anos mais tarde, em 1988, sua esposa Esther Calvino publicou-as postumamente sob o título de *Lezione Americane.* No Brasil, o livro foi publicado pela editora Companhia das Letras, em 2015, sob o título de *Seis propostas para o próximo milênio*.

Na proposta cujo título é *Multiplicidade*, o autor defende a noção de romance enciclopédico, ou hiper-romance, ou seja, "(...) o romance como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo." (CALVINO, 2015, p.123). Nesse sentido, o romance é visto por Calvino como uma rede, uma teia capaz de conter dentro de si todo o universo, toda uma multiplicidade de sentidos que não cessa de explodir.

Italo Calvino (2015) cita Marcel Proust e Jorge Luís Borges, além de outros autores[72], como exemplo de obras múltiplas, enciclopédicas, que tentam abarcar dentro de si todo o universo. Sobre *Em busca do tempo perdido* (2003),[73] o italiano afirma que, por mais que o projeto da obra tenha nascido como um todo, isto é, com princípio, fim e algumas linhas gerais, o próprio Proust é incapaz de ver o seu final: a obra dilata-se internamente "por força de seu próprio sistema vital" (CALVINO, 2015b, p.127), tornando-se, assim, inapreensível:

> A rede que concatena todas as coisas é também o tema de Proust; mas em Proust essa rede é feita de pontos espaço-temporais ocupados sucessivamente por todos os seres, o que comporta uma multiplicação infinita das dimensões do espaço e do tempo. O mundo dilata-se a tal ponto que se torna inapreensível, e para Proust o conhecimento passa pelo sofrimento dessa inapreensibilidade. (CALVINO, 2015b, p.128)

Sendo assim, segundo Calvino (2015), o caráter enciclopédico da obra de Proust encontra-se nos ponto espaço-temporais, dentro dos quais delineia-se o desenvolvimento tecnológico de uma era. Esse advento tecnológico, por sua vez, não faz parte apenas da "cor do tempo" da obra, mas de sua razão interna, de sua inapreensibilidade: "de sua ânsia de dar consistência à multiplicidade do escrevível na brevidade de uma vida que se consome. " (CALVINO, 2015b, p.129)

Quando fala sobre a obra de Borges, o autor italiano destaca o conto "O jardim dos destinos que se bifurcam", do livro *Ficções*, de 1972. A narrativa desenvolve um enredo policial – um espião deve passar uma informação para seus superiores e, para isso, comete um crime – no entanto, paralelamente, temos a descrição de um interminável romance chinês. Ts'ui Pen, antigo governador de uma província chinesa, haveria renunciado ao poder para escrever um livro e um labirinto, porém, ao morrer, haveria deixado somente o livro e o labirinto nunca fora encontrado. As personagens de Borges chegam à conclusão de que o livro, aparentemente uma narrativa sem sentido, seria o próprio labirinto, dentro do qual estariam contidas múltiplas possibilidades para um mesmo acontecimento. No conto de Borges, portanto, tem-se a noção de tempo infinito, multíplice, "no qual cada presente se bifurca em dois futuros" (CALVINO, 2015b, p.135), ou mais. Infinitos universos se convergem, todas as possibilidades se realizam, em todas as combinações existentes. Segundo Calvino (2015), é esta a condição que permite ao protagonista realizar o crime, o assassinato do Dr. Stephen Albert, "seguro de que aquilo ocorre em apenas um dos universos mas não nos outros, de modo que, cometendo o assassínio aqui e agora, ele e sua vítima poderão reconhecer-se amigos e irmãos em outros universos. " (CALVINO, 2015b, p. 136)

Nesse sentido, para Italo Calvino, a literatura funcionaria enquanto jogo combinatório, sendo múltipla e plural, capaz de se abrir para uma grande possibilidade de significados. É esta a lógica de alguns de seus romances, nos quais tanto leitor quanto autor se encontram perdidos no jogo da escrita, como que em meio a uma partida. São eles: *Le città invisibili,* publicado pela primeira vez em 1972, *O castelo dos destinos cruzados*, de 1973, e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de 1979.

---

72 Também são citados os escritores Carlo Emilio Gadda e Gustave Flaubert.

73 Neste trabalho, utilizei a tradução portuguesa da obra de Marcel Proust, feita por Pedro Tamen, publicada em 2003 em Lisboa pela editora Relógio D'Água.

No romance *Le città invisibili*, o viajante Marco Polo descreve ao imperador dos tártaros, Kublai Khan, as cidades que formam o seu vasto império. As descrições feitas por Polo, porém, não tratam do espaço físico das cidades, fictícias, que levam sempre um nome feminino. Seu discurso parece envolvido por uma névoa: Polo faz reflexões filosóficas e poéticas, relata impressões e experiências. Sendo assim, ao se concentrar em um único símbolo, a cidade, Calvino abre espaço para uma multiplicidade de ideias, significados e possibilidades.

A obra mais bem-sucedida de Italo Calvino, no sentido que foi capaz de melhor exprimir as ideias de jogo literário e multiplicidade narrativa dentro de sua estrutura, é o hiper-romance *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. No livro, autor e leitor devem percorrer o início de diversos romances, em busca do próprio "Se una notte d'inverno un viaggiatore", do qual ambos leram apenas o primeiro capítulo. Segundo Ferraz e Moreira (2014), avançar na leitura é o mesmo que jogar uma partida de tabuleiro, "no qual o leitor-pino, atravessando obstáculos e superando adversidades, deve continuar jogando para que, finalmente, consiga encerrar a partida e chegar ao prêmio [...] neste caso específico, degustar a leitura da obra desejada". (FERRAZ, MOREIRA, 2014, p.83)

Em *O castelo dos destinos cruzados*, por sua vez, a multiplicidade de sentidos está relacionada ao recurso iconográfico das cartas de tarô. Já falamos anteriormente que, no romance, os arcanos são utilizados pelos convivas do banquete que, tendo perdido a capacidade de falar, procuram contar suas histórias através das cartas, dispostas sobre a mesa de acordo com a vontade das personagens. Cabe ao narrador-protagonista, então, interpretar as mensagens das sequencias de arcanos, tentando dali extrair as narrativas que se formam. Essa interpretação, entretanto, não é absoluta, isto é, o leitor também pode arriscar fazer suas próprias conjeturas. Nesse sentido, autor e leitor se tornam participantes de um mesmo jogo, cujas regras são subvertidas a todo o momento. O baralho de tarô é utilizado como uma máquina de criação de sentido, máquina literária, a partir da qual é possível gerar infinitas histórias.

Um dos personagens coloca sobre a mesa o arcano do Valete de Ouros e o narrador logo acusa a semelhança entre ambos. A carta seguinte é a Morte, e o narrador infere que o personagem deve ser um ladrão de sepulcros, pois "não era certamente o tipo dos que passeiam meditando pelos cemitérios..." (CALVINO, 1994a, p.41). Outros arcanos seguem a narrativa: o Papa, o Dois de Paus, o Ás de Paus, o Dez de Copas e o Anjo: certamente, se tratando de um ladrão de sepulcros, este deveria roubar principalmente os túmulos de homens ricos e poderosos, que tinham o costume de levar consigo para a morte seus tesouros, como reis e papas. Em uma noite sem lua, o ladrão levanta a lápide de uma destas tumbas e por ela desce. Logo após entrar, porém, ele sobe novamente por um tronco de árvore que se ergue da própria tumba e que estende até os céus: como os anjos, ele passa a contemplar o bosque do cemitério.

O personagem agora sobre pelo tronco da árvore até chegar a uma cidade suspensa (o Mundo), que flutua sobre as ondas e nuvens, uma cidade tão alta quanto um dia fora a Torre de Babel (a Torre). É a Cidade do Possível, guardada pelo Cavaleiro de Espadas, que oferece ao recém-chegado três opções: riquezas (Ouros), sabedoria (Copas) ou força (Espadas). O ladrão opta pelas riquezas, mas o guardião o presenteia com Paus, e ele cai novamente sobre as árvores do bosque.

É esta a leitura feita pelo narrador e, no entanto, é apenas uma possibilidade. O leitor poderia interpretar as cartas de outro modo, por exemplo: o Valete de Ouros poderia representar um príncipe que, após a morte de seu pai, o Papa, tenta ascender ao

reino dos mortos para trazê-lo de volta a vida. Ao chegar aos portões dos céus, é barrado pelo guardião, o Cavaleiro de Espadas, que o manda de volta para o bosque de onde veio.

Sendo assim, ao combinar e recombinar um limitado número de elementos, as cartas do tarô, com o objetivo de compor histórias, Calvino potencializa o número de combinações que podem ser feitas, assim como a máquina literária que, ao combinar as palavras de uma língua, pode produzir uma multiplicidade de obras literárias.

Em uma das últimas histórias do livro, intitulada "Também tento contar a minha", o narrador procura relatar aos outros convivas o seu próprio passado. Assim como anteriormente ele havia associado a imagem do Valete de Ouros a do ladrão de sepulcros, ele vê representada no arcano do Cavaleiro de Espadas a imagem de São Jorge, o guerreiro lendário. Calvino compara São Jorge ao escritor: sua lança (ou espada) é a caneta que, no momento em que toca o papel, mata o dragão chamado literatura. Nesse sentido, o escritor é aquele que através do ato da escrita, assim como São Jorge, é capaz de expurgar um grande demônio, um demônio que existe dentro de si mesmo. Não é por acaso que Calvino associa o arcano número 15, o Diabo, ao ofício do escritor: "O Diabo devia ser a carta que mais frequentemente se encontra em meu ofício: a matéria-prima do escrever não estará toda por acaso em nesse ressurgir à superfície de grifos peludos, assanhamentos caninos, chifradas caprinas, violências interditas que bracejam nas trevas? " (CALVINO, 1994a, p. 128)

Somente ao trazer à tona esses demônios, intimidades da psicologia humana, o escritor é finalmente capaz de realizar sua tarefa: é assim que ele mata o dragão.

Referências

BEN JOR, J. Jorge da Capadócia. *Solta o pavão*. Phillips Records, 1975.

BORGES, J. L. *Ficções.* Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Abril, 1972a.

_____. O jardim dos caminhos que se bifurcam. In: Borges, J. L. *Ficções.* Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Abril, 1972b.

CALVINO, Italo. *Le città invisibili.* Milano: Oscar Mondadori, 2016a.

_____. *Se una notte d'inverno um viaggiatore*. Milano: Oscar Mondadori, 2016b.

_____. *Assunto encerrado*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. P.196-215.

_____. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

_____. Nota. In: CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados.* Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

_____. Multiplicidade. In*:* CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p.127-140.

_____. *Lezione Americane*: sei proposte per il prossimo milenio. Milano: Oscar Mondadori, 2002.

FERRAZ, Bruna Fontes; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Italo Calvino e a literatura em jogo: reflexões sobre o processo criativo calviniano.* Nau Literária: crítica e teoria de literaturas, Porto Alegre, vol. 10, p. 76-88, 2014.

NASCIMENTO, Lyslei. *Minha alma é um tinteiro seco.* Disponível em: https://noite.wordpress.com/2010/08/17/lyslei-nascimento-minha-alma-e-um-tinteiro-seco/ Acesso em: 04 abril. 2017.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*- Do lado de Swan. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'água, 2003.

RACIONAIS MCS. Jorge da Capadócia. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra, 1997.

YARAK, Aretha. *São Jorge: o santo universal*. Dossiê Super Interessante, São Paulo, Outubro de 2014, p.36-39.

O ASPECTO SOCIAL NA MÍDIA LITERÁRIA

Autora: Mercedes B. Campos Rodriguez (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (UNIANDRADE)

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar as relações que a literatura mantém com a sociedade, para enfatizar o aspecto social da arte literária, a qual deve ser compreendida como manifestação cultural expressiva de uma época específica. Conforme Bakhtin: "A objetivação estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de alguma força efetivamente real, de cujo interior eu poderia ver-me como outro" (BAKHTIN, 2011, p. 29). Dessa forma, a especificidade da literatura aponta para seu teor comunicacional e dialógico. Candido (2006) também defende que uma obra literária é uma estrutura orgânica, completa em si mesma, que transfigura a realidade, transformando os referentes externos em material estético. Além disso, o aspecto social da literatura é analisado por outros autores que compõem o referencial teórico desta pesquisa, tais como: Arnold Hauser (1969), György Lukács (2000), Wolfgang Kayser (1968) e Sandra Pesavento (1999). Dessa forma, o autor, como sujeito social, recria, reconstrói o mundo, atendendo e priorizando suas convicções. Nessa perspectiva, o trabalho ressalta a função social do mito e da epopeia, no que se refere à crítica e à representação simbólica, seguindo os pressupostos de Joseph Campbell (2007).

Palavras-chave: Mídia literária. Sociedade. Representação. Dom Quixote.

Introdução

Pode-se considerar a literatura uma manifestação artística de criação subjetiva, representativa de períodos históricos. Tal especificidade a torna um produto social que se contextualiza em espaços e tempos histórico-sociais determinados, já no objeto poetizado. Dessa forma, o ato estético é essencialmente ideológico e, conforme sublinha Jameson: "[...] todos os artefatos culturais devem ser lidos como resoluções simbólicas das verdadeiras contradições políticas e sociais" (JAMESON, 1992, p. 73). Na perspectiva marxista de análise do teórico, a literatura é um produto social que condensa na sua forma estética as contradições sociais. À vista disso, todos os artefatos culturais como a arte, e no caso específico da literatura, responde aos imperativos que a sociedade lhe atribui, no momento de sua manifestação. A literatura mantém uma estreitíssima relação com os juízos de valor de uma sociedade, e essa relação é sempre dialética, portanto consoante com as ideologias sociais que imperam no inconsciente do público que as leem. Eagleton salienta que as ideologias geram-se nas relações de poder que os sujeitos estabelecem na sociedade, atreladas à manutenção do *status quo* das elites.

> A estrutura de valores, em grande parte oculta, que informa e enfatiza nossas afirmações fatuais, é parte do que entendemos por ideologia. [...] Não entendo por "ideologia" apenas as crenças que têm raízes profundas, e são muitas vezes inconscientes; considero-a, mais particularmente, como sendo os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e produção do poder social. (EAGLETON, 2006, p. 22-23)

Uma das preocupações epistemológicas da crítica literária é estabelecer o tipo de relação que a literatura mantém com a sociedade, entendendo-a como manifestação cultural expressiva de uma época histórica específica. Bakhtin salienta que: "A objetivação estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de alguma força efetivamente real, de cujo interior eu poderia ver-me como outro" (BAKHTIN, 2011, p. 29). A especificidade da literatura aponta para seu teor comunicacional e dialógico. O essencialmente humano é materializado na literatura, e o diálogo que propõe ao leitor é justamente uma reflexão profunda sobre o mundo. O ponto de apoio é o referente social; eixo sobre o qual se equaliza a existência, suporte imprescindível para estabelecer uma comunicação. Mas, para Candido (2006), uma obra literária é uma estrutura orgânica, completa em si mesma, que transfigura a realidade, e transforma os referentes externos (aspectos sociais, psicológicos, etc.) em material estético. O autor, como sujeito social, recria, reconstrói o mundo, atendendo e priorizando suas convicções. A literatura é uma manifestação estética cuja especificidade é ter as palavras como matéria-prima em que a linguagem assume uma função poética eminente, contudo, isso não significa que o objeto poetizado ultrapasse as representações simbólicas construídas dialeticamente. Os pressupostos de Jameson são relevantes a respeito da natureza social da literatura. Ele concebe a narrativa como ato socialmente simbólico, portanto, seria uma prática social na qual se codificam: "[...]soluções' imaginárias ou formais para condições sociais insolúveis" (JAMESON, 1992, p. 72, ênfase no original).

Por outro lado, na relação solitária leitor/obra, os efeitos da literatura na consciência individual não podem ser subestimados. Ao contrário, a literatura atualiza mitos e desvenda outros, aguçando a consciência crítica do leitor, já que, na literatura: "O diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce..." (BAKHTIN, 1998, p.161). Os processos de significação e ressignificação ontológica de tempos e espaços sociais propostos pela literatura propiciam reflexões que se sobrepõem à alienação da cultura massificada da sociedade globalizada. Desse modo, o leitor pode experimentar uma reflexão profunda sobre o processo dialético / histórico da sua própria trajetória humana. É notório que para o teórico a permeabilidade das fronteiras entre o mundo ficcional e o real não é tênue, mas consistente. A acessibilidade à ficção literária no processo de leitura e interpretação / significação de textos literários ocorre principalmente por meio da mediação semiótica[74]. Ainda que os mundos ficcionais se configurem em números ilimitados e diversificados, os pressupostos teóricos de Doležel (1988) permitem afirmar que o mundo real perpassa o ficcional na sua organização e configuração interna pela experiência existencial do autor, entre outros parâmetros. Desse modo:

74Os mundos ficcionais são acessíveis desde o mundo real. A semântica dos mundos possíveis legitima a soberania dos mundos ficcionais face ao mundo real. Contudo, simultaneamente à noção de acessibilidade oferece-se uma explicação de nossos contatos com os mundos fictícios. Para esse acesso é necessário atravessar as fronteiras do mundo, transitar o reino dos existentes reais frente aos possíveis ficcionais. Baixo esta condição o acesso físico é impossível. Os mundos ficcionais são acessíveis desde o mundo real através dos canais semióticos, mediante o processo de informação (DOLEŽEL, 1988, em DOMÌNGUEZ, 1997, p. 83).

> O mundo real participa na formação dos mundos ficcionais proporcionando os modelos da sua estrutura (incluindo a experiência do autor), ancorando o relato ficcional num acontecimento histórico (WOLTERSTORFF, 1980), "transmitindo fatos reais" ou "realidades" culturais (EVEN-ZOHAR, 1980). Nesta transferência de informação, o "material" do mundo real penetra na estruturação dos mundos ficcionais. A semântica dos mundos possíveis conscientiza-nos que o material deve sofrer uma transformação substancial no contato com as fronteiras do mundo: tem que ser convertido em possíveis não reais, assumindo todas as consequências ontológicas, lógicas e semânticas. (DOLEŽEL, citado em GARRIDO DOMÍNGUEZ, 1997, p.83, ênfase no original).

Porém, os mundos ficcionais prezam pela verossimilhança, mas eles não correspondem à realidade tal qual a conhecemos. Cabe ao leitor atualizar os diferentes códigos e signos linguísticos que subjazem nos textos ficcionais. A mediação semiótica possibilita manter uma conexão permanente entre leitores e ficção literária. Na discussão de teor filosófico sobre os mundos possíveis que compõem a ficção literária, Eco salienta que: "[...] os mundos literários possíveis devem ser entendidos mais como estruturas culturais do que como 'estados possíveis de coisas'; trata-se ainda, de pequenos mundos, mobiliados no transcurso da narração" (ECO, 1993, p. 233, ênfase no original).

O caráter sociológico da arte literária

As relações que a literatura mantém com a sociedade são irrefutáveis, pois, como manifestação cultural, a arte acompanha a evolução social da humanidade, principalmente por meio da linguagem. Assim, por exemplo, a sociologia da literatura tem tentado identificar fatores sociais que suscitaram o aparecimento de antigas lendas nos primórdios das civilizações. Sabemos que a lírica primitiva se ancora no sagrado e no animismo**.** Todavia, percebe-se certa dificuldade teórica em formular uma explicação inequívoca e uníssona sobre a origem da *Lenda da Idade de Ouro* escrita por Hesíodo no século VIII a. C. O mito das eras percorre as manifestações literárias do mundo antigo e moderno num processo intertextual quase infinito. Cervantes retoma o mito na sua obra: *O engenhoso Hidalgo Dom Quixote da Mancha* (1615). Pode-se afirmar que o fato se constitui numa lacuna epistemológica na sociologia da literatura, pois ainda não há uma explicação sociológica plausível que explique a veneração pelo passado, que é o assunto poetizado na referida literatura. No entanto, pressupõe-se que seu aparecimento esteja ancorado, já na antiguidade, "à necessidade de solidariedade familiar e tribal, ou na busca de legitimação social das prerrogativas herdadas pelas elites" (HAUSER, 1969, p. 15). O percurso analítico da sociologia da literatura procura compreender como se articula a relação entre literatura e sociedade. Nesse âmbito pode-se chegar a uma elucidação plausível sobre o aparecimento de tendências estéticas de períodos históricos, orientando a fruição por alguns gêneros literários. Dessa forma, Hauser salienta que: "Todos os gêneros épicos antigos partilham um traço comum; se trata de uma poesia ritualística dirigida às massas" (HAUSER, 1969, p. 86). Os cantores de fórmulas mágicas, de profecias de oráculos, compositores de lamentações fúnebres e cantos guerreiros visavam à comunidade na sua totalidade. A poesia representava o mundo simbólico construído coletivamente, e o objeto poetizado representava a ideologia, cosmovisão e sentimentos compartilhados pela totalidade da sociedade. A literatura exprime uma íntima dependência da sociedade, pois a receptividade da lírica era determinada pelo teor do assunto poetizado, que deveria fazer sentido para a comunidade à qual estava dirigida. Outra perspectiva de análise da relação entre

literatura e sociedade nos leva a cogitar, por exemplo, uma explicação mais dilatada e razoável para o surgimento de orientações estéticas em tempos e espaços históricos determinados. Neste âmbito, podemos entender a tendência da decadente sociedade cortesã espanhola do século XVII, por revitalizar a leitura de antigos romances de cavalaria. Cervantes ironizou tal prática, parodiando os heróis dessa literatura, já obsoleta, na sua obra *O Engenhoso Hidalgo Dom Quixote da Mancha* (1610-1615). Uma das causas pode ser compreendida a partir dos entraves políticos e sociais que a nobreza experimentava no momento, e do teor dos assuntos poetizados nessa literatura. Os romances de cavalaria faziam menção a um passado glorioso e heroico da classe social. O mito da ordem dos cavaleiros, manifestado já no primeiro romance espanhol: *Tirante el Blanco* (Joanot Martorell, 1490), adverte sobre a necessidade de existência de uma infinidade de romances do gênero, pois todo livro de cavalaria pressupunha um anterior no qual o herói tivesse sido convertido em cavaleiro. Do anterior "pode-se concluir que a cavalaria jamais existiu antes dos livros do gênero, ou, existiu somente nos livros" (CALVINO, 2017). É evidente que nesta nova orientação estética da nobreza espanhola subjazia o desejo de resgatar antigas prerrogativas sociais usufruídas num passado glorioso já superado. O desejo de projeção social estava implícito na orientação estética da nobreza. A ideologia aristocrática pretendia reconquistar novamente seu prestígio social e assegurar espaço político na configuração do Império Espanhol. A classe aristocrática dos fidalgos, agora empobrecida pela monarquia imperante, era saudosa do protagonismo exercido anteriormente. Não obstante, há que salientar que os condicionantes sociais e psíquicos para a sociologia da literatura são sempre referentes externos, que não determinam a estrutura interna do trabalho criador. Porém, eles:

> Referem-se aos dados do mundo real no tempo e no espaço, à História, uma teoria filosófica, concepções ideológicas, conceitos sobre a natureza humana e, outros textos. As referências podem ser diretas ou somente, ser evocadas e, nesta categoria incluem-se não somente os referentes externos evidentes, como nome de lugares, ruas, fatos e datas históricas ou figuras históricas reais, senão também, afirmações diversas, relativas à natureza humana, à sociedade, à tecnologia, ao caráter nacional, à psicologia, à religião, etc. (HARSHAW, citado em GARRIDO DOMÍNGUEZ, 1997, p.147)

Candido afirma que os condicionantes sociais que perpassam uma obra constituem o interesse epistêmico da sociologia, história e crítica literária, contudo eles centram sua atenção: "[...] para os elementos sociais que formam sua matéria, para as circunstâncias que influíram na sua elaboração, ou para a função na sociedade" (CANDIDO, 1973, p. 20).

Por outro lado, para explicar assuntos poetizados que perpassam a produção estética de diversos autores em diferentes épocas, a nomenclatura teórica do *leitmotiv*[75], legado da crítica alemã, e cuja significação é teorizada a partir da contextualização histórica dos assuntos presentes nas manifestações literárias, tem sido relevante. Cabe ressaltar que no processo analítico, o conceito adota uma função nitidamente

75 Leitmotiv. Tópico. Emblema: (Motivo dominante) refere-se aos motivos centrais que se repetem numa obra, ou na totalidade das obres de um poeta. Para Curtius, os tópicos são "clichés fixos ou esquemas de pensamento e da expressão" procedentes da literatura antiga e que, através do latim medieval penetraram nas literaturas nacionais da Idade Média e, mais tardiamente, no Renascimento e Barroco (KAYSER, 1968, p. 91).

vinculadora e, foi redefinido para "estabelecer um método interpretativo" (CURTIUS, citado em KAYSER, 1968, p. 91). Dentre os *leitmotiven* poetizados que estão intimamente relacionados à cosmovisão do autor; está a percepção da morte. Assim temos que a morte constitui um assunto literário de longa tradição, mas a percepção dela é dialética. Ela responde aos entraves da consciência existencial dos autores, e é configurada de forma muito diferente em cada obra e gênero literário. Adorno sublinha que:

> Quem seria capaz de falar de lírica e sociedade, perguntarão, senão alguém totalmente desamparado pelas musas? Obviamente, essa suspeita só pode ser enfrentada quando composições líricas não são abusivamente tomadas como objeto de demonstração de teses sociológicas, mas sim quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor (*Gehalt*) de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação universal. (ADORNO, 2012, p. 86)

Nesse âmbito, segundo Adorno, a universalidade do discurso lírico e essencialmente social quando atribuímos sentido à palavra poética na leitura solitária e subjetiva. Todavia, esse é o momento em que escutamos a própria humanidade extravasar a sua própria voz. "A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em forma dominante da vida" (ADORNO, 2012, p. 89).

No começo do século XX, na gênese do conto latino-americano, a morte representa a percepção determinista da existência humana, tanto no meio da natureza íngreme, como no meio da efervescência da cidade. A existência em espaços urbanos ou naturais constitui-se num desafio intransponível, temática que atravessa, por exemplo, a obra *O poço* (1939), do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti. Assim, nos primeiros contos latino-americanos, o mundo e os elementos da natureza passam a ser sinônimo de aniquilamento. O assunto também estrutura a obra *Contos de Amor, de Loucura e de Morte* (1917), do escritor uruguaio Horacio Quiroga. Já a percepção da morte no poema "Elegia: À memória de Jacinta Garcia Benavides, minha avó" (acoplada a *Mar absoluto*, 1945), da brasileira Cecília Meireles, relaciona-se com o status ontológico que não ultrapassa a finitude do ser. É a condição humana e sua transitoriedade sendo poetizada. Por outro lado, a percepção da morte na literatura pós-colonial (séculos XIX e XX) remete à ideia de liberdade. A sujeição cultural e política produz um despojamento, esvaziamento ontológico na identidade do homem submetido à escravidão, e uma via de escape para essa condição seria a morte. Assim, na sua obra autobiográfica *My Bondage, My Freedom* (1860), o escritor africano-americano Frederick Douglass relata a traumática experiência de vida na escravidão, e analisa a relação irracional entre senhor e escravo. Na pós-modernidade, no auge do sistema capitalista que impõe novas relações sociais, o romance existencialista poetiza a angústia do "eu solitário" e seus diferentes desdobramentos. O assunto atravessa a produção estética do período, desde a publicação do romance *A metamorfose* (1915) de Franz Kafka; passa pela publicação de *Memória do subsolo* (1934) de Fiódor Dostoiévski; e *O Estrangeiro* (1942) de Albert Camus, entre outros. A crise existencial

do homem moderno continua a ser o assunto estruturante da narrativa contemporânea. Não obstante, vale sublinhar que: "[...] o estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente à sua estrutura, superando-se deste modo o hiato frequentemente aberto entre investigação histórica e as orientações estéticas" (CANDIDO, 2006, p. 199).

Entende-se que o artífice é um sujeito histórico-social, e os assuntos que poetiza alcançam significação, segundo a sua cosmovisão e a do sujeito histórico que os confronta, ou seja, o leitor. A prosa literária "pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, da sua participação na transformação histórica e na luta social" (BAKHTIN, 1993, p. 133). Bakhtin, na análise da imagem pictórica, salienta que ela só pode ser vivenciada "na categoria do *outro",* e é imprescindível assumir essa categoria para se entender como elemento constitutivo "de um mundo exterior plástico-pictórico" (BAKHTIN, 2011, p. 33). Entretanto, no processo de significação da imagem produzida verbalmente pela literatura, ela:

> [...] se completa em toda uma série de elementos contíguos à imagem externa, pouco acessíveis ou totalmente inacessíveis às artes plásticas: o andar, os modos, a expressão cambiante do rosto e de toda a imagem externa nesses ou naqueles momentos históricos da vida do homem, a expressão dos momentos irreversíveis do acontecimento da vida na série histórica do seu fluxo, os momentos de crescimento gradual do homem que passa pela expressividade externa das idades; as imagens da mocidade, da maturidade, da velhice em sua continuidade plástico-pictural. Todos esses momentos podem ser englobados por uma expressão: a história do homem exterior. (BAKHTIN, 2011, p. 33)

A sociedade impõe às artes imperativos dialeticamente consolidados. Assim, pode-se explicar o aparecimento das diferentes correntes estéticas, atendendo às prioridades culturais relevantes de uma sociedade. Nesse âmbito, pode-se compreender a especificidade da epopeia e sua relação intrínseca com a sociedade que a modela. A percepção do mundo exterior nessas produções não pode ser interpretada desvinculada da realidade social, pois se trata da vivência externa conjuntural, que ultrapassa as fronteiras do real, quando espaço/tempo configura um todo, na literatura do gênero. A imagem externa do mundo hegemônico do medievo se materializa, estruturando o mundo ficcional da epopeia, permitindo que referentes externos e internos convirjam a fim de consolidar a especificidade estética do gênero. Pode-se afirmar que: "A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida"; "A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma", já que: "[...] a comunidade é uma totalidade concreta, orgânica" (LUKÁCS, 2009, p. 45-68). Podemos concluir que a epopeia representa a vida social do homem coletivo, em detrimento do existir individual. O gênero não propicia uma reflexão crítica sobre os valores estabelecidos; ao contrário, legitima os já consolidados socialmente. A respeito do teor ingênuo da narrativa épica, Adorno salienta que:

> Mas a ingenuidade épica não é apenas uma mentira, destinada a manter a mentalidade geral afastada da intuição cega do particular. Por ser um empreendimento antimitológico, ela se destaca no esforço iluminista e positivista de aderir fielmente e sem distorção àquilo que uma vez aconteceu, exatamente do jeito como aconteceu, quebrando assim o feitiço exercido pelo acontecido, o mito em seu sentido próprio. (ADORNO, 2012, p. 49)

Em contrapartida, o romance moderno, segundo sublinha Lukács, tem como objeto poético: "[...] buscar, descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida" (LUKÁCS, 2009, p. 45). O gênero manifesta a cisão entre homem e mundo, que passa a ser determinado por novos condicionantes sociais e históricos. A representação na ficção de uma sociedade equalizada e harmônica perde toda a validade, e o teórico afirma que o romance moderno apresenta uma profunda "inadequação entre alma e obra" (LUKÁCS, 2009, p. 99). O protagonista sente-se deslocado socialmente, conflita com a sociedade e consigo mesmo, pois experimenta o "abandono do mundo por Deus" (LUKÁCS, 2009, p. 99). A crise espiritual do homem moderno se condensa no agir do protagonista, o qual, sem identidade, com uma individualidade indefinida e descentrada, apresenta-se deslocado da ordem estabelecida por Deus. Nesse âmbito, pode-se compreender o demonismo do personagem Dom Quixote (1615), de Cervantes. O desvio da loucura e do descalabro justifica-se na luta por um ideal obsoleto, numa sociedade hostil, mas prescindir do insensato idealismo significaria morrer. O idealismo de Dom Quixote torna-se abstrato, quando confrontado com o pragmatismo social do século XVII. A figura solitária do cavaleiro que transmuta a realidade, viabilizando a concretude das aventuras, extravasa uma profunda crítica social do autor à sociedade do seu tempo, isso porque, dentro dos vários níveis de leitura propostas pelo autor, é possível constatar, na representação do cotidiano, a luta pela sobrevivência do sofrido povo espanhol, subjugado pelas inúmeras guerras travadas pela Espanha, na preservação do Império. Cervantes acusa certamente, o irônico desejo da nobreza decadente no resgate da antiga literatura, que a representava como classe social proeminente, confrontada, agora, com o materialismo burguês. Com o declínio do sistema feudal no século XIV, consolida-se na Europa uma nova classe social, a burguesia, que passa a determinar outras formas de existência. A cosmovisão teocêntrica é substituída pela antropocêntrica, estipulando novos valores éticos e formas de relações sociais. Essas estruturas sociais geram práticas socioculturais que justificam as tendências estéticas. O romance de Cervantes tem sido caracterizado como um romance polifônico, já que todas as classes sociais da Espanha do século XVI estão representadas na voz autônoma e particular de cada personagem, cada um fala em perfeita consonância com sua condição humana, independente da consciência do autor. Neste caso: "[...] o próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado" (CANDIDO, 1973, p. 16).

Literatura, crítica e história

Segundo Candido (2006) a tríade sociedade, escritor e obra é objeto de análise no campo de estudos sociológicos, e procura estabelecer o teor das relações entre literatura e cultura. Contudo, os estudos mais concisos e expressivos são os relacionados com a: crítica e sociologia, estímulos da criação literária, estrutura literária e função histórica, estes campos epistemológicos objetivam a análise principalmente do teatro e ficção pretendendo: "[...] averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que ela exerce" (CANDIDO, 2006, p. 9). No campo da sociologia da literatura pode-se chegar a estabelecer como o condicionante social passa a se constituir num fator interno, chegando a fazer parte da estrutura da obra. O intencionalismo desta corrente interpretativa pressupõe objetivos particulares na criação literária, por se tratar de uma

expressão humana subjetiva, e no processo de interpretação é possível fazer associações com diversos contextos sociais. É imprescindível salientar que esta epistemologia não é de orientação estética. "Dizer que ela [a literatura] exprime a sociedade, constitui hoje verdadeiro altruísmo" (CANDIDO, 2006, p. 19).

Para se discutir a polivalência epistemológica da literatura propõe-se que ela: "[...] é uma fonte de busca pelo conhecimento e pela verdade" (KRYSINSKI, 1997, p. 13). A contribuição da literatura, na compreensão da história da humanidade, tem sido posposta pelos Estudos Culturais. E pode-se afirmar que os modos de pensar a História, nos últimos tempos, não ignoraram essa possibilidade de acesso ao universo sociocultural de tempo e espaços determinados, extravasados na literatura de cunho ficcional. Desse modo, as experiências do cotidiano inerentes ao existir; aquilo profundo imprescritível para a Historiografia Tradicional, como tempo, trabalho e coexistência social, faz parte dos Estúdios Culturais, que entendem a literatura como um dos mais ricos produtos estéticos da sociedade. A narrativa literária passa a ser fonte de conhecimento autônomo para o leitor historicista, pois, os assuntos representados na ficção têm referentes históricos; os personagens representam estratos sociais definidos e se movimentam em espaços físicos concretos e em tempos históricos específicos. Aristóteles, já no século V a. C. demarcou os campos dos ofícios do historiador e do escritor, e afirmou que eles diferem nos níveis interpretativos que estabelecem com a realidade: "[...] o historiador se ocupa da realidade, enquanto o escritor ficcional se relaciona com o campo das possibilidades" (ARISTÓTELES, 2011, p. 54). Porém, a referência sempre é a realidade. Portanto, é plausível afirmar que o discurso histórico como o literário pretende construir a ideia de realidade, ou seja, estabelecer a representação do real, usando estratégias e organizações diferentes em suas narrativas discursivas. Ambos tentam reelaborar, por meio da imaginação, uma história que trata de conjunturas sociais, sociabilidades, valores, formas de pensar e sensibilidades, como frisa Pesavento:

> [...] as duas disciplinas estão fora do acontecido e buscam através do imaginário representar outro contexto, se o texto histórico busca produzir uma versão do passado convincente e próxima o mais possível do acontecido um dia, o texto literário não deixa de levar em conta esta aproximação. (PESAVENTO, 1999, p. 830)

As obras literárias têm valor significativo, permitindo constatar costumes, modo de agir, meio social, enfim, propiciando o entendimento a respeito do contexto de uma sociedade, em determinada época. Coutinho corrobora essa afirmação afirmando que:

> Se em um Balzac há uma visão própria da sociedade de seu tempo, através de sua obra podemos recolher uma média do que foi aquela sociedade, nos seus costumes e concepções. E, mesmo quando um artista reage contra a sociedade de seu tempo, não deixa de exprimi-la. (COUTINHO, 2004, p.64)

A literatura transcende sempre seu significado elencado à função extremamente metafórica da linguagem poética, apelando à sensibilidade do leitor na sua interpretação, face à transcendência imagética da sua significação. Ela representa a sociedade em vários níveis, especificações e aspectos, como o político, religioso, ético, ideológico, filosófico, artístico, entre outros, que fazem parte do acervo idiossincrático e histórico que particularizam determinadas representações sociais. Ela tem uma dimensão não definida somente pelas circunstâncias em que se reproduz, sendo também condicionada pela tradição cultural e pelas transformações históricas. Nela, o trabalho

individual do artista e a sensibilidade para os problemas de seu tempo são determinantes para mostrar, discutir ou criticar os aspectos de uma cultura. Na visão de Chartier, a cultura inclui "a totalidade das linguagens e das ações simbólicas de uma comunidade" (CHARTIER, 2016, p. 35).

Não é possível ter uma concepção reducionista da literatura, ela nunca é apenas o que aparenta ser, pois o seu significado ultrapassa uma leitura simplista e lineal. A arte literária recompõe épocas históricas, ideológicas, sociológicas e psicológicas, tangenciais às visões de mundo de cada autor, no que se refere ao ato da representação estética. Além disso, Coutinho (2004) enfatiza que a literatura faz parte do caminho da humanização, visando tornar as pessoas mais sensíveis, a fim de que a coexistência humana seja factível e plenamente alcançada. Neste âmbito, na crítica literária tem-se discutido exaustivamente se a literatura possui uma função social, ou se simplesmente esse objetivo subjaz à intencionalidade estética da arte como expressão do belo na função poética da linguagem, modelada nas diversas formas estéticas que ela assume. Se a literatura é analisada no crivo dos fatos da fala, não poderíamos conceituá-la, pois genericamente toda manifestação de linguagem seria literatura. Entretanto, não pode ser ignorado o fato de que não existe discurso literário neutro. Nele há sempre uma provocação para o nosso intelecto, já que, no processo de interpretação subjetiva daquilo que lemos, somos confrontados com circunstâncias existenciais particulares, mas que fazem parte do todo universal.

A crítica sociológica literária tem auxiliado as ciências humanas na interpretação e análise de conflitos que assolaram a humanidade, minimizados por discursos políticos dependentes de ideologias dominantes. A teoria pós-colonial, por exemplo, viabiliza a interpretação de obras de ficção que exploram as consequências do sistema escravagista de produção, na África, Índia e América-Latina. Do mesmo modo, autores africanos como Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Angola, 1941), José Eduardo Agualusa (Angola, 1960), António Emílio Leite Couto (Moçambique, 1955), Alejo Carpentier (Cuba, 1904-1980), entre outros, poetizam cruéis fatos históricos relacionados com a escravidão e seus efeitos nas vítimas do sistema. A ideologia do sistema colonizador português também perpassa a obra de José de Alencar (Brasil, 1829-1877). Cabe salientar que, nas relações entre literatura e sociedade, os assuntos poetizados contextualizam-se em espaços e tempos nos quais: "[...] os valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma" (CANDIDO, 2006, p. 39). Esse viés incide na busca do social na obra, contudo, é necessário analisar como o literário constrói o social. Nesse prisma, podemos perceber a formalização do conteúdo sob outro ponto de vista, "fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra" (CANDIDO, 1985, p.4).

No âmbito da historiografia cultural, é possível fazer a análise do sentido e da relevância histórica dos fatos narrados poeticamente. Nessa perspectiva: "Teoria e estudos cultuais andam juntos" (CULLER, 1999, p. 49), pois possuem muitas afinidades e permitem uma compreensão maior da interatividade entre cultura e sociedade, ainda segundo o autor:

> Em sua concepção ampla, o projeto dos estudos culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do estado, indústrias da mídia e corporações multinacionais (CULLER, 1999, p. 49).

Em relação às grandes epopéias, nos primórdios do gênero, pode-se afirmar que os textos exaltavam um herói que exprimia ideias e sentimentos no seu agir, comuns à maioria dos sujeitos da sua comunidade. O canto profético do aedo extravasava todo o simbolismo contido na consciência do público ouvinte. O mesmo ocorre com as primeiras manifestações da lírica grega, composta: "[...] de fórmulas mágicas e sentenças do oráculo, de elegias e longas orações, canções de guerra e de trabalhos. Todas essas manifestações possuíam aspecto ritualístico e de massas" (HAUSER, 1969, p. 86). Podemos propor também que as manifestações literárias medievais espanholas que trazem o herói épico como protagonista são fontes documentais sobre o processo de emancipação política da Espanha medieval, face à presença muçulmana na Península Ibérica, no século VIII d. C. Dessa forma, não se pode ignorar a transcendência das representações do passado proposta pela literatura, mesmo que tal proposta não tenha sido concebida originalmente, na dimensão da diegese. O entrecruzamento de história e ficção não pode ser teorizado no âmbito epistemológico. A análise deve objetivar o assunto na dimensão e natureza discursiva das representações. Para Chartier:

> Entre a história e a ficção, a distinção parece clara e resolvida se se aceita que, em todas suas formas (mítica, literárias, metafóricas), a ficção é "um discurso que informa do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele", enquanto a história pretende dar uma representação adequada da realidade que foi e já não é. (CHARTIER, 2016, p. 24, ênfase no original)

Conclusão

Na perspectiva teórica de Culler (1999), a análise dos elementos que formam o conjunto da obra literária, como: ação, personagens, forma e contexto cultural, possibilita determinar o princípio unificador da obra, ou seja, seus sentidos e sua intencionalidade estética. Tal proposta entende a obra como manifestação cultural, regida por motivos intrínsecos que a estruturam, e que respondem a uma ideia primordial da mente criadora do autor, num determinado contexto social. Assim, por exemplo, na análise das particularidades da épica espanhola, constata-se que a intencionalidade do objeto poético conflui profundamente com a realidade da Espanha, engajada na Guerra da Reconquista e na preservação da fé unificadora, fatos que findam na configuração de lendas e grandes epopeias, que transformam os personagens históricos em heróis divinizados. "O herói composto do monomito é uma personagem de dons excepcionais [...] que representa os interesses da nobreza e, o sentir coletivo" (CAMPBELL, 2007, p.41).

As obras literárias têm valor significativo, que permitem constatar os costumes, modo de agir, contextos sociais, enfim, propiciam uma compreensão maior a respeito do contexto de uma sociedade, em determinada época. É mesmo que um artista conteste a realidade do seu tempo não deixa de expressá-la na sua obra.

A literatura é uma arte organizada, com um discurso polivalente e preza por uma estrutura sem lacunas, é um mundo possível completo em si mesmo, com uma proposta sensível de interpretação; dialoga intensamente com o sujeito particular e com a totalidade da sociedade que representa. E é a partir desta dimensão que legitima sua força de intervenção e resistência contra o discurso pré-estabelecido de pretensão alienante. Segundo Adorno (2012), a verdade que a literatura promove constitui a antítese à intencionalidade de coisificar o indivíduo no interior da cultura de massa, no capitalismo tardio, pois:

> Numa época em que nossa relação com o passado está ameaçada pela forte tentação de criar histórias imaginadas ou imaginárias, é fundamental e urgente a reflexão sobre as condições que permitem sustentar um discurso histórico como representação e explicação adequadas da realidade que foi. Supondo em seu princípio a distância entre saber crítico e reconhecimento imediato, essa reflexão participa do longo processo de emancipação da história com respeito à memória e com respeito à fábula, também verossímil (CHARTIER, 2016, p. 31).

Finalmente, pode-se propor que a literatura faz parte do caminho da socialização, visando sensibilizar os sujeitos, diante dos conflitos experimentados nas conjunturas sociais da coexistência, e mostrando como os fatos podem ser representados. Além disso, a arte literária conota-o particular da experiência existencial e também sua universalidade, perspectiva ignorada pela história. "Ela encarna a resistência contra a opressão indizível exercida sobre o que é humano pelo que meramente existe" (ADORNO, 2012, p. 163).

Referências

ADORNO, W. T. *Notas sobre literatura I.* 2ª ed. Trad. J. M. B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética.* 2ª ed. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDRIPO, 2011.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6ª ed. Trad. de P. Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Questões de literatura e de estética.* (A Teoria do Romance). 3ª ed. Trad. de A. F. Bernardini. São Paulo: UNESP, 1993.

CALVINO, I. Referências de fonte eletrônica. "La grandiosa catástrofe del mito de la caballería". Disponível em: <http://elpais.com/diario/1985/10/08/cultura/497574007_850215.html>. Acesso em: 2 jan. 2017.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 11ª ed. Trad. A. U. Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHARTIER, R. *A história cultural:* entre práticas e representações. 2ª ed. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. 2ª ed. Trad. C. Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. v. 1 e 6. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

CULLER, J. *Teoria literária*. Uma Introdução. 2ª ed. Trad. S. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DOLEŽEL, L. *Heterocósmica:* Ficción y mundos posibles. 1ª ed. Trad. F. Rodríguez. Madrid: Arcos Libros, 1999.

_____ *Mímesis y mundos posibles*. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ. (org.) *Teorías de la Ficción Literaria*. Madrid: Arcos Libros, 1997. p.69-94.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura*: Uma introdução. 6ª ed. Trad. W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, U. *Los límites de la interpretación*. 1ª ed. Trad. H. Lozano. Barcelona: Lumen, 1992.

HAUSER, A. *História social de la literatura y el arte*. v. 1 e 2. Trad. espanhola de A. Tovar e F. P. Varas Reyes. Madrid: Guadarrama, 1969.

JAMESON, F. *O inconsciente político.* A narrativa como ato socialmente simbólico. 1ª ed. Trad. de V. Lellis. São Paulo: Ática, 1992.

KAYSER, W. *Interpretación y análisis da la obra literaria*. 4ª ed. Trad. de M. D. Mouton e V. García Yebra. Madrid: Gredos, S.A., 1968.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. 34ª ed. Trad. de J. M. Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

PESAVENTO, S. J. Fronteiras da ficção: diálogos da História com a Literatura. In: Simpósio Nacional de História. São Paulo: USP; ANPUH, 1999, p. 819-836.

_____. Leituras cruzadas: diálogos da História com a literatura. 1ª ed. Porto Alegre: UFRGS, 2000

A METATEATRALIDADE COMO TEMA EM *SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR*

Autora: Pamela Stival (UNIANDRADE)
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Resumo: A metateatralidade como tema já não era novidade quando Luigi Pirandello (1867-1936) escreveu uma de suas obras mais célebres: *Seis personagens à procura de um autor* (1921). Entretanto, o dramaturgo inova quando decide explorar variações sobre o tema e seus desdobramentos. Esta pesquisa dedica-se a analisar as maneiras através das quais Pirandello insere o tema da metateatralidade em sua peça e como faz o público ter a ilusão de estar assistindo a um ensaio de teatro. Ainda cabe ressaltar que a teoria das máscaras é inscrita e desenvolvida pelo autor no próprio texto, e que uma reflexão no interior da peça sobre a dualidade entre ator e personagem levanta questões relevantes sobre a verossimilhança e a verdade cênica. Os mais importantes aspectos formais e conteudísticos da dramaturgia do autor serão elucidados a partir de considerações teóricas de renomados críticos, como Lionel Abel, Peter Szondi, Patrice Pavis, Raymond Williams e outros.

Palavras-chave: Luigi Pirandello. Teatro. Metateatro. Teoria das máscaras.

Introdução

O uso de metalinguagens já era lugar comum há séculos quando Luigi Pirandello, siciliano, nascido em 1867 e falecido em 1936, escreveu *Seis personagens à procura de um autor,* em 1921. Segundo Margot Berthold,

> A ruptura da ilusão teatral, a peça dentro da peça, a inserção do discurso direto ao público, o pronunciamento de sentenças críticas ou didáticas e canções sobre temas da época – todos são expedientes que o teatro conheceu e usou por milhares de anos (...). Sob o signo da ironia romântica, o drama extraiu centelhas poéticas do salto entre o infinito e o finito e usou o teatro dentro do teatro para polemizar. (BERTHOLD, 2014, p. 510)

Na peça mencionada, Pirandello introduz uma temática comum que permeia outras de suas obras, como *Um, nenhum e cem mil, O falecido Mattia Pascal* e *Assim é, se lhe parece.* No prefácio de *Seis personagens á procura de um autor*, Décio de Almeida Prado analisa tais características.

> Em *O falecido Mattia Pascal,* Pirandello elabora uma temática que se tornaria o grande motivo de seu teatro: a multiplicidade de máscaras que existe dentro de cada homem. O indivíduo não é "um", mas muitos. Tanto quanto o número de pessoas que o vêem e julgam. (ALMEIDA PRADO, 1977, p. X)

Margot Berthold também comenta sobre a temática que permeia a maioria das obras de Pirandello:

> Já em 1918, sua peça-parábola *Così è (se vi pare) (Assim é [se lhes parece])*, levantou a questão basicamente insolúvel de ser e parecer. O problema da identidade fragmentada levou-o, do drama *Enrico IV*, à sua obra mais conhecida e de maior sucesso, *Sei personaggi in cerca d'autore (Seis personagens à procura de um autor)* (BERTHOLD, 2014, p. 511).

Dessa forma, as diferentes maneiras pelas quais um ser humano é visto e, consequentemente, suas diferentes facetas, configuram um tema recorrente em Pirandello.

A peça *Seis personagens à procura de um autor* se inicia com um palco sem cenário propriamente dito. Apenas alguns objetos e móveis estão dispostos pelo palco de tal forma que o público perceba se tratar de um ensaio. De acordo com a rubrica a função é "dar, desde o começo, a impressão de um espetáculo não preparado" (PIRANDELLO, 1981, p. 349). No início entra a personagem Maquinista com ferramentas e começa a martelar. O Assistente de Direção o interrompe, dizendo que o ensaio está prestes a começar. Logo começam a chegar pela plateia os atores da companhia e, em seguida, o Diretor. A Primeira Atriz chega atrasada e o ensaio se inicia. O Diretor explica aos atores a disposição em que ficará o cenário, eles discutem algumas falas e indicações de figurino quando entram as seis personagens do título da peça. O Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho, o Rapazinho e a Menina logo interrompem o ensaio alegando estarem em busca de um autor. O drama se desenvolve à medida que as seis personagens intrusas tentam convencer o diretor e o elenco da companhia que a história deles merece ser contada. Berthold comenta as especificidades do enredo da seguinte maneira:

> Os seis personagens são membros de uma família decadente de classe média – imaginada como material dramático cru e não completamente elaborado – que invade o palco durante um ensaio. Eles representam seu próprio destino para o pessoal do teatro, e os comediantes tentam, por sua vez, reproduzir "a vida real". Dois, três até mesmo quatro níveis de consciência sobrepõem-se. (BERTHOLD, 2014, p. 511)

Já sobre a forma dramática da peça, Peter Szondi afirma que, para encenar a história das seis Personagens, seria necessário utilizar as regras do drama clássico de maneira violenta:

> Pirandello, no entanto, identificou claramente a resistência que a matéria e seus propósitos intelectuais ofereciam à forma dramática. Por isso, renunciou a ela e, em vez de romper, reteve a

> resistência [que ela oferecia] no plano temático. Nasceu assim uma obra que substitui a planejada, na medida em que a trata como uma obra que não é possível. (SZONDI, 2011, p. 127)

Assim, Pirandello optou por uma construção não convencional ao recusar-se a contar o drama da família de maneira tradicional e colocar tais personagens em busca de um autor no contexto de um ensaio de uma companhia teatral.

O teatro dentro do teatro

Patrice Pavis define o metateatro como o "teatro cuja problemática é centrada no teatro que 'fala', portanto, de si mesmo, se 'auto-representa'" (PAVIS, 2015, p. 240). O autor diferencia quatro maneiras diferentes de se representar o metateatro. Entretanto, cabe aqui apenas o primeiro, denominado como "teatro dentro do teatro". O autor afirma que não é necessário que exista uma peça dentro da peça. "Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal" (PAVIS, 2015, p. 240)

Já o termo "teatro dentro do teatro" é definido por Pavis como um "tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação" (PAVIS, 2015, p. 385). Neste caso, em Pirandello, o que se vê, a princípio, é um ensaio e, depois, representações da "realidade" das personagens.

> O emprego desta forma corresponde às mais diversas necessidades, mas sempre implica uma reflexão e uma manipulação da *ilusão**. Mostrando em cena, atores dedicando-se a interpretar a comédia, o dramaturgo implica o espectador "externo" num papel de espectador da peça interna e restabelece, assim, sua verdadeira situação: a de estar no teatro e de apenas assistir a uma função. Graças a esse desdobramento da teatralidade, o nível externo adquire um estatuto de realidade ampliada: a ilusão da ilusão passa a ser a realidade. (PAVIS, 2015, p. 386)

Aqui, a ilusão da ilusão descrita por Pavis é utilizada por Pirandello tanto como forma, como quanto conteúdo da peça.

Realidade ou ilusão: a subversão do metateatro

Quando se fala em metateatro, o panorama mais comum é criar-se uma narrativa na qual é inserida uma peça de teatro ou representação e, geralmente, tal peça reflete aspectos da narrativa onde é inserida. Entretanto, Pirandello propõe praticamente o oposto. O enredo trata de um elenco, durante o ensaio de uma peça, que se depara com os personagens de uma narrativa ainda a ser encenada. Assim, Pirandello constrói uma narrativa que subverte a maneira como o metateatro geralmente é representado.

Pirandello usa diversos termos e linguajar típicos do teatro em seu texto. Tal qual um ensaio real, o Diretor determina no início a futura disposição do cenário da peça a ser encenada originalmente pelos atores e as respectivas entradas dos atores.

> O DIRETOR (levantando-se e indicando)
> Bem! Prestem atenção: lá é a entrada, aqui, a cozinha. (Indo ao Ator que fará o papel de Sócrates) O senhor entrará e sairá por esta porta. (Ao Assistente) Ponha, ao fundo, uma porta de um só batente e pendure as cortinas. (Senta.) (PIRANDELLO, 1981, p. 355)

Diante de tal ordem, os diálogos prosseguem enquanto o Assistente e o Contra-Regra[76] montam o cenário no palco.

Após a entrada das seis Personagens e do convencimento de que a história delas merecia ser contada, a Enteada, também imagina seu próprio cenário: "Estou vibrando, senhor, ansiosa por viver aquela cena! A saleta... aqui o armário envidraçado dos mantôs; ali o sofá-cama, o espelho grande, de moldura dourada, o biombo, e, diante da janela, a tal mesinha de mogno e o envelope azul-claro, com as cem liras. Estou vendo-o!" (PIRANDELLO, 1981, p. 376). Tais pedidos são, em parte, atendidos quando a cena é montada mais tarde.

Por vezes, a personagem do Diretor se coloca como espectador junto à plateia: "Vamos ouvir! Vamos ouvir! (E, assim dizendo, desce à plateia por uma das escadinhas, e fica em pé, diante do palco, para ter, como espectador, a impressão da cena.)" (PIRANDELLO, 1981, p. 374) Criando, assim, a ilusão da ilusão.

O texto de Pirandello não é dividido em atos ou cenas, porém, há uma pausa quando o Diretor decide, por fim, dar uma chance à narrativa das seis personagens. Ele dispensa os atores por quinze minutos enquanto irá se reunir com as Personagens no camarim para transcrever as cenas. Na rubrica, a indicação de um intervalo: "(*E, conversando, assim entre si, os Atores sairão de cena: parte, pela portinha, ao fundo; parte, entrando em seus camarins. O pano continua levantado. A representação fica interrompida por vinte minutos, mais ou menos.)"* (PIRANDELLO, 1981, p. 397).

Ao retornar do intervalo, o Diretor decide, então, remontar a cena da Enteada com o Pai. Os personagens irão encenar seus dramas para que se transcrevam os diálogos dos atores. Ele solicita ao Contra-Regra os móveis e objetos necessários à cena e o cenário é trocado em cena.

> (*O Assistente também sairá apressado para executar a ordem do Diretor; e, enquanto este continuará a falar com o Ponto depois com as Seis Personagens e os Atores, fará transportar pelos Ajudantes de contra-regra os móveis indicados e os arrumará com lhe parecer mais conveniente.).* (PIRANDELLO, 1981, 401)

Enquanto o comum seria uma troca de cenário às escuras, ou com cortinas fechadas no intervalo, Pirandello opta por escancarar a ilusão de realidade e modificar o cenário em cena aberta.

A segunda interrupção no texto do dramaturgo acontece quando, ao fim da cena entre o Pai e a Enteada, a personagem da Mãe entra aos gritos para separá-los. O Diretor, observando neste ponto da narrativa das Personagens o ápice de um ato e uma possível troca de cena, diz em voz alta "pano" para sinalizar que interromperia a cena naquele momento com o fechamento da cortina.

> (*Aos gritos reiterados do Diretor, o Maquinista faz descer o pano, deixando do lado de fora, diante da ribalta, o Diretor e o Pai*.)
> O DIRETOR (*olhando para cima, com os braços levantado*s)
> Mas que animal! Disse "pano", para indicar que o ato deve acabar assim; e me baixam o pano de verdade! (PIRANDELLO, 1981, p. 436)

---

76 Decidiu-se por manter a grafia antiga da palavra "contrarregra" por se tratar do nome de um personagem.

Quando a cena retorna, os Maquinistas e os Contra-Regras já alteraram o cenário. Os Atores estão posicionados de um lado do palco, as Personagens do outro, e o Diretor no centro como quem ainda está decidindo o que fazer em seguida. A Enteada então, vendo que o cenário montado remete a um jardim, diz que não será possível representar a cena ali, porque a parte dela aconteceu dentro da casa. O Diretor responde que "Sim, mas é preciso compreender também que não podemos pendurar cartõezinhos ou fazer mudanças de cena à vista, três ou quatro vezes por ato" (PIRANDELLO, 1981, p. 441), descrevendo exatamente o que se passou em cena, quando o Assistente e o Contra-Regra procuraram móveis e peças para compor o cenário.

Em outro momento, quando surge em cena a personagem de Madama Pace e esta começa a conversar com a Enteada em voz baixa, em tom confidente, o Diretor interpela: "Mas aqui é preciso que se façam ouvir, minha cara senhora! Nem nós que estamos no palco ouvimos! Imaginem quando estiver o público no teatro! É preciso fazer a cena. (...) Finjam que estão a sós, num quarto, na saleta dos fundos da loja, onde ninguém as ouve" (PIRANDELLO, 1981, p. 414). Apesar dos protestos da Enteada ao alegar que aquela conversa não dizia respeito a mais ninguém, o Diretor justifica a interrupção da realidade: "Aqui é preciso respeitar as exigências do teatro!" (PIRANDELLO, 1981, p. 415). Quando então, finalmente, Madama Pace fala em voz alta, todos os Atores começam a rir por perceber que a personagem tem um sotaque espanhol. O Diretor, a princípio aterrorizado, decide usar o sotaque da mulher como alívio cômico em sua própria peça. "Fale assim, fale assim, minha senhora. Efeito seguro! Não se poderia achar nada melhor para quebrar, com um pouco de comicidade, a crueza da situação. Fale assim, fale assim! Está ótimo!" (PIRANDELLO, 1981, 416).

A única indicação de uma cena no texto ocorre quando o Pai e a Enteada vão apresentar o que aconteceu entre eles na casa de Madama Pace. O Diretor dá ordens para que o Ponto anote os diálogos para serem depois usados pelos Atores. Quando a cena se desenvolve, o Diretor a interrompe para pedir que se exclua uma fala da Enteada. "Espere, espere! Não escreva, deixe fora, deixe fora esta última fala" (PIRANDELLO, 1981, p. 422). A Enteada pede então para que continuem a cena, ao que o Diretor pede paciência e diz aos atores "Temos que fazê-la, naturalmente, com um pouco de leveza..." (PIRANDELLO, 1981, p. 422). Assim, a cena original é interrompida para então ser encenada de maneira mais natural e leve pelos Atores. A partir deste ponto da narrativa se acirram cada vez mais os embates entre os Atores da companhia e as Personagens. Cada um dos grupos afirma que é mais "real" que o outro, que pode conferir mais verossimilhança à história que tentam contar; uns porque a representam profissionalmente, outros porque a vivem.

Para Lionel Abel,

> Pirandello é sempre interessante quando explora dramaticamente nossa incapacidade de distinguir entre a ilusão e a realidade: ele não está preparado, no entanto, para asseverar que a ilusão é. A ilusão para Pirandello, era aquilo que define os limites da subjetividade humana. (ABEL, 1968, p. 148)

Parte do paradoxo criado por Pirandello, se dá em razão da caracterização sugerida dos personagens. Enquanto os atores da companhia são construídos de maneira caricata, utilizando estereótipos como denominação; os personagens reais são sugeridos na rubrica como "realidades criadas". A personagem Primeira Atriz chega atrasada ao ensaio e é descrita na rubrica da seguinte maneira "Vem toda vestida com um chapelão

petulante na cabeça e um cãozinho no braço. Desce correndo pelo corredor e sobe apressadíssima por uma das escadinhas" (PIRANDELLO, 1981, p. 353). Outros atores da companhia, embora não possuam uma descrição tão detalhada, são denominados como outros estereótipos de atores, tais como: o Galã, A Ingênua, o Primeiro Ator, a Segunda Atriz.

Já às seis personagens que interrompem o ensaio é sugerida a utilização de máscaras. "As máscaras ajudarão a dar a impressão de rostos construídos artisticamente e cada qual fixado imutavelmente na expressão do próprio sentimento fundamental" (PIRANDELLO, 1981, p. 358). Tal caracterização sugere uma certa artificialidade às Personagens que alegam ser mais "reais" que os Atores.

A personagem do Pai em uma argumentação com o Diretor questiona a intenção dos Atores em criar a ilusão de realidade: "Fazer com que pareça verdadeiro o que não o é, sem necessidade... só por prazer. O ofício dos senhores não consiste em dar vida, na cena a personagens imaginárias?" (PIRANDELLO, 1981, p. 362). O Pai afirma ainda que ele e as outras cinco personagens querem viver, ao menos por um momento, através daqueles Atores. O Diretor então questiona onde estaria o texto para tal encenação e o Pai responde: "Está em nós, senhor. (*Os atores riem*.) O drama está em nós, somos nós" (PIRANDELLO, 1981, p. 367).

As próprias Personagens, porém, divergem sobre suas narrativas. Quando o Pai questiona a versão que a Enteada conta, esta responde "Aqui não se inventam histórias! Aqui não se inventam histórias!" (PIRANDELLO, 1981, p. 376). Já o Filho, quando questionado pelo Diretor, apressa-se em concordar:

> O DIRETOR
> Mas tudo isso é narrativa, meus senhores!
> O FILHO (com desprezo)
> Claro que é! Literatura! Literatura!
> O PAI
> Que literatura, qual nada! Isso é vida, senhores, paixão! (PIRANDELLO, 1981, p. 383)

O Filho caracteriza-se de maneira controversa, negando sua natureza de personagem completa. "Creia, senhor, acredite que sou uma personagem não 'realizada', dramaticamente, e que estou mal, muitíssimo mal, na companhia deles! Deixem-me quieto!" (PIRANDELLO, 1981, p. 391). Assim, enquanto a Enteada quer contar sua história e provar que ela é verdadeira, o Filho recusa-se a tomar parte naquela encenação.

O conflito entre personagens e atores continua com o Pai alegando que:

> (...) a representação que fará, mesmo pondo em prática todos os recursos de caracterização para ficar parecido comigo... acho que, com essa altura... (*todos os Atores riem*) dificilmente poderá ser uma representação de mim, como realmente sou. Será, antes – pondo de parte o aspecto – será mais exatamente, como lhe parece que sou, como o senhor me sente – se é que me sente – e não como eu me sinto, dentro de mim. (PIRANDELLO, 1981, p. 407)

Tais discussões ainda geram atrito entre a Enteada e a Primeira Atriz, designada pelo Diretor a interpretar a Enteada na nova peça.

> O DIRETOR
> Vamos, vamos! A primeira cena é da Enteada. (*A Primeira Atriz adianta-se.*) Não, não, a senhora espera. Referia-me à Enteada. (*Indica a Enteada*) A senhora fique vendo...

> A ENTEADA (*acrescentando, rápida*)
> ... como eu a vivo!
> A PRIMEIRA ATRIZ
> Eu também saberei vivê-la, não tenho dúvida, assim que a começar. (PIRANDELLO, 1981, p. 409)

Sobre este impasse, Szondi afirma que "A tal ponto o teatro é concebido aqui como imitação da realidade que ele se vê, em função da diferença que não pode ser suprimida entre o cenário real e o teatral, entre a "personagem" e o ator, condenado de antemão ao fracasso" (SZONDI, 2011, p. 126).

Após o fracasso do ensaio dos Atores que não conseguem convencer as Personagens que a representação deles é verossímil, o Diretor desiste de ensaiar naquele momento. "E então basta! (Aos Atores) Quer dizer que faremos os ensaio depois, entre nós, como devem ser feitos. Para mim, foi sempre uma maldição ensaiar diante dos autores. Jamais estão satisfeitos!" (PIRANDELLO, 1981, p. 430). A referência direta é às Personagens, responsáveis por sua própria história no contexto da peça, mas Pirandello também referencia a si mesmo enquanto autor.

A Enteada sugere que a cena entre ela e o Pai seja encenada exatamente como aconteceu, ou seja, que se mantenha o pedido do Pai para que ela tire o vestido. O Diretor nega e ela protesta dizendo que é a verdade. "Que verdade, faça-me o favor! Aqui estamos no teatro! A verdade, até certo ponto!" (PIRANDELLO, 1981, p. 431), retruca o Diretor, contradizendo a tese de que os Atores seriam mais reais que as Personagens surgidas ali. "Não é possível que uma personagem venha assim, demasiado à frente, e se sobreponha às demais, invadindo a cena. É preciso mantê-las todas num quadro harmonioso e representar o que é representável!" (PIRANDELLO, 1981, p. 432), argumenta o Diretor. Limitando, assim, a verdade apresentada pelas Personagens ao que é possível representar em uma cena. Para Williams,

> (...) não há saída, no universo de Pirandello, porque a pressão é constante: a pressão da realidade dos outros, com os seus próprios e impenetráveis modos de pensar e sentir, a sua própria e inevitável conversão dos seus significados nos significados deles, e só se pode transpor um tal mundo por meio de um entrelaçamento de ilusões. (WILLIAMS, 2002, p. 199)

O Pai pede então, que não usem a palavra ilusão para descrevê-los alegando ser particularmente cruel.

> O DIRETOR
> E como dizer então? A ilusão por criar, aqui, nos espectadores...
> O PRIMEIRO ATOR
> ... com a nossa apresentação...
> O DIRETOR
> ... ilusão de uma realidade!
> O PAI
> (...)para o senhor e seus atores – se trata apenas, e é natural, de seu jogo.
> A PRIMEIRA ATRIZ (*interrompendo, indignada*)
> Que jogo? Não somos jogadores nem estamos aqui para divertir-nos. Representamos a sério.
> O PAI
> Não nego isso, Refiro-me ao jogo da arte dos senhores, que deve dar justamente uma perfeita ilusão da realidade – como diz o senhor. (*indica o Diretor*)
> O DIRETOR
> É isso, exatamente!

> O PAI
> Agora, se o senhor considerar que nós, como somos (*indica a si próprio e, vagamente, as outras cinco Personagens*), não temos outra realidade fora dessa ilusão. (PIRANDELLO, 1981, p. 442)

Tal diálogo evidencia a dicotomia criada por Pirandello: personagens que se entendem como reais, ao contar sua história e tê-la encenada por atores acabam por transformá-la em ficção. Ao continuar a discussão sobre o que é real e o que é ilusão, o Pai toca no tema da identidade e as diferentes facetas que uma pessoa pode assumir:

> O PAI
> O drama para mim está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser "um", o que não é verdade, porque é "muitos": tantos quantas as possibilidades de ser que existem em nós: "um" com este; "um" com aquele – divertidíssimos! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre "um para todos", e sempre "aquele um" que acreditamos ser em cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade! Percebemos bem isso quando, em qualquer de nossos atos, por um acontecimento infeliz, ficamos como que enganchados e suspensos e nos damos conta de não estarmos por inteiro naquele ato e que seria, portanto, uma injustiça atroz julgar-nos só por isso, manter-nos enganchados e suspensos no pelourinho durante uma existência inteira, como se toda ela se resumisse naquele ato! (PIRANDELLO, 1981, p. 389)

Nesta fala, o Pai evidencia a preocupação da principal temática de Pirandello. As diferentes faces do ser humano, suas facetas e suas partes que nunca permitem que se veja a totalidade do ser. Williams entende que

> A tragédia está nos relacionamentos assim revelados. A verdade sobre eles não é, argumenta-se, toda a verdade sobre as pessoas neles envolvidas, e no entanto eles tem de seguir o seu curso trágico. Quando há essa incerteza radical com relação ao eu, todo o processo de envolvimento com os outros torna-se uma farsa trágica. (WILLIAMS, 2002, p. 196)

Por fim, apesar da recusa do Filho em assumir seu próprio papel nos acontecimentos, as Personagens apresentam seu trágico final em que a Menina se afoga na fonte do jardim. O Filho, ao tentar salvar a menina, se depara com o Rapazinho, de arma em punho, e todos ouvem um tiro. A Mãe grita e o Rapazinho é prontamente carregado para fora do palco. Os Atores reagem de diferentes maneiras, uns acreditam que o Rapazinho morreu, outros alegam que foi ficção. O Pai, por sua vez, sai consternado pela morte do menino, dizendo ser realidade. O Diretor pede que se acendam as luzes e todos se olham confusos.

Para Szondi, o final é o encontro de duas narrativas: a passada, das Personagens; e a presente, dos atores.

> Em *Seis personagens*, os dois planos temáticos, cuja dissociação constitui o princípio formal da obra como um todo, terminam ao final por se unir: o tiro de pistola mata o rapaz tanto no passado narrado pelas seis personagens como no presente cênico dos atores que ensaiam, e a cortina – que já se encontrava de início erguida para, de acordo com as leis do teatro épico, fundir a realidade do ensaio teatral com a dos espectadores – acaba de fato, ao final, por cair. (SZONDI, 2011, p. 131)

Piradello encerra a peça com um Diretor assustado pelas sombras das Personagens que invadiram seu palco, que foge correndo em dúvida se tudo aquilo foi ilusão ou realidade.

Considerações finais

Pirandello cria em *Seis Personagens à procura de um autor* uma obra icônica, tanto por sua forma, como por sua temática. A forma subverte o formato do drama clássico através do metateatro que, ao mesmo tempo, é apresentado de maneira inusitada. Já a temática, ao trazer os conflitos de uma família para dentro do ensaio de uma companhia teatral, trata de verossimilhança, de verdade cênica, da identidade e da multiplicidade de facetas do ser humano. O dramaturgo colocou no palco estereótipos, montagens de cena, ensaios, crises criativas e outros temas comuns a qualquer companhia teatral. Ao mesmo tempo em que jogou luz sobre a forma desgastada de contar um drama, criando uma maneira nova de lidar com aquelas personagens tão comuns.

Referências bibliográficas

ABEL, L. *Metateatro: Uma nova visão da forma dramática*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ALMEIDA PRADO, D. Prefácio. In: PIRANDELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1977.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho, Clóvis Garcia. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIRANDELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1977.

PIRANDELLO, L. *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor.* Trad. Mário da Silva, Brutus Pedreira, Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950).* Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naif.

A HISTÓRIA PELAS LINHAS DA FICÇÃO EM *A FESTA DO BODE* E *O RETRATO DO REI*

Autor: Patricia Hofmã (UTFPR – PB)
Orientador: Rodrigo A. de Carvalho Xavier (UTFPR – PB)

Resumo: O presente trabalho propõe-se a realizar uma breve análise de como se dá a releitura do passado histórico por meio da ficção nas obras *A festa do bode*, de Mario Vargas Llosa e *O retrato do re*i, de Ana Miranda. Ambas as obras, fazem um resgate de parte da história brasileira e da República Dominicana, mesclando elementos reais e ficcionais. Utilizando como pano de fundo o contexto histórico da ditadura militar de Trujillo (meados do século XX) e a Guerra dos Emboabas (início do século XVIII), as narrativas em questão recriam episódios marcantes da história dessas nações e, por meio de diversas estratégias discursivas, o fazem não apenas como reprodução dos fatos, mas como uma releitura crítico-reflexiva do passado, como forma de reavaliar a história ou o modo como foi construída pelo discurso oficial. Dessa forma, pretende-se abordar por meio da ótica comparatista aspectos que permitem incluir esses romances na perspectiva do novo romance histórico latino-americano, partindo dos pressupostos teóricos elaborados por Antonio Roberto Esteves, Seymour Menton, entre outros.

Palavras-chave: História. Ficção. Novo romance histórico. América Latina.

O pós-modernismo e sua proposta crítico-reflexiva

> *"[...] Las mentiras de las novelas no son nunca gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida. Esa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras que somos, las que nos consuelan y desagravian de nuestras nostalgias y frustraciones.[...]"*

Mario Vargas Llosa

As discussões suscitadas pelos discursos do pós-modernismo, desconstrucionismo, nova história, estudos culturais e estudos pós-coloniais que irromperam a partir da segunda metade do século XX e que se estendem a atualidade têm fomentado constantes reflexões e transformações em diversas áreas do conhecimento, em diferentes níveis e esferas da vida humana. Embora o pós-modernismo ainda se apresente como uma discussão teórica em construção, cujos limites até agora não nos são claros, principalmente pelo fato de tratar do momento presente, disciplinas como História e Literatura têm demonstrado suas preocupações com a necessidade de se reinventar teórica e metodologicamente, frente às reflexões abordadas por tal movimento.

Em algumas tentativas de definição oferecidas pelos teóricos é possível observar que o pós-modernismo se institui como fenômeno histórico-cultural, caracterizado pela heterogeneidade, em que predomina a valorização das diferenças, mescla do culto com o popular, recusa a algumas normas ou convenções que frequentemente assentam em preceitos dicotômicos, etc. Como manifestação de natureza híbrida, a estética pós-modernista implica rupturas e discussões em vários âmbitos da sociedade, com o intuito de refletir e repensar tal sociedade, manifestando uma postura crítica frente à realidade. Além disso, para muitos estudiosos, o pós-modernismo aproveita-se da decadência e do questionamento dos grandes relatos que edificaram a modernidade. A partir desse rompimento com o relato que apresentava uma espécie de verdade absoluta, o discurso pós-moderno põe em xeque a condição sacralizadora da história oficial, formulando um relato plural, dialógico e questionador das estruturas impostas pelo poder.

Dentre as principais questões debatidas pelo pós-modernismo, a que aqui mais nos interessa se refere ao conceito de "presença do passado" indicado por Linda Hutcheon, em sua obra *Poética do pós-modernismo* (1991), como conceito chave que aborda o sentido contraditório do discurso pós-modernista. Segundo a autora, tal movimento de retorno consciente ao passado que se iniciou na arquitetura, perpassa a pintura, a poesia e a narrativa histórica. Esse regresso ao passado não assume um caráter nostálgico, mas reflexivo, que propõe uma reavaliação crítica do presente. Transposto ao campo literário, tal conceito está representado em sua essência no que trataremos aqui como o chamado Novo Romance Histórico que, como se verá mais adiante, é uma nova leitura da história por meio da ficção, mas que se diferencia em muitos aspectos do romance histórico tradicional.

A partir destas reflexões, à luz dos estudos de Hutcheon, Seymour Menton e Antônio Roberto Esteves, o presente trabalho propõe uma análise comparativa entre os romances *A festa do bode*, do autor peruano Mario Vargas Llosa e *O retrato do rei*, da escritora brasileira Ana Miranda, de modo a apontar traços que caracterizam as obras pelo gênero denominado por Menton de *Novo Romance Histórico*. Dessa forma, haverá uma breve exposição sobre a passagem do romance histórico tradicional ao novo romance histórico e sua representação no contexto latino-americano, em seguida a análise dos dois romances e algumas considerações finais.

A trajetória do romance histórico latino-americano – de Scott a Carpentier

Tratar das aproximações e diálogos entre ficção e história não constitui nenhuma tarefa excepcional, pois há muito já se constatou que ambas têm suas raízes e trajetórias

bastante similares. Além disso, o discurso historiográfico e a literatura têm se encontrado em diversos momentos de sua trajetória, no entanto, o modo como isto se dá vem sofrendo alterações ao longo dos anos. Prova disso é o caso do que se tem denominado como novo romance histórico, que se refere à nova forma do que antes conhecíamos por romance histórico tradicional. É facilmente perceptível que houve mudanças da forma narrativa elaborada pela primeira vez no século XVIII até chegar ao que vem sendo produzido agora. Entretanto, em que consistem tais mudanças? Para compreender essa transformação é preciso revisitar um pouco a história do gênero.

A partir dos desdobramentos do *New Historicism* e da *Ecole des Annales* (1929) efetuam-se mudanças nas formas de concepção da história. Sob influência do relativismo, no século XX, houve uma tentativa de diminuir os distanciamentos entre ficção e história gerados no século anterior, considerando ambas como construtos narrativos. Nesse contexto surge o romance histórico, mais tarde teorizado por György Lukács.

Segundo a teorização de Lukács sobre o subgênero, na obra *O Romance Histórico* (1955), este teria como obra fundadora *Waverley* (1814). No entanto, foi somente com a publicação de *Ivanhoé* (1819), de Walter Scott, que o gênero se espalhou pela Europa e, posteriormente, pela América. A partir da narrativa de Scott estabeleceu-se um modelo dessa forma que seguia dois princípios básicos: a ação deveria ocorrer em um momento anterior ao passado do escritor e a trama deveria abordar um episódio amoroso e problemático, cujo desfecho, muitas vezes, seria trágico. Além disso, era preciso haver equilíbrio entre fantasia e realidade.

Um princípio básico desse gênero é que, mesmo narrando acontecimentos reais, as personagens que participam de tais eventos são, em sua maioria, fictícias e as personagens históricas, quando presentes, são citadas de maneira superficial ou como elementos integrantes do pano de fundo das narrativas. Dessa forma, os pormenores históricos são utilizados para dar um tom de veracidade à narração, tornando a narrativa indubitável. Além do mais, o relato deveria se dar em terceira pessoa, aparentando certa imparcialidade e distanciamento do fato, estratégia bastante utilizada pelo discurso da História.

Impulsionada pela reviravolta acerca da concepção do gênero romanesco, pelas vanguardas modernas, pelas transformações do discurso e do próprio saber histórico do século XX, a narrativa ficcional começa a ganhar uma feição diferente da que tinha anteriormente. O que começa então a se delinear é uma nova forma de romance histórico, que tem recebido múltiplas nomenclaturas. Nesta nova composição narrativa, denominada por Linda Hutcheon como metaficcção historiográfica ou chamado de novo romance histórico pelo canadense Seymour Menton, o fato histórico é apresentado ao leitor de maneira paródica. Há uma retomada de fatos, do que havia sido dito ou escrito anteriormente em busca das lacunas deixadas pela historiografia oficial e, ao fazê-lo no tempo presente, impede que este passado seja tomado como absoluto e teleológico. Essa nova forma de romance se aproveita das verdades e também das mentiras da história oficial. De acordo com Esteves (2010), não se trata da criação de uma contramemória para combater o absolutismo da história, pois após tantas reviravoltas e crises pelas quais o mundo passou nos últimos anos, nada mais pode ser considerado absoluto. O que resultou disso é uma espécie de vazio.

> Este grande vazio que começa a ser preenchido não apenas por uma versão dos fatos que se opõe, digamos, a outra versão oficial, mas por uma série de diferentes versões de um

> determinado fato histórico, que mudam constantemente de acordo com o enfoque adotado. (ESTEVES, 2010, p.13-14)

Esse multiperspectivismo adotado pelo novo romance histórico requer novos cuidados com sua composição e narração. A questão da autorreferencialidade do romance contemporâneo questiona a possibilidade de conhecimento de um objeto exterior ao texto e apresenta o autor como uma espécie de criador de mundos. Nessa perspectiva, o autor contemporâneo, que não consegue reproduzir o mundo externo, pode criar seu próprio universo, sem se prender à pactos com a verdade ou verossimilhança. Além disso, as personagens históricas deixam de ser utilizadas apenas como pano de fundo ou ambiente das narrativas para se tornar a própria essência do romance. Destituindo-se da visão romântica de mundo, os romances passam a trazer à tona novos questionamentos e reflexões em torno do fato histórico, agora reconstruído ficcionalmente, sob a ótica do romancista.

No contexto latino-americano, essa nova forma de romance histórico tem tomado grandes proporções de produção e circulação, expandindo-se muito nos últimos anos. De acordo com Seymour Menton, na obra *La nueva novela histórica de la américa latina 1979-1992* (1993), *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, publicada em 1949, é considerada primeira obra latino-americana pertencente ao novo subgênero. A partir daí muitos autores investiram nessa nova forma de narrar, criando obras primas da nossa literatura, tornando-as internacionalmente reconhecidas, ampliando os olhares positivos e possivelmente diminuindo os estigmas que recaem sobre o continente.

Alguns estudiosos acreditam que o auge do novo romance histórico no território latino-americano se deu devido às celebrações do quinto centenário da chegada de Colombo à América, o que gerou uma série de reflexões e questionamentos sobre o "lugar" da América Latina no mundo, reforçando também a polêmica sobre a conquista Ibérica da América. Entretanto, a ideia defendida por Menton (1993) é de que os autores estão buscando na História alguma esperança, ainda que pequena.

Dessa forma, a literatura latino-americana assume uma função para além da estética: uma função desmistificadora, segundo Esteves (2010). As recentes produções de romances históricos têm realizado uma espécie de revisão da história do continente, uma releitura e readaptação da história, na busca por raízes ocultas ou quebradas, inerentes a realidade desse território, cuja existência apresenta-se, por vezes, mal resolvida. Para o autor, "depois de tantas incertezas e violências do século XX, a história converteu-se em mera possibilidade, em vez de certeza. A literatura, no entanto, pode ser o contratempo e a segunda leitura da história. (ESTEVES, 2010, p. 11)

Apesar de ter se difundido de maneira mais ampla por meio dos estudos de Menton, o primeiro estudioso a utilizar a designação "Novo Romance Histórico latino-americano" foi Ángel Rama (1981), seguido por Fernando Aínsa (1988). Este último aponta para as transformações pelas quais vem passando a narrativa hispano-americana, constituindo uma maneira muito particular de tratar a história. Segundo a leitura de Esteves (2010), em seu artigo *La nueva novela latino-americana* (1991), Aínsa afirma que a partir da década de 1980 as narrativas latino-americanas apresentam uma ruptura com um modelo estético único. Tais obras apresentam agora uma polifonia de estilos e modalidades, fundamentada na premissa das identidades fragmentadas, ocasionadas pela desconstrução de valores tradicionais. Para Aínsa, o principal ponto de diferença entre a antiga forma de escrever romance histórico e a nova é buscar o indivíduo

perdido nas ruínas da história esfacelada e, dessa maneira, descobrir e elevar o ser humano a sua dimensão mais autêntica.

Ainda no referido texto, o estudioso elenca algumas características que definem o novo subgênero. Tais traços por ele esboçados, também apresentados por Esteves em sua obra resumem-se em: o Novo Romance Histórico caracteriza-se por uma releitura crítica da história; por meio dessa releitura a ficção visa preencher as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz aos que foram silenciados ou perseguidos; a multiplicidade de perspectivas possíveis apontadas pelo novo romance faz com que se dilua a concepção de verdade única do fato histórico. De acordo com Esteves

> [...] o desenvolvimento e a proliferação de outras visões da história, contribuem para a consolidação de uma consciência latino-americana e, ao mesmo tempo, para a afirmação de uma nova forma narrativa que expressa o desejo de pensar criticamente a realidade, suas versões e interpretações e suas múltiplas possibilidades de representação no âmbito literário. (ESTEVES, 2010, p. 48)

Diferentemente do romance histórico tradicional, neste novo tipo de narrativa, há agora a narração do relato em primeira pessoa, a ocorrência de monólogos interiores, descrição da subjetividade e intimidade das personagens, instituindo ao romance uma natureza aberta, que realiza uma aproximação com o passado de maneira dialógica. Além disso, ao mesmo tempo que se aproxima do fato real, se afasta da historiografia oficial e há uma superposição de tempos históricos diferentes. A releitura do fato histórico é distanciada ou anacrônica. Em meio a leitura paródica surge um sentido novo, um comentário crítico, apresentando a história sob uma visão sarcástica, extraindo-lhe o absolutismo. Muitos autores desses romances inserem por meio da voz do narrador, comentários sobre o processo de criação, tornando o texto metaficcional, revelando ao leitor a construção do texto.

No Brasil, José de Alencar é apontado como criador do primeiro romance histórico brasileiro, com a obra *As minas de prata* (1865). Seguindo seus passos, muitos escritores brasileiros continuam a escrever romances históricos no século XX – romances de essência *scottiana*, em que se pautava a questão do nacionalismo, o culto à natureza local, etc. Ainda que não tenha atingido as mesmas proporções com que se manifestou nos países de língua espanhola, o Novo Romance Histórico também tem sido produzido em território brasileiro. Para Esteves,

> [...] o momento histórico atual, e pode se estendê-lo para as últimas décadas, não apenas no Brasil, não é dos mais otimistas. Isso leva não apenas o leitor, mas também o escritor a voltarem-se para utopia do passado, o que poderia explicar, pelo menos parcialmente, o aumento das publicações dessas obras nas últimas décadas. (ESTEVES, 2010, p. 97)

Como anteriormente dito, o retorno ao passado é uma tentativa de encontrar explicações coerentes para momentos de crise presentes ou mesmo soluções que ajudem a superá-los. Dessa maneira, muitos romances históricos brasileiros situam sua ação narrativa na busca de heróis, mitos ou outras referências nas quais possamos compreender melhor nossa própria realidade, como forma de superação da crise e a revelação de um constante embate pela conquista da identidade.

No entanto, cabe aqui ressaltar a ideia destacada por Leticia Malardi (1996), de que esse retorno ao passado deve se realizar de maneira meticulosa e responsável. Segundo sua reflexão, ao retornar ao passado projetando a voz dos vencidos podemos

estar mitificando as lendas erradas. Poderíamos estar lhes conferindo um estatuto ou lugar privilegiado, sem saber como seria a história se estes indivíduos estivessem na perspectiva dos vencedores. Segundo Esteves, caberá ao leitor realizar tal exercício avaliativo, pois

> [...] nessa situação apocalíptica há narrações que apontam para todas as direções: cabe ao leitor, dentro do pacto de leitura imposto pela obra, construir suas verdades particulares e desconstruir as que não lhe convencem. Ou que não lhe convêm" (ESTEVES, 2010, p. 103)

(Re) Escrita da história em *A festa do bode* e *O retrato do rei*

Ao realizar a leitura das obras, nota-se logo um ponto de partida que as aproxima: a releitura de momentos históricos. No entanto, lançando-lhes um olhar mais atento, percebe-se que o diálogo que as aproxima vai muito além desta reelaboração de um episódio passado. Nelas é possível identificar traços do que vem se esboçando também em outras obras latino-americanas, a partir das discussões suscitadas pelo pós-modernismo. Trata-se de um novo conceito narrativo, chamado novo romance histórico que, como já foi explanado, difere em muito do romance histórico tradicional e por vezes, de maneira fragmentária, multiperspectivista e até contraditória, propõe novas leituras para o que já foi dito ou escrito e, através da ficção, busca preencher as lacunas do discurso historiográfico oficial, no sentido de promover um movimento crítico-reflexivo sobre o tempo presente.

O romance *A festa do bode*, do peruano Mario Vargas Llosa, trata do período da ditadura Trujillo, ocorrido na República Dominicana, entre os anos 1930 a 1961. A primeira personagem à qual o narrador dá voz é Urania, que saiu de seu país ainda menina e decidiu retornar ao seu local de nascimento para visitar o pai, o antigo Senador Augustín Cabral, que no tempo de ditadura fora servente de Trujillo. Além de compor o período da ditadura pela perspectiva da filha do senador, são também apresentadas ao leitor as óticas dos integrantes do grupo que assassinou Trujillo e a do próprio ditador, compondo uma grande malha de discursos que se entrelaçam e reconstroem, aos poucos, o fato histórico.

A outra obra em questão, *O retrato do rei*, da brasileira Ana Miranda, discorre sobre a Guerra dos Emboabas, que se deu no século XVIII, em solo brasileiro. Nesse embate confrontaram-se paulistas e emboabas[77] pelo controle da região do ouro, situada em Minas Gerais. Em meio a essa luta, há o misterioso desaparecimento do retrato de D. João V, que fora enviado de Portugal como forma de apoio aos paulistas e o enlace amoroso entre a portuguesa Mariana e o líder paulista, Valentim. Basicamente, cada capítulo da narrativa apresenta-nos uma personagem e com isto, sua perspectiva sobre a luta que ocorria naquele momento, permitindo ao leitor analisar o episódio da guerra por meio de diferentes ângulos.

Como já mencionado, a apresentação de várias perspectivas de um mesmo acontecimento permite ao leitor observar e considerar vários pontos de vista sobre o evento que está a ser narrado, de maneira a considerar a existência de outras versões para além daquela que conhece. Para Josef, "La variedad de los narradores desvela el

77 Grupo de portugueses que vieram ao Brasil interessados pela extração do ouro, aliados a habitantes de outras regiões brasileiras.

alto grado de elaboración de lo novel contemporáneo. El foco oscila entre narrador y personajes y el mundo a ser revelado que nunca surge en líneas nítidas y ni definidas." (MENEZES, 2012, p. 07)

Tanto em *O retrato do Rei*, como em *A festa do bode*, enquanto o fato histórico em si é apresentado ao leitor, paralelamente, é possível conhecer parte da história de cada uma das personagens e sua visão sobre o que estava acontecendo. Basta observar a composição das obras: ambas são divididas por capítulos que, em sua maioria, apresentam de maneira detalhada cada personagem, seu envolvimento no fato histórico que está a ser narrado, bem como sua percepção sobre o mesmo. No primeiro capítulo do romance brasileiro, nos é apresentada a personagem da portuguesa Mariana, já no segundo, somos direcionados a outra: Frei Francisco de Meneses. Da mesma forma, o narrador de Llosa dá voz a Urânia no primeiro capítulo, enquanto no segundo temos desvendada a rotina do próprio ditador, seus pensamentos e preocupações. Essa estratégia narrativa segue até o desfecho dos romances.

Além disso, outra marca característica do Novo Romance Histórico presente em ambas as obras é a questão da exposição da subjetividade e intimidade das personagens. Essa humanização das personagens é expressa, frequentemente, através de monólogos interiores, memórias ou fluxos de consciência. Em *A festa do bode*, ao retornar à cidade onde morara durante a infância, as memórias são inevitáveis à personagem Urania:

> [...] Naquela época, o hotel Jaragua olhava o calçadão de frente. Agora, de lado. A memória lhe devolve a imagem – daquele dia? – da menina levada pela mão do pai, entrando no restaurante do hotel, os dois almoçando sozinhos. Deram-lhes uma mesa perto da janela e, através das cortinas, Uranita via o amplo jardim e piscina com trampolins e banhistas. Foi naquele dia? [...] (LLOSA, 2000, p. 10).

Nas duas obras, a partir das memórias das personagens desenrola-se a narração do fato histórico e, por meio de monólogos ou fluxos de consciência de algumas personagens o leitor tem acesso a seus pensamentos e percepções sobre o acontecimento, estratégia pouco utilizada no romance histórico tradicional. É possível observar isto no excerto seguinte, em que o bandeirante Raposo Tavares reflete sobre a origem da corrupção.

> [...] Havia apenas duas maneiras de se lidar com a perversão, pensou Raposo. A primeira era lutar contra ela, arrancar de dentro e de perto de si toda sujidade, a qualquer suspeita. A segunda era desfrutá-la, deixar que ela corrompesse a todos em torno, e a si próprio. Cruzar os braços, como fazia Fernando, era o rumo certo para a corrupção. (MIRANDA, 1991, p. 62)

Além disso, em *A festa do bode*, humaniza-se a figura do ditador – indivíduo geralmente temido e repelido no mundo moderno - expondo ao leitor os seus momentos de fragilidade, de incertezas ou solidão: "Outra vez caiu na risada, coisa rara nos últimos tempos." (LLOSA, 2000, p. 25). Além da descrição do cotidiano do ditador e de seus momentos domiciliares, é apresentada ao leitor a face do ser humano que tem medo de errar, que tem dúvidas e que se permite algumas coisas, apenas quando está sozinho, sem ninguém a observá-lo.

> [...] Suava. **Se o vissem agora**. Outro mito que repetiam sobre ele: 'Trujillo nunca sua. No verão mais quente ele coloca uniformes pesados, gorro de veludo e luvas, e ninguém vê uma gota de

> suor em sua testa'. Não suava se não queria. Mas, **na intimidade**, quando fazia seus exercícios, **permitia** que o corpo suasse. [...] (LLOSA, 2000, p. 25, grifos meus)

Também nas duas obras é possível perceber, como premissa da narrativa pós-moderna, a releitura anacrônica do fato histórico. Isso se dá propositalmente, no sentido de distanciar a narrativa do relato histórico. Além disso, o tempo já não pode mais ser cronológico, pois o importante agora é o tempo psicológico, dadas as interferências das reflexões, dos fluxos de consciência e da construção das personagens. Com o novo romance histórico estabelece-se uma nova concepção de temporalidade narrativa.

Em ambas as obras, a narração dá grandes saltos temporais e os vários relatos das personagens são entrecortados por suas memórias. Na obra de Vargas Llosa, a narrativa inicia-se e termina com a personagem Urania, no presente, nas dependências do hotel Jaragua, dando à história uma perspectiva cíclica. No entanto, há muitas inferências ao passado, ao tempo em que se deu o acontecimento histórico. No romance de Miranda, mesmo que o narrador não narre a história no momento presente, também não há um seguimento linear na narrativa. Os saltos temporais podem deixar até o leitor mais atento, confuso.

Além disso, como outro traço característico do romance histórico contemporâneo, pode-se notar estratégias metaficcionais utilizadas pela autora brasileira. Como exemplo, ao final na narrativa, há um posfácio que apresenta uma lista extensa das obras consultadas pela mesma, revelando as fontes de pesquisa utilizadas na produção do romance, ou seja, está evidenciado e explícito ao leitor, parte do processo de criação da obra.

Seguindo nesta linha, no romance brasileiro transparece por meio da figura do frei, em tom de ironia, uma visão muitas vezes errônea sobre a arte literária. A visão de que a literatura deveria transmitir modelos e exemplos a serem seguidos e nem sempre retratar a realidade social.

> A obra de Ovídio reduzia uma grande civilização a um galinheiro. A maioria dos livros continha um amontoado de sujeiras, arrotos e esbraguilhamentos. Os poetas costumavam ser uma gente de natureza maliciosa. [...] O que achavam as pessoas, por acaso, que os poetas escreviam sobre as tendas esfumaçadas de César? Discussões sobre táticas de guerra? Meditações? Preferiam descrever vasos de vinho, coroas de pâmpanos, lascívia de bailarinas orientais e homens deitados na mesma cama. (MIRANDA, 1991, p. 88)

Esta expressão do pensamento do Frei pode funcionar como uma espécie de jogo do autor para com o leitor. Como se o autor instigasse quem lê a refletir sobre a função da literatura. É possível atentar também nesta passagem para uma questão abordada pelo pós-modernismo, da subversão da ideia de que a historiografia oficial nos serviria como fonte única da verdade.

Aliado ao processo de inserção de várias perspectivas da história, nas duas obras pode-se notar o cuidado dos autores em apresentar ao leitor a voz dos marginalizados. A começar pela personagem feminina- Mariana em *O retrato do rei* e Urania, em *A festa do bode* - explorada como peça chave nos romances, através de figuras representativas na trama. Possivelmente tal escolha se dá, porque não era muito comum dar às mulheres posição de destaque nos romances históricos tradicionais e também pela questão histórica da marginalização do gênero feminino.

A personagem Urania, ainda menina, entregue pelo pai a um homem muito mais velho, representa muitas mulheres que sofreram e sofrem com os abusos ditatoriais que frequentemente lhes são impostos. Na narrativa que trata do declínio da ditadura, as

mulheres são retratadas como meros objetos nas mãos do ditador Trujillo, que as recebia, muitas vezes, das mãos dos próprios pais, que através de tal gesto queriam demonstrar-lhe seu respeito e devoção.

> Moni. Por que não? Era uma jovem linda e carinhosa, que nunca o havia decepcionado,desde aquela vez, em Quinigua, quando o pai dela em pessoa a levou a festa que davam os americanos de La Yuquera: 'Veja a surpresa que lhe trago, Chefe.' (Llosa, 2000, p. 334)

Esta personagem, denominada Moni, continua a ser sexualmente usada pelo coronel Trujillo, mesmo depois de casar com outro homem. Ainda, o leitor pode sentir na pele o drama por vivido por Urania, quando ela descreve a noite em que foi levada para "servir" o ditador.

Da mesma maneira, na narrativa brasileira também são retratados os abusos sofridos pelas mulheres, quando a sociedade lhes impunha vestir-se de determinada maneira ou preparar-se para ser uma boa mulher e casar-se cedo. No entanto, nota-se paralelamente, uma tentativa de subversão de tais convenções sociais. Tomemos como exemplo a personagem Mariana, que mata o marido autoritário e rouba o retrato do rei, ignorando ser aquela a possível forma de evitar o combate entre paulistas e emboabas.

Na narrativa de Miranda, como tentativa de dar voz aos desfavorecidos ou mesmo de contrariar a historiografia tradicional, que por vezes parece não valorizar culturalmente o povo indígena ou marginalizá-lo, são apresentados no romance uma série de elementos ligados a essa cultura. A exemplo disso, figuram no texto vários personagens que dominam a língua tupi e que a utilizam em diversos momentos na narrativa: "*Oré r-e-mi-îuká*. Morto por nós. Mira na camisa branca, disse Valentim. Pode-se ver melhor. " (MIRANDA, 1991, p. 274). Faz-se também alusão a um mito indígena quando os emboabas planejam uma emboscada para atrair os paulistas e os derrotar, além da referência à grande habilidade medicinal do povo indígena, por vezes descreditada pela ciência.

> "Consegui-me pajés dos índios, são mestres na arte de curar."
> "Estais gracejando. "
> "Não, não estou gracejando. Eles sabem tirar remédios das florestas: folhas torcidas, frutos, raízes, cipós; e os aplicam com sagacidade. [...] Tem arte na medicina. Há muito o que aprender com eles. " (MIRANDA, 1991, p. 269)

Ademais, como verdadeira releitura crítica da história, o romance brasileiro vai além e, de maneira peculiar e sutil, aborda a necessidade de valorização da cultura local, em detrimento à dominação cultural europeia, reiterando a necessidade de afirmação de uma identidade nacional, problemática tão debatida ao longo de toda a história brasileira. De maneira irônica, a autora insere na narrativa alguns indivíduos que supervalorizam a cultura europeia: "Porém, disse Bento, devemos concordar que os europeus sabem prosperar mais que os nativos. " (MIRANDA, 1991, p. 143) / "Haviam adquirido nas universidades europeias desprezo pelas comidas brasileiras" (MIRANDA, 1991, p. 198). Dessa forma, a autora está a problematizar a questão, que está enraizada no passado da história brasileira, instigando o leitor à reflexão sobre o próprio presente de nossa sociedade.

Considerações finais

A partir dos pressupostos teóricos apresentados e dos elementos destacados nos textos, foi possível identificar nas obras algumas características do chamado Novo Romance Histórico. A começar pelo fato de que os romances em análise propõem uma releitura crítica de parte da história da República Dominicana e do Brasil, permitindo ao leitor dar sentido ao passado, refletindo e questionando de maneira crítica o que lhe foi ensinado sobre esse período, por meio dos livros de História.

Tanto em *O retrato do rei*, quanto em *A Festa do Bode* é permitido ao leitor fazer sua própria análise sobe o acontecimento histórico, pois lhe são apresentadas diversas óticas e perspectivas do acontecido. Considerando o fato de que o que conhecemos da história geralmente nos é apresentado a partir de textos escritos ou documentos, partindo de uma única perspectiva e de que todo discurso é ideológico, a narrativa pós modernista instiga-nos a observar as coisas através de outra "lente", que não aquela única que nos foi disponibilizada. Para Hutcheon "A novela pós - moderna faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/história do particular/geral e do presente e do passado." (HUTCHEON, p.142)

Além disso, foi possível identificar nas narrativas a questão da humanização das personagens históricas, bem como a ocorrência de monólogos interiores, característicos do romance histórico contemporâneo, em oposição aos romances à moda scottiana. O fato histórico não é construído pela voz do narrador apenas, mas como numa espécie de quebra-cabeça, algumas peças são disponibilizadas ao leitor por meio da subjetividade das personagens, de seus pensamentos e reflexões.

Ainda, pode-se observar a releitura anacrônica do fato histórico, perceptível nas obras a partir dos saltos temporais nos relatos, e a abordagem da perspectiva dos "vencidos" ou marginalizados pela história. Em ambas as narrativas, de maneira mais ou menos acentuada, é possível identificar a importância dada às figuras femininas, no sentido de demonstrar a violência sofrida pelas mulheres ao longo da história, além de configurar uma tentativa de empoderá-las e afirmar sua capacidade de redenção.

Apesar de tratarem de acontecimentos históricos um tanto quanto distantes da contemporaneidade, ambos os autores o fazem de modo a promover reflexões no leitor moderno, de qualquer contexto. A ambição humana pela riqueza (ouro) continua ainda a ser uma problemática bastante atual. Ao mesmo tempo algumas ditaduras, mesmo que de maneira silenciosa, continuam a ocorrer, através dos abusos de poder em várias esferas de nossa sociedade. Assim, ambas as narrativas bem representam a principal proposição do Novo Romance Histórico: uma releitura de um fato histórico concreto, porém apresentado sob várias óticas, de modo a promover uma reavaliação do discurso oficial, identificando suas lacunas e nelas encontrando respostas para pensar o momento presente e quiçá a projeção do futuro.

Referências:

BOTOSO, A. Romance histórico e pós-modernidade. *Revista de Letras*, Brasília, v. 03, n. 01/02, 2010. Disponível em< https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/1902 >. Acesso em: 02 de jun. de 2017.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (1975-2000). São Paulo: UNESP, 2010.

HUTCHEON, L. ***Poética do pós-modernismo***. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMEL, M. C. História, literatura e memória: uma perspectiva pós-modernista de *O retrato do rei*, de Ana Miranda. *FronteiraZ*, São Paulo, n.16, julho de 2016. Disponível em https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/25596/20189. Acesso em: 02 de jun. de 2017.

LLOSA, M. V. *A festa do bode*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2000.

LLOSA, M. V. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, s/d. Disponível em http://biblioteca.unedteruel.org/la_biblioteca_recomienda/la_verdad.pdf. Acesso em: 08 de jun. de 2017.

MALARD, L. Romance e história. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 3, p. 143-150, 1996. Disponível em < http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/44/45<. Acesso em: 15 de jun. de 2017.

MENEZES, V. Q. A metaficção historiográfica em La fiesta del chivo, de Mário Vargas Llosa. In: IV SEPEXLE – Seminário de pesquisa e extensão em letras. 2012. Ilhéus. Disponível em < http://www.uesc.br/eventos/sepexle/ivsepexle/artigos/art22_menezes.pdf>. Acesso em: 17 de jun. de 2017.

MIRANDA, A. *O retrato do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VÁZQUEZ, L. F. *Eurocentrismo, identidad e historia en La Trilogía del Descubrimiento de Abel Posse*. 2003. Tese de doutorado em Língua e Literatura Hispanoamericana. Departamento de Filosofía e Letras, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. Puebla, 2003. Disponível em < http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/mlh/fernandez_v_l/>. Acesso em: 22 de junho de 2017.

RASPO AS PAREDES DA CASA AZUL E VEJO RETRATOS E AUTORRETRATOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA PICTÓRICA DE FRIDA KAHLO

Autor: Prof. Dr. Paulo Fachin (Centro Universitário FAG)

Resumo: O autorretrato pode ser considerado uma confissão da intimidade de um indivíduo, uma espécie de pensamento e imagem que o autor/pintor busca responder, principalmente, a uma questão: o que eu sou ou quem sou eu? A multiplicação dos retratos e autorretratos ocorre durante o Renascimento, sendo o reflexo de que conceitos e entendimentos acerca da individualidade/identidade pouco a pouco se estabeleciam e surgia a preocupação de registrar, pelos indivíduos, o que estava ao seu redor. Os autorretratos produzidos por Frida Kahlo faziam parte de um conjunto de uma obra que chamava atenção, pois a obra da artista mexicana chocava, ademais de ser autorreferente. O objetivo deste trabalho, por meio de revisão bibliográfica, é analisar questões relacionadas à memória e ao imaginário presentes em algumas obras (autorretratos) produzidas por Frida Kahlo após o acidente de 1925. Consideramos as reflexões sobre retrato e autorretrato trazidas por Virgínia Gil Araujo (2003), a partir de um recorte temporal compreendendo a produção da pintora mexicana de 1926 a 1954, considerando, também, como os conceitos de história e memória são compreendidos por Ricoeur (2007) e Le Goff (2013), e como Frida materializa e poetiza suas próprias experiências corpóreas.

Palavras-Chave: Casa Azul. Frida Kahlo. Retratos. Autorretratos.

Introdução

A história contada pelo diário, biografias, retratos, autorretratos e fotografias e que parte dessa memória percorre o mundo divulgando o que Frida Kahlo nos deixou, como por exemplo, uma série de fotografias que já estiveram expostas em vários lugares, como nos coloca Pablo Ortiz Monasterio, curador de parte das memórias da pintora mexicana, dizendo que o acervo reflete de maneira evidente os interesses que a pintora teve durante a tormentosa vida: a família, o fascínio por Diego e outros amores, o corpo acidentado e a ciência médica, os amigos e alguns inimigos, a luta política e a arte, os indígenas e o passado pré-hispânico, tudo isto revestido da grande paixão que teve pelo México e pelos mexicanos, explica-nos o curador Pablo Ortiz Monasterio.[78]

Além das pinturas produzidas para si, para os amigos, familiares e amores, Frida Kahlo sentia enorme atração pelo trabalho do pai, mais precisamente, pelos retratos fotográficos produzidos por Guillermo Kahlo.

Sobre as obras de arte, Susan Sontag (2004) comenta que há desvantagens aos compararmos uma pintura na condição de retrato ou autorretrato com um retrato fotográfico, por exemplo.

> A fotografia tem a reputação pouco atraente de ser a mais realista e, portanto, a mais fácil das artes miméticas. De fato, é a arte que conseguiu levar a cabo as ameaças bombásticas, datadas de um século, de um domínio surrealista sobre a sensibilidade moderna, ao passo que a maioria dos concorrentes dotados de *pedigree* abandonou a corrida. A pintura estava em desvantagem desde o início por ser uma bela-arte, em que cada objeto é único, um original feito à mão. Um risco

78 Frida Kahlo e suas fotos. Disponível em: <http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl= mis&op=programacao_interna&id_event=2167> Acesso em: 01 nov. 2017.

> adicional era o extraordinário virtuosismo técnico dos pintores habitualmente incluídos no cânone surrealista, que raramente concebiam a tela como algo não figurativo. Suas pinturas pareciam astutamente calculadas, pedantemente bem feitas, não dialéticas. Mantinham uma distância larga e prudente da litigiosa noção surrealista de apagar as fronteiras entre a arte e a chamada vida, entre objetos e eventos, entre o voluntário e o involuntário, entre profissionais e amadores, entre o nobre e o de mau gosto, entre a competência e os disparates afortunados. [...] As artes em que o surrealismo obteve a merecida fama foram a ficção [...] o teatro, a arte da *assemblage* e — de forma mais triunfante — a fotografia. (SONTAG, 2004, p. 34).

Retratos fotográficos de Frida Kahlo, obras pintadas pela artista, a paixão pelo México e pelos mexicanos e indígenas podem ser encontrados na Casa Azul, onde a história, a memória e a imagem da artista permanecem vivas, sendo a memória um dos alicerces da História.

Para a produção deste trabalho, consideramos as reflexões sobre retrato e autorretrato, a partir de um recorte temporal compreendendo a produção de Frida de 1926 a 1954, considerando, também, como os conceitos de história e memória são compreendidos por Ricoeur (2007) e Le Goff (2013) e como Frida materializa e poetiza as próprias experiências corpóreas, pois, para Le Goff (2013), a memória é a capacidade de preservamos certas informações, capacidade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que possibilita ao indivíduo renovar impressões ou informações passadas. Já, para Ricoeur (2007), “para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela”. (RICOEUR, 2007, p. 40).

Este trabalho nos permite refletir, ainda, sobre questões ligadas ao retrato e autorretrato e como a dor, a tragicidade, os horrores físicos e o sofrimento aparecem no diário de Frida Kahlo, assim como elementos da cultura mexicana e latino-americana são narrados em sua produção e como Frida dirige a beleza em torno de si, desencaixando os parâmetros estabelecidos e fazendo surgir um efeito provocativo carregado de sinceridade que reflete a própria realidade e existência.

O autorretrato pode ser considerado uma confissão da intimidade de um indivíduo, uma espécie de pensamentos e imagem que o autor/pintor busca responder, principalmente, a uma questão: o que eu sou ou quem sou eu? Criando, a partir desta concepção, uma forte vinculação do retrato ou autorretrato à imagem, assentada numa epistemologia da visualização.

A multiplicação dos retratos e autorretratos ocorre durante o Renascimento, sendo o reflexo de que conceitos e entendimentos acerca da individualidade/identidade pouco a pouco se estabeleciam e surgia a preocupação de registrar, pelos indivíduos, o que estava ao redor.

Para Araujo (2003), o autorretrato é uma manifestação artística que resulta no aprofundamento de uma reflexão sobre si. Considerando o ponto de vista tradicional, ao produzir um autorretrato o autor/pintor se vê refletido, toma consciência de si como um todo unificado. Existem duas escolas acadêmicas quando nos referimos à concepção do autorretrato: uma que considera qualquer obra que inclui o artista e, outra, só aquelas obras expressamente concebidas como autorretratos, o rosto como o centro da atenção e o personagem em primeiro plano.

Por meio dos retratos e autorretratos, da roupa e acessórios que Frida usava, e do diário, ela buscou, principalmente, valorizar os aspectos da cultura dos ancestrais indígenas mostrando para si e para o mundo a grandeza e riquezas culturais que o México trazia consigo.

Sara M. Lowe (1995), no *ensayo* que trata dos aspectos discutidos no *Diário Íntimo de Frida Kahlo*, coloca que, aqui e ali, considerando a cultura mexicana, a artista procura resgatar elementos e características pré-colombianos e estes vestígios são incorporados ao mundo moderno e à arte produzida pela pintora, principalmente, no que diz respeito ao habitual jeito de se vestir relacionado aos trajes indígenas, assim como a roupa do casamento, desempenhando um papel de pequena e jovem indígena que "pertencia" a Diego Rivera, criando uma personagem extravagante, exagerada em alguns aspectos, porém adorada pelo pintor de "paredes", cujo maior sonho, jamais realizou: a obsessão pela maternidade.

O maior desejo de Frida era ser mãe, ela sonhava com a maternidade e era obcecada por ter um filho, questão expressada em várias das obras produzidas, como por exemplo, *Henry Ford Hospital* ou *La cama volando* (1932).

(**Imagem 1:** *Henry Ford Hospital o La cama volando,* 1932)

Hospital Henry Ford, datado apenas de julho de 1932, é o primeiro de uma série de autorretratos sangrentos e horripilantes que dariam a Frida a condição de uma das pintoras mais originais de seu tempo; em termos de qualidade e poder expressivo, a tela supera de longe qualquer coisa que ela tenha feito antes. Rivera notou a mudança: falando da obra da esposa após o aborto, ele afirmou: "Frida começou a trabalhar numa série de obras-primas sem precedentes na história da arte – pinturas que exaltam as qualidades femininas da resistência, realidade, crueldade e sofrimento. Nunca antes uma mulher tinha colocado numa tela tanta poesia agônica como Frida fez naquele período em Detroit". (HERRERA, 2011, p. 180).

Frida teve um aborto no dia 04 de julho de 1932 e, por conta dele, ficou treze dias no hospital, período considerado horrível pela artista, pois passava o dia chorando e sangrando. Enquanto estava internada, Frida queria muito desenhar o bebê, a criança que havia perdido, queria ver as características e aparência do filho no momento em que ele fora abortado. O objetivo da artista era registrar para relembrar mais tarde, cujo desejo era não esquecer, unindo imagem e lembrança, pois para Ricoeur (2007), a lembrança é uma espécie de imagem.

> Com o título "A lembrança e a imagem", atingimos o ponto crítico de toda a fenomenologia da memória. [...] A questão embaraçosa é a seguinte: é a lembrança uma espécie de imagem? [...] Aristóteles havia dado início a essa fenomenologia ao observar que um quadro, uma pintura podiam ser lidos como imagem presente ou como imagem que designa uma coisa irreal ou ausente. A linguagem cotidiana, muito imprecisa, fala, nesse caso, tanto de imagem como representação; mas, por vezes, ela se torna precisa, ao perguntar o que um quadro representa, do que ou de quem ele é a imagem. (RICOEUR, 2007, p. 61-63).

Após receber um livro de medicina comprado por Diego, ela faz um estudo do feto masculino e produz várias obras que reafirmam o parentesco entre lembrança e imagem e, diante do horror de dores físicas e emocionais, da perda e da impotência, Herrera (2011) comenta que,

> Os dois outros desenhos a lápis que Frida fez no mesmo momento [...] mostram Kahlo adormecida na cama rodeada de estranhas imagens que representam seus sonhos e talvez as visões fugazes resultantes do efeito da anestesia, e presas à cabeça dela por fios compridos e enrolados. [...] As imagens parecem ter brotado por livre associação – uma mão com raízes, um pé que parece um tubérculo, prédios da cidade, o rosto de Diego. [...] Frida jaz nua por cima das cobertas. Seus cabelos compridos desabam da cama e metamorfoseiam-se em uma trama de raízes que arrastam pelo chão. (HERRERA, 2011, p. 179).

Na obra *Henry Ford Hospital* ou *La cama volando* (1932), a artista mexicana aparece sobre a cama do hospital, desnuda, sendo que o lençol branco encharcado de sangue reflete sobre uma nova vida que termina antes mesmo de começar. No quadro são discutidas questões relacionadas à frustação de uma gravidez muito desejada, porém interrompida, trazendo outros elementos que, unidos à mão da artista, referem-se à sexualidade.

> Em *Henry Ford Hospital*, Frida está deitada em seu leito do hospital, sangrando de hemorragia no único lençol. Uma enorme lágrima goteja e escorre da bochecha, a barriga ainda está inchada da gravidez. O retrato nada lisonjeiro de seu próprio corpo é típico de Frida: é claramente um nu concebido por uma mulher, e não a nudez idealizada por um homem. Com as mãos junto à barriga inchada, Frida sustenta no ar seis fitas vermelhas, semelhantes a veias, em cujas extremidades flutua uma série de objetos simbólicos de suas emoções no momento do aborto. Um deles é um feto; a fita que prende o feto a Frida leva a seu umbigo e obviamente representa o cordão umbilical do bebê. A pintora posicionou o feto diretamente acima da poça de sangue causada pelo aborto e deu a ele a genitália masculina do "pequeno Diego" que ela espera que o feto viesse a ser. (HERRERA, 2011, p. 181).

Para Frida, possivelmente, após o trágico acidente de 1925, este tenha sido (o aborto) o maior sofrimento pelo qual a artista passou. Inicialmente, seu sentimento de invalidez somado à grande frustração de não poder dar à luz a um filho que a uniria, ainda mais, a Diego Rivera. A impossibilidade de ter filhos foi um trauma que Frida nunca superou.

> O trauma é caracterizado pelo enfraquecimento da capacidade de organização dos traços mnemônicos nos representantes objetais da nossa mente. Desse modo, os fatos vividos não são reconhecidos como parte do ego. Outro ponto central no nosso contexto é a exatidão das imagens traumáticas: elas têm seu correspondente tanto no concretismo dos fragmentos da memória e das tentativas de representação de representação da cena do trauma como também na fragmentação da narrativa. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 71).

Trauma, dor e desespero estão registrados e representados na obra de Frida ao "narrar" sobre o aborto. Para Mayayo (2008), o quadro demonstra o sentimento de angústia que dominou a pintora mexicana depois do aborto: em meio a uma paisagem desolada, com um complexo industrial em que Diego pintou alguns murais, ergue-se a cama do hospital em que Frida se torna pequena em meio ao volume de sangue.

Para Herrera (2011), o feto e os outros elementos da obra que simbolizam o fracasso da maternidade estão na mesma escala de tamanho em relação à Frida. O torso rosa-salmão é a forma que a artista encontrou para explicar o íntimo de uma mulher, supostamente o raio-X de uma questão, para ela, polêmica, chamada concepção. Frida copiou ilustrações de ossos pélvicos, para, então, pintar o que, para ela, era a principal causa do aborto. A lesma demonstra que o aborto ocorre de uma forma lenta, sendo mole coberto e aberto. Já, a maquinaria que aparece abaixo da cama, tanto pode significar os quadris da pintora, assim com a pressão relacionada à dor que a torturava. A planta, uma orquídea, representa um útero retirado, uma mistura de algo sexual e algo sentimental. A cama do hospital em que Frida está busca expressar, a partir do chão na cor de terra debaixo dela, isolamento e solidão. Porém, a terra pode, inclusive, representar o país de origem, o México, um lugar que proporcionou muito à pintora. Por fim, ela pinta edifícios que, ao longe, trazem a ideia de uma cidade que funciona, sendo limpa e eficiente, ao contrário de sua vida, considerada por ela uma ruína, ela está desconectada, sem proteção e vazia.

> Durante as semanas que se seguem ao aborto, Frida pinta e desenha sem parar. A pintura para ela é o meio de escapar à angústia do real; cada desenho, cada quadro, uma carta que ela endereça àqueles que a cercam. Assim, o autorretrato *Entre dois mundos*, que é uma representação de sua própria vida, dilacerada entre a Detroit industrial de Diego e o amor que ela sente pelo México, ou então aqueles desenhos feitos com um único traço em que ela risca hieróglifos do sonho, o horror vivido na sala de hospital: a linha dos edifícios do centro de Detroit, o ovo fecundado, o rosto de Diego flutuando como um astro, o céu que chora. (LE CLÉZIO, 2010, p. 122).

É muito provável que nas obras relacionadas ao aborto e à maternidade como algo impossível, Frida Kahlo não pintou a realidade assim como era vista pela artista mexicana, mas sim como ela a sentia. Para Kettenmann (2015, p. 38), Frida, nos retratos, "não há limites entre o mundo real e familiar, entre o que é objetivamente visível e o mundo do irracional e da imaginação".

Para Ricoeur (2007, p. 68), "o ato de imaginação [...] é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que estamos pensando, a coisa que desejamos, de modo a podermos tomar posse dela".

Frida tinha certeza que deveria pintar e pintar, decidindo reproduzir e tomar posse do universo em que ela se encontrava, fosse ele real ou simbólico, produzindo *Mi nacimiento* ou *Nacimiento* (1932), enfrentando outra vez o assunto relacionado à maternidade, pois ela era livre em sua dor e em seu sofrimento.

(**Imagem 2:** *Mi nacimiento o Nacimiento*, 1932)

Frida sabía que lo mejor que podía hacer, costase lo que costase, era pintar. Por eso, pintaba, lloraba, lloraba, pintaba. Como para desafiar a su aborto, que fue una especie de muerte de sí misma, pintó Mi nacimiento, donde una mujer acostada, con la parte superior do cuerpo cubierta por una sábana – como los muertos –, las piernas abiertas, da vida a un niño cuya cabeza de ojos cerrados – como un muerto, también – sale del cuerpo sobre una cama manchada de sangre. Está en medio de una habitación vacía; únicamente un retrato de una Mater dolorosa, apuñalada dos veces en el cuello, cuelga de la pared. El cuadro sorprende por la austeridad con que está representada la violencia del nacimiento. ¿Nacimiento, parto o muerte de Frida? ¿Nacimiento o muerte de un hijo? ¿O renacimiento? Frida estaba decidida pintar su universo, real o simbólico, sin que ninguna sujeción moral o estética la estorbase.[79] (JAMÍS, 1985, p. 188).

79 Frida sabia que o melhor que podia fazer, custasse o que custasse, era pintar. Por isso, pintava, chorava, chorava, pintava. Como para desafiar seu aborto, que foi uma espécie de morte de si mesma, pintou *Mi nacimiento*, onde uma mulher deitada, com a parte superior do corpo coberta por um lençol – como os mortos –, as pernas abertas, dá vida a uma criança cuja cabeça de olhos fechados – como um morto, também – sai do corpo sobre uma cama manchada de sangue. Está no meio de um quarto vazio; unicamente um retrato de uma "mãe que alimenta ou nutre" dolorosa, apunhalada duas vezes no corpo, pendurada na parede. O quadro surpreende pela austeridade com que está representada a violência do nascimento. Nascimento, parto ou morte de Frida? Nascimento ou morte de seu filho? Ou renascimento? Frida estava decidida a pintar seu universo, real ou simbólico, sem que nenhuma sujeição moral ou estética a estorvasse. (Tradução nossa).

Durante a produção deste quadro, a mãe faleceu e, por conta deste evento, Frida pinta a cabeça (na obra) coberta por um lençol, referindo-se a morte da própria mãe, representando vida e morte no mesmo quadro. Na obra, a pintora mexicana mostra a visão que ela tinha do próprio nascimento. De acordo com Herrera (2011, p. 196), "a primeira de uma série sugerida por Diego que registra os anos de sua vida [...] como a própria Frida descreveu, 'como eu imagino que nasci'. É uma das imagens mais impressionantes já feitas sobre o parto". No quadro, a recém-nascida exibe características muito parecidas as de Frida, pois apresenta traços adultos, referindo-se a própria origem.

Segundo Mayayo (2008, p. 150), "[...] *la imagen transmite una impresión sórdida y terrible muy alejada del tono amable que suelen tener los retablos destinados a conmemorar un nacimiento*[80]". É impossível encontrar qualquer traço que faça referência ao corpo feminino erotizado, a imagem provoca exatamente uma ideia contrária, uma impressão de repugnância visceral, com um olhar tão somente pelo viés da medicina, isto é, como matéria física, o corpo materno que sangra, sofre e que se mancha, em que vida e morte ocupam o mesmo espaço e aparecem unidas de maneira muito estranha.

Ainda, conforme Mayayo (2008) existem, na obra, vários elementos que não estão de acordo entre si, ou seja, trata-se da visão de um nascimento ou, ao contrário, da imagem de um óbito, de uma morte? A obra foi finalizada após a morte da mãe, quando Frida voltou do enterro e quem dá à luz também parece ter falecido, assim como a recém-nascida (Frida), sugere a possibilidade de ter vindo ao mundo, mas mesmo assim, sem vida. Por último, na parte inferior do quadro, um espaço para que seja gravada alguma mensagem ou agradecimento. Porém, neste caso, o espaço vazio, como se não houvesse nada para celebrar. A pintora mexicana procura, possivelmente, retratar duas desgraças vividas naqueles últimos dias fazendo alusão à morte da mãe e o aborto sofrido no Hospital Henry Ford, por meio da Frida-menina surgindo, sem vida, do útero materno.

A artista buscou a todo instante, escrever e reescrever (por meio da arte) sobre a própria origem. *Mi nacimiento* (1932) registra muito mais que um conjunto de fatos que passaram pela vida da pintora, mas também faz parte de um conjunto de obras destinadas a recriar a própria história, a exemplo de outras, como *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936), cujo objetivo principal, segundo Kettenmann (2015), era descrever a história da descendência de Frida Kahlo. "A artista é representada como uma menina de aproximadamente três anos. Os retratos dos pais baseiam-se na fotografia de seu casamento de 1898. Os avós maternos, mexicanos, estão simbolizados pela terra, enquanto os paternos, alemães, estão simbolizados pelo mar". (KETTENMANN, 2015, p. 09).

Em *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936), Frida procura reafirmar duas questões que, para ela, eram muito importantes: os laços que unem os membros de uma família e a cultura híbrida, assim como a de todos os mexicanos.

---

80 [...] A imagem transmite uma sórdida e terrível impressão muito distante do tom amável que costuma ter os retábulos destinados a comemorar um nascimento. (Tradução nossa).

(**Imagem 3:** *Mis abuelos, mis padres y yo*, 1936)

Para reflejar su procedencia, Frida se representó a sí misma como a una niña que está de pie en el jardín de la Casa Azul. Sobre ella pintó el retrato de sus padres, tomando como modelo la foto del día de su boda. Los extremos de la cinta roja enmarcan los rostros de los abuelos maternos y paternos, simbolizados, respectivamente, por la tierra y el océano. Los abuelos maternos (Antonio Calderón e Isabel Gonzáles y Gonzáles, izquierda) se alzan sobre las montañas de México y un nopal, mientras que los paternos (Henriette Kaufmann y Jacob Heinrich Kahlo, derecha) lo hacen sobre el mar azul, alusión a su procedencia más allá del Atlántico. Pese a tan original presentación, la relación entre las dos familias no fue muy estrecha. La pequeña Frida precede a sus padres, de quienes se conserva la foto que utilizó para realizar sus retratos. La pintora aludió a su existencia prenatal a través del feto que puede verse en el regazo de la madre, mientras que con el motivo de la polinización de una flor se remontó, en la representación de sí misma, al momento de la fecundación[81]. (SÁNCHEZ, 2008, p. 11-13).

81 Para refletir sua procedência, Frida se representou a si mesma como uma menina que está de pé no jardim da Casa Azul. Sobre ela pintou o retrato de seus pais, tomando como modelo a foto do dia de seu casamento. Os extremos da fita vermelha marcam os rostos dos avós maternos e paternos, simbolizados, respectivamente, pela terra e pelo oceano. Os avós maternos (Antonio Calderón e Isabel Gonzáles y Gonzáles, esquerda), lançam-se sobre as montanhas do México e sobre os cactos, enquanto que os paternos (Henriette Kaufmann y Jacob Heinrich Kahlo, direita) o fazem sobre o mar azul, alusão a sua procedência de muito além do Atlântico. Apesar de tão original apresentação, a relação entre as famílias não foi muito estreita. A pequena Frida precede aos seus pais, de quem se conserva a foto que utilizou para realizar seus retratos. A pintora aludiu a sua existência pré-natal através do feto que pode se ver no colo da mãe, enquanto que com o motivo da polinização de uma flor se remontou, na representação de si mesma, no momento da fecundação. (Tradução nossa).

Na obra, há destaque para a Casa Azul que foi, possivelmente, um dos elementos mais estáveis na vida da pintora, pois, nela, Frida nasceu, viveu com os pais, com as irmãs, com Diego Rivera e morreu. Lugar em que estão vivas as principais lembranças relacionadas à artista e os sofrimentos pelos quais passou. A Casa Azul, que pode ser considerada o refúgio da pintora ou o seu lugar de referência, pode ser comparada a um universo encantador, um paraíso à maneira mexicana, mas, também um lugar que une famílias e gerações, encerrando em si parte da memória pessoal e individual. Sobre esta discussão, Paul Ricoeur (2007, p. 132) nos diz que, "para se lembrar, precisa-se de outros. [...] A memória individual seria uma condição necessária e suficiente para a recordação e o reconhecimento da lembrança".

No quadro de 1936, no centro do pátio interno da Casa Azul, projeta-se a figura de uma Frida-menina, com pouca idade, segurando uma fita vermelha, que pode ser o laço de sangue que a une à família, formando uma árvore genealógica, composta de três gerações, além da cultura mexicana estampada e latente na pintura, trazendo reflexos e lembranças da infância.

Pintura, esta, baseada em uma fotografia do casamento de seus pais, revelando a consciência de pertencimento a determinados procedimentos e convenções sociais.

> Frida copiou fielmente da fotografia original cada prega, cada dobra, cada costura e cada laço do vestido do casamento da mãe, criando um jocoso realce para o feto cor de rosa, já bastante desenvolvido, que ela situou na virginal bainha branca. O feto é Frida; o fato de que também ser uma referência à possibilidade de que sua mãe já estava grávida quando se casou é uma ilustração do típico prazer que Frida sentia pelos múltiplos significados. Abaixo do feto há um falso retrato de casamento: um enorme espermatozoide, seguido por um cardume de competidores menores, penetra um óvulo: Frida no momento da concepção. [...] Frida situa sua casa não no subúrbio, mas na planície salpicada de cactos do platô central mexicano. [...] Contíguo à casa da família Kahlo, há um humilde lar mexicano; além, em um campo, vê-se uma habitação ainda mais primitiva, uma choça indígena de abobe. Em uma visão infantil, a artista incluiu todo o distrito de Coyacán em sua própria casa, e depois a apartou da realidade, em um ermo. A sensação é que Frida está de pé no meio da casa, no meio do México, no meio do mundo. (HERRERA, 2011, p. 23).

Para Viné-Krupa (2014), ao se colocar em meio a estas duas civilizações, uma espécie de ponto de encontro de ambas, Frida Kahlo ultrapassa o limite da história pessoal para fazer parte de um universo muito maior, a história do México. Por meio de imagens da ascendência familiar, Frida resume sua híbrida herança (europeia e mexicana), pois algo solicitado pelo povo mexicano após a revolução de 1910-1920 era a necessidade de uni-los em torno dos valores patrióticos.

> Para os novos governantes, a questão que então se coloca é redefinir uma identidade nacional, na qual todos os cidadãos para além das diferenças étnicas e sociais, pudessem se reconhecer. Então procuram promover a visão de um México mestiço, consciente de suas origens e aberto ao mundo, conciliando, dessa maneira, suas raízes indígenas e as contribuições europeias. Em *Mis padres, mis abuelos y yo*, além do desejo de afirmar o caráter inalterável dos laços que a unem aos membros de sua família, Frida Kahlo materializa sua dupla cultura, e por extensão, de todos os mexicanos. (VINÉ-KRUPA, 2014, p. 106).

Com a intenção de valorizar a si, a cultura e o povo mexicano, Frida Kahlo pinta, em 1937, *Mi nana y yo*, com a intenção de mostrar que ela não fora amamentada pela mãe, mas sim por uma ama de descendência indígena.

(**Imagem 4:** *Mi nana y yo*, 1937)

Para Kettenmann (2015), Frida Kahlo não pôde ser amamentada pela mãe, pois a diferença de idade entre a pintora e a irmã Cristina era de apenas onze meses e, por isso, fora amamentada por outra mulher. "O relacionamento que aqui vemos, parece ser distante e frio, reduzido ao processo rápido de alimentação, impressão esta realçada pela falta de contato olhos nos olhos e pela máscara que está no rosto da ama. A artista considerou-o um de seus trabalhos mais poderosos." (KETTENMANN, 2015, p. 49).

No quadro, Frida aparece pequena, um bebê, porém com o rosto de mulher, de adulta, recebendo o leite que parece cair do céu. O rosto da ama que está nua da cintura para cima, aparece substituído por uma máscara, aparentemente de pedra, relembrando aspectos culturais pré-colombianos de Teotihuacán. Possivelmente, por Cristina ter nascido antes que Frida completasse um ano, ela (Frida) não tenha recebido muita atenção da mãe, Matilde.

> *El ama india, que recuerda aquí a una diosa precolombina de la maternidad, o a un ama de la arte funerario de Jalisco, se funde con el motivo colonial cristiano de la Virgen con el niño. Sin embargo, el efecto que impregna aquellas obras aparece aquí sustituido por una relación fría, que se limita al mero acto de alimentación y carece de contacto y ternura visual. […] No disfrutó nunca Frida del cariño ni la dedicación de su madre, motivo que explica en cierta manera las tensas relaciones que siempre mantuvo con ella. "Ella era una mujer bajita, de ojos muy bonitos, muy fina de boca, morena. Era como una campanita de Oaxaca, donde había nacido. Cuando iba al mercado ceñía con gracia su cinturón y cargaba coquetamente su canasta. Muy simpática, activa, inteligente. No sabía leer ni escribir; sólo contar el dinero."*

> *Pese a lo cual, también la calificó de calculadora, cruel y fanáticamente religiosa*[82]. (SÁNCHEZ, 2008, p. 10 e 14).

A obra procura retratar a distância que exista entre Frida e a mãe. Havia, inclusive, uma dose de ciúmes sentidos pela mãe com relação à afinidade da pintora com o pai, Guillermo Kahlo. O papel natural de mãe, nesse caso, foi desempenhado pela ama de leite, pela doméstica indígena, cuja máscara assume a função da ausência da lembrança de Frida relacionada aos traços característicos da mulher indígena. Segundo Viné-Krupa (2014, p. 109), "Frida Kahlo diz ter introduzido a máscara porque lhe era impossível lembrar com exatidão as feições da babá e, assim, reduz o objeto a artifício que permite suprir as deficiências de uma memória lacunar". Viné-Krupa (2014) ainda nos coloca que,

> Esse autorretrato realmente lhe permite estabelecer um vínculo simbólico entre o que fora quando criança e o que era no momento de pintar o quadro, criando de si uma imagem una e coerente no âmbito de seu próprio percurso biográfico. No entanto, esse quadro ultrapassa em muito o âmbito de sua vida, uma vez que ela integra a essa lembrança da infância a memória dos antigos mexicanos. O livro *México eterno: arte e permanência*, organizado por Jacques Lafaye (1999), apresenta outro exemplo de escultura pré-hispânica da região de Jalisco representando uma mulher amamentando seu filho, cuja função parece corresponder à da ama de leite de *Mi nana y yo*. [...] Frida Kahlo se apresenta como um ser desejoso de contribuir para a revitalização e preservação da memória dos povos pré-hispânicos. De fato, dentro da tradição, personificada na imagem da *Nana*, Frida Kahlo se alimenta simbolicamente de sua ascendência indígena, assimilando, isto é, transformando em sua própria substância, a memória de seus antepassados distantes. Para além da projeção da sua própria história pessoal, Frida Kahlo coloca seu destino no seio da terra mexicana. (VINÉ-KRUPA, 2014, p. 112-113).

A obra também pode ser considerada como uma declaração da artista sobre a crença relacionada à continuidade do povo e da cultura mexicana. A cabeça (no quadro) nos passa a ideia de que Frida, mesmo adulta, continua tendo o auxílio e a proteção dos antepassados indígenas e alimentada por eles. Literalmente, Frida Kahlo está no seio do povo indígena e do passado pré-colombiano, pertencendo a eles, cuja ideia é a valorização da cultura por meio da memória, memória coletiva envolvendo o homem comum representada na obra da pintora.

Para Le Goff (2013, p. 437), "a memoria, na qual a história [...] procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens".

Para Herrera (2011), a ama de leite de Frida, morena e corpulenta, assim como a terra, as plantas e o céu do México, fazem parte da conscientização da herança e da

82 A ama de leite indígena, que relembra aqui uma deusa pré-colombiana da maternidade, ou uma ama de arte funerária de Jalisco, funde-se com questões coloniais cristãs da virgem com o Menino. No entanto, o efeito que impregna aquelas obras aparece aqui substituído por uma relação fria, que se limita ao mero ato da alimentação e carece de contato e ternura visual. [...] Frida não disfrutou nunca do carinho nem da dedicação de sua mãe, motivo que explica, de certa forma, as tensas relações que sempre manteve com ela. "Era uma mulher baixinha, de olhos muito bonitos, com sua boca muito fina, morena. Era como um sininho de Oaxaca, onde tinha nascido. Quando ia ao mercado, mostrava com graça sua cintura e carregava sua cesta, flertando. Muito simpática, ativa, inteligente. Não sabia ler nem escrever: somente sabia contar o dinheiro." Apesar de que esta questão, também a qualificou como calculadora, cruel e, fanaticamente, religiosa. (Tradução nossa).

memória indígena mexicana e os demais aspectos presentes na imagem (gotas de chuva, o louva-a-deus e a lagarta-borboleta camuflados) buscam demonstrar um mundo interconectado e a participação de Frida neste mesmo mundo, mas, talvez, a obra tenha outra leitura e outra dimensão, assim como escreve Herrera (2011), de que as características e traços da ama de leite querem nos dizer algo.

> Embora Frida talvez tivesse tido a intenção de que a ama fosse uma imagem otimista e reconfortante, que acalentasse a menina e a pusesse para dormir, há pouca coisa de tranquilizador no aspecto dela. A temível máscara de pedra Teothihuacán, com seu olhar fixo e vazio, não poderia ser uma imagem de mãe mais assustadora; a máscara funerária evoca a selvageria ritual do passado mexicano, e sugere que o passado abarca o presente e ameaça a vida de Frida, que parece uma criança simultaneamente protegida pela ama de leite e oferecida como vítima sacrificial. A assustadora ama de leite tem cabelos pretos soltos e as sobrancelhas unidas, sinal de que ela é ancestral do bebê ou talvez tenha outra faceta da própria Frida. De fato, *Minha babá e eu* pode ser, como *Meu nascimento*, um autorretrato duplo, em que um aspecto de Frida nutre o outro, tornando-se, na dualidade central do eu adulto de Frida, a metade que dá sustento à vida. (HERRERA, 2011, p. 269).

Segundo Souza (2011), os autorretratos de Frida mostram verdades sobre o sujeito, mas ao mesmo tempo escondem. Analisando-os ano a ano, é interessante verificar a forma utilizada por Frida para pintar o rosto, muitas vezes despertando, em nós, um questionamento sobre padrões de beleza. A obra pictórica de Frida se entrelaça com a escrita do diário, despertando diferentes formas de escritas do eu, de uma narração da intimidade que ressignifica o biográfico.

Considerações Finais

Descrevendo, principalmente, os últimos dez anos de Frida, o *Diário*, assim como os retratos e autorretratos produzidos pela pintora mexicana, mostra-nos um panorama sobre as dores físicas, as paixões e a proximidade com a cultura mexicana e indígena.

Podemos dizer que Frida Kahlo buscou elementos da memória coletiva e histórica e do imaginário mexicano e indígena inserindo-os em sua obra autobiográfica e no diário, pois a obra pictórica representa uma forma de conceber o tempo, eternizando-se em seu próprio momento presente, construindo e desconstruindo valores relacionados à arte, ao lugar de fala e ao corpo. Neste caso, podemos considerar a obra pictórica como autobiografia plástica, descrevendo a existência, inicialmente, de forma autobiográfica, por meio dos quadros e, posteriormente, através da escrita diarista.

Herrera (2011) comenta sobre a morte da artista mexicana, trazendo a última oração fúnebre antes que seu corpo fosse cremado, em 14 de julho de 1954:

> Frida morreu. Frida morreu. A brilhante e obstinada criatura que, em nossa época, iluminou as salas de aula da Escola Nacional Preparatória morreu [...] Uma artista extraordinária morreu: espírito alerta, coração generoso, sensibilidade em carne viva, amor pela arte mesmo na morte, íntima do México em vertigem e graça. [...] Amiga, irmã do povo, grande filha do México, tu ainda vives. [...] Tu segues vivendo. (HERRERA, 2011, p. 527).

Herrera (2011) comenta, ainda, sobre o último quadro que Frida pintou e que está em uma das salas do museu e, também, sobre os últimos dias de vida da artista mexicana, escrevendo,

> O último quadro que Frida pintou está pendurado na sala de estar. Na tela, em cujo pano de fundo há um céu azul brilhante dividido em duas metades, uma mais clara, outra mais escura, há melancias, a fruta mais amada do México, inteiras, cortadas ao meio, divididas em quatro, esculpidas, aos pedaços. [...] É como se Frida tivesse reunido e concentrado toda vitalidade que lhe restava a fim de pintar essa última declaração de alegria. Oito dias antes de morrer, quando suas horas finais enegreciam de calamidade, Frida Kahlo mergulhou o pincel em tinta vermelho-sangue e inscreveu seu nome, a data e o local de execução da tela – "Coyacán, México" – ao longo da polpa carmesim da fatia em primeiro plano. Depois, em letras maiúsculas, escreveu sua derradeira saudação à vida: VIVA LA VIDA. (HERRERA, 2011, p. 531).

Até hoje, as cinzas estão num vaso pré-colombiano no museu que leva o seu nome. Kettenmann (2015) nos coloca que após a morte de Frida Kahlo, aproximadamente um ano depois, Diego Rivera deixou a "Casa Azul" como museu à nação mexicana. Está conservada em seu estado original praticamente, contendo peças de arte popular, quadros, vestidos e joias da artista, cartas, livros, utensílios de pintura, além do diário, considerado a herança mais íntima deixada por Frida Kahlo. "No dia 12 de julho de 1958, a 'Casa Azul' abriu como Museu Frida Kahlo, dedicado à artista, cuja personalidade admirável continua viva dentro das suas paredes". (KETTENMANN, 2015, p. 86).

Frida representa o trabalho incansável através do que consegue dar luz a uma identidade como artista e como mulher, pois o único modelo é ela mesma, e através dele, deixa sua herança, que vai muito além de sua morte em 1954, um legado que está até os nossos dias plasmado na cultura mexicana e estudado por muitos pesquisadores em várias partes do mundo.

Referências

ARAUJO, V. G. *O autorretrato fotográfico*: um estudo sobre a construção fisionômica como arbitrariedade em Artur Barrio, 2003. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v3-217-224virginia%20gil %20araujo.pdf> Acesso em: 10 nov. 2017.

HERRERA, H. *Frida:* a biografia. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

JAMÍS, R. *Frida Kahlo.* Tradução de Joan Vinyoli e Michèle Pendanx. Barcelona: Circe Ediciones, S.A., 1985.

KETTENMANN, A. *Frida Kahlo:* dor e paixão. Köln, Alemanhã: Taschen, 2015.

LE CLÉZIO, J. G. *Diego e Frida.* Tradução de Véra Lucia dos Reis. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LE GOFF, J. *História e Memória.* 7ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

LOWE, S. Ensayo. In: *El Diario de Frida Kahlo:* un íntimo autorretrato. Cidade do México: La Vaca Independiente, 1995.

MAYAYO, P. *Frida Kahlo Contra el mito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento.* Tradução de Alain François *et al*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SÁNCHEZ, L. G. *Frida Kahlo.* Madrid: Tikal Ediciones, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença:* ensaios sobre memória, arte literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUZA, A. M. A. de. *Frida Kahlo:* Imagens Auto(biográficas). Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, 201

SONTAG, S. *Sobre Fotografia.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

VINÉ-KRUPA, R. Autobiografia e memórias na pintura e no Diário de Frida Kahlo. In: FUKELMAN, C. (org.). *Eu assino embaixo:* biografia, memória e cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

SALVE, MACBETH! A TRAGÉDIA ESCOCESA NA VISÃO DE MARCIA WILLIAMS

Autora: Rebeca Pinheiro Queluz (UFPR)

Orientadora: Prof. Dra. Célia Arns (UFPR)
Co-orientador: Prof. Dr. Paulo Ramos (UNIFESP)

Resumo: Nosso artigo tem por objetivo apresentar uma adaptação da tragédia shakespeariana *Macbeth* para os quadrinhos, publicada em 2001 pela Editora Ática. Em *Sr. William Shakespeare*, Marcia Williams adapta 7 peças do bardo inglês e transporta o leitor de hoje para o teatro londrino *Globe Theatre*, recontando as histórias de forma divertida e estimulante. Seu trabalho opera em 3 níveis: ao mesmo tempo apresenta o texto de Shakespeare na fala dos atores, a narração do enredo em legendas e os comentários e palpites da plateia à margem das páginas. Na passagem de uma linguagem para a outra (neste caso, da peça para os quadrinhos), ou de um suporte para o outro, a estrutura narrativa é alterada, transformada e recriada. Tenciona-se verificar quais são essas transformações, quais características se destacam no produto final, e como a forma e as mediações técnicas e gráficas ressignificam o conteúdo. Para tanto, embasamo-nos nas proposições teóricas de Linda Hutcheon, Andreia Guerini e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa para discutir a adaptação/tradução da tragédia shakespeariana para a linguagem dos quadrinhos.

Palavras-chave: Shakespeare em quadrinhos. Adaptação. Tradução. Marcia Williams.

Este trabalho pretende apresentar uma releitura de *Macbeth*, uma das quatro grandes tragédias shakespearianas (junto de Hamlet, Lear e Otelo). A obra em questão foi realizada por Marcia Williams e publicada no Brasil pela Editora Ática no ano de 2001 (com a tradução de Sérgio Tellaroli) sob o título de *Sr. William Shakespeare – Teatro*. Para alcançar nosso intento, buscaremos verificar como se deu a passagem da peça escocesa para os quadrinhos, como a forma e as mediações técnicas e gráficas ressignificaram o conteúdo, quais foram as transformações, o que foi enfatizado pela autora e o que foi deixado de lado. É importante ressaltar que nossa reflexão se baseia nas considerações teóricas de Linda Hutcheon, de Andreia Guerini e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e da própria Marcia Williams para discutir o conceito de adaptação ou mesmo de tradução.

Sendo assim, neste artigo considera-se adaptação um ato de apropriação ou recuperação que envolve uma interpretação/reinterpretação e uma criação/recriação do artista. É uma operação que implica reescritura, diálogo intercultural, intermidial e intertextual. As adaptações são revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras do passado.

Segundo Linda Hutcheon, o processo de adaptação envolve a apropriação, a "tomada de posse" da história de outra pessoa, "que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento" (HUTCHEON, 2013, p. 43). Deste modo, os adaptadores são, em um primeiro momento, intérpretes, para então tornarem-se criadores. A partir de sua leitura e de sua compreensão da obra a ser adaptada, os adaptadores fazem ajustes e alterações, tornando a obra inédita.

Para a teórica canadense, o adaptador e o contexto em que ele se insere influem no processo da adaptação e no seu resultado final, uma vez que quem adapta está inserido em um tempo e num local e vive numa sociedade que tem determinada cultura:

> Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. As adaptações fazem alterações que revelam muito sobre

> os contextos mais amplos de recepção e produção. (HUTCHEON, 2013, p. 54).

Por trás do trabalho de adaptação também podem haver questões econômicas, legais, pedagógicas, políticas e pessoais. De modo bem resumido, o processo adaptativo é "a soma de encontros entre culturas institucionais, sistemas de significação e motivações pessoais" (HUTCHEON, 2013, p. 149).

Hutcheon defende a ideia de que as adaptações podem ser comparadas às traduções se estas forem consideradas a partir de uma concepção inserida dentro de "um ato comunicativo tanto intercultural quanto intertemporal" (BASSET, citado por HUTCHEON, 2013, p. 40). Por esse prisma, as adaptações são traduções em forma de transcodificação de um sistema sígnico para outro. A tradução modifica, inevitavelmente, não só o sentido literal, mas também determinadas nuances, associações e mesmo o significado cultural do que está sendo traduzido. Dentro desse contexto, Hutcheon afirma que

> as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Em um livro chamado *Pescando imagens como rede textual – hq como tradução*, organizado por Andreia Guerini e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, os autores trabalham com a ideia de tradução e não de adaptação ou reescrita. Eles dirigem os seus olhares para a conjugação entre texto e imagem resultante da combinação entre a reescrita do cânone literário e as histórias em quadrinhos e refletem sobre as permutas, barganhas, perdas, trocas e negociações envolvidas no processo.

A partir das teorizações de Roman Jakobson, Haroldo de Campos, Walter Benjamin, Jorge Luis Borges e Gotthold Ephrain Lessing, esses autores discutem o jogo entre a palavra e a imagem e tratam a tanto a literatura como a história em quadrinhos como linguagem. Como explica Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2013, p. 11),

> Traduzir a literatura em imagens não significa facilitar a apreensão do estético para um leitor despreparado. Significa utilizar tecnologia familiar, mas complexa, adquirida no embaralhado discurso da palavramundo, para compreender, como já afirmamos, enredos extravagantes e personagens densas e instantes, num processo que se dá muito precocemente.

Desta forma, uma linguagem auxilia na compreensão da outra: a história em quadrinhos amplia o entendimento do texto literário como instrumento de crítica estética e o texto literário concede à história em quadrinhos "um manancial abundante de novas formas de expressão, de novas formas de conteúdo, de desenhos sintáticos inesperados, encadeamentos frásicos intricados e ao mesmo tempo fascinantes por causa de coreografias sintáticas estimuladoras" (GUERINI; BARBOSA, 2013, p. 12).

Assim como Hutcheon defende a autonomia da obra adaptada e a equipara ao texto-fonte, ao abordarem a história em quadrinhos como tradução os autores pressupõem a não superioridade do "original". A tradução, nesse sentido, é vista como uma criação, "um produto único que surge do desmonte dos elementos do texto para pô-los na linguagem, seja ela feita de palavras, imagens, corpos, gestos ou sons" (GUERINI; BARBOSA, 2013, p. 17).

Antes de entrarmos em contato com a adaptação/tradução para os quadrinhos de

Macbeth, objeto de nossa análise, é necessário realizar uma breve apresentação de nossa autora. Marcia Dorothy Williams é uma escritora e ilustradora inglesa que nasceu em 1945. Filha do autor e diretor teatral, Peter Powell, e da escritora Joan Alexander Carnwath, estudou durante grande parte de sua vida na Inglaterra e na Suíça, cursou pintura no Richmond College, trabalhou como designer de interiores e como professora de jardim de infância. Seu trabalho com livros infantis é extenso e entre as suas publicações mais conhecidas podem-se mencionar: *Mitos gregos: o voo de Ícaro e outras histórias, A Ilíada e a Odisseia, Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda, Egito Antigo, Dom Quixote* e *Simbá, o marujo.*

Em relação à adaptação de clássicos para o público infanto-juvenil, a autora manifesta algumas preocupações: que não diminua ou "estrague" o original e que não o torne entediante. Sobretudo, quando se trata de adaptação shakespeariana, Williams tenta desmistificar a ideia de que o clássico inglês é extremamente difícil e só pertence a poucos eruditos e aos currículos escolares.

Nesse sentido, a escritora afirma que seu objetivo "has never been to replace a Shakespeare play, or even to recreate it in its entirety, but to kindle a young person's interest in Shakespeare and to act as a stepping stone to the Bard" (WILLIAMS, 2016, p. 1). Segundo Williams, perdas são inevitáveis em um trabalho que busca recontar histórias existentes, tanto em relação à linguagem quanto no que se refere à singularidade, à natureza – ou, nas palavras da autora, a "magia" – do próprio texto. Por outro lado, ela sinaliza que esses fatores não a impedem de produzir novas adaptações, posto que as mesmas podem dar nova vida a textos escritos em outros tempos e para outras plateias. Neste ponto suas ideias entram em consonância com as de Linda Hutcheon, que percebe as adaptações como formas híbridas que podem auxiliar o texto-fonte a sobreviver:

> As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas "crias" ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem […] as adaptações são derivadas e retiradas de outros textos, porém não são derivativas ou de segunda categoria […] a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. A adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares. (HUTCHEON, 2013, p. 225).

Marcia Williams usa uma analogia para se referir à recontagem (retelling) das peças shakespearianas: a da caricatura. A autora compara esse processo de tradução com o modo como o cartunista Gerald Scarfe vê a caricatura:

> *Asked how he creates a caricature and yet retains a likeness to the person, he says you should imagine the face to be a piece of chewing gum: you can stretch it this way and that, but there is always a breaking point; if you don't respect that and break the chewing gum, you will lose the likeness. This is much how I see retelling classic tales. If I stretch the gum too far from its original and it breaks, then I have lost contact with Shakespeare and his plays. I am no longer a stepping stone to the Bard, but a boulder in the way. On the other hand, if I do not create my own vision of the play, and bring with it my knowledge of writing and creating comic strips for a younger audience, then I do Shakespeare a disservice by not giving it fresh life and vigour. So, that's the theory, but of course the path of creativity never runs smoothly! (*WILLIAMS, 2016, p. 2*).*

Segundo a autora, o trabalho com as obras de Shakespeare teve inúmeros entraves e diferiu muito dos trabalhos anteriores (especialmente por conta da "bardolatria" – como se referiu George Bernard Shaw, em seu prefácio à coleção *Three Plays for Puritans* publicada em 1901, quando levou em conta essa admiração excessiva, ou mesmo, devoção, que os ingleses têm à figura de William Shakespeare). As primeiras sugestões que Williams fez para sua editora foram negadas, sob a justificativa de que não se deve brincar com "o grande bardo inglês". Sua proposta de transformar o texto teatral em quadrinhos foi vista com receio, porém, ao final, foi aceita. A quadrinista revela que teve muito cuidado com as tramas, a caracterização, o humor, a linguagem e as direções de palco assinaladas por Shakesepeare. Em seu estudo para recontar as peças teve contato com a obra de Charles e Mary Lamb, *Tales from Shakespeare* (1807), voltada para o público infanto-juvenil, entretanto, para ela, os autores tornam Shakespeare em um autor desinteressante e confuso:

> There is something very flat and humourless about them [Charles and Mary Lamb] and they give no sense of theatre, magic, language or of Shakespeare's wonderfully crafted characters. They also fail to make the connections between Shakespeare and young people, and there are so many of these: his incredibly visual language, his bawdy, often over-the-top humour, the universal and timeless arguments between parents and children, his witches, magic, cross-dressing and general madness.

Em contrapartida, Williams admite que a sua primeira tentativa em traduzir *Romeu e Julieta* ficou muito parecida com o trabalho dos irmãos Lamb: "*I tried to recreate the play as a whole and it became a confusion of little pictures with my own text telling the story and my own text in the speech bubbles*" (WILLIAMS, 2016, p. 2). Quando estava prestes a desistir do trabalho foi visitar a reconstrução do teatro Globe e teve um *insight*: poderia recriar as encenações das peças de Shakespeare em seu livro; mostrar para os leitores como era a época elisabetana, o espaço físico no qual os atores atuavam; poderia inserir uma plateia que responderia/reagiria ao que estivesse sendo encenado.

Em relação à linguagem escolhida, a das histórias em quadrinhos, Williams revela que:

> *I believe that comic strip is an ideal way to retell a play, as it works on many levels and its dramatic content is closely aligned to the theatre; the comic strips are scenes on a page. Every theatrical performance is a collaboration between the director, the actors, the set and costume designers and, of course, the audience. In much the same way, the different layers a comic strip contains collaborate with each other to produce a dramatic performance. A sense of drama is created by the interaction between the audience, who sit in the borders of the page, the story text, the speech bubbles, and the pictures (*WILLIAMS, 2016, p. 7*).*

O trabalho com as múltiplas camadas auxiliaria, conforme defende a autora, todos os tipos de leitores, desde os mais assíduos, que tiveram um maior contato com textos desde cedo, aos iniciantes. A ideia principal é ativar a imaginação dos jovens leitores e levá-los a conhecer a dramaturgia shakespeariana.

Postas essas considerações, já na capa (Figura 1) é possível observar os músicos (na parte superior) convidando os leitores a assistirem aos espetáculos.

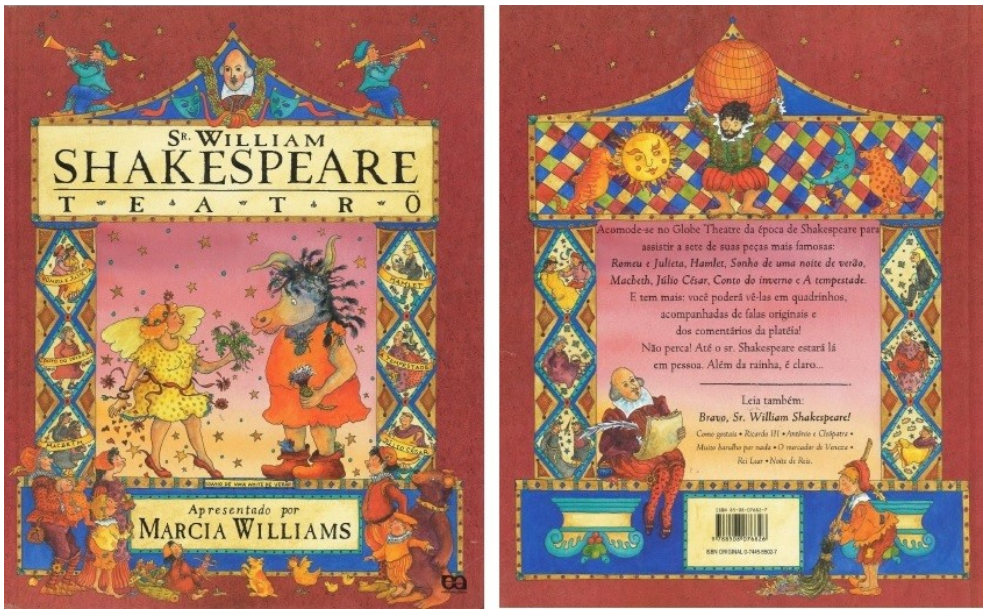

Figura 1: Capa e contracapa de *Sr. William Shakespeare – Teatro*, de Marcia Williams.
Fonte: WILLIAMS (2001).

Igualmente visível é a centralidade que ocupa a figura do dramaturgo inglês, pela disposição de sua imagem na parte superior da página. Ao seu lado, encontra-se uma representação clássica do teatro simbolizada pelas máscaras de alegria e de tristeza que fazem alusão aos dois principais gêneros dramáticos: a tragédia e a comédia. Abaixo dos tocadores de trombeta anunciando as encenações, encontra-se o título em caixa alta em um *box* amarelo que enfatiza o nome de "Shakespeare" através do tamanho da fonte. Logo em seguida, há duas colunas com representações de 3 peças em cada lado: Romeu e Julieta dançam, envolvidos por corações vermelhos, Leontes (personagem de *Conto do inverno*), é retratado com uma tez sisuda e Macbeth e sua esposa estão desenhados com um coração vermelho de um lado e um punhal de outro, demonstrando sua união no amor e na matança, à esquerda. A coluna da direita, por sua vez, dispõe das seguintes peças: *Hamlet, A tempestade* e *Júlio César*. Em relação às representações, Hamlet está com a caveira de Yorick nas mãos, o que remete à célebre cena dos coveiros; munido de um livro e de um cajado, Próspero segura Miranda em seus braços; e, finalmente, Júlio César com as mãos na cintura, de olhos fechados e sorrindo, parece satisfeito. Ironicamente aparecem dois punhais apontados em direção a ele. Emoldurada por essas colunas está uma cena de uma sétima peça, *Sonho de uma noite de verão*. As duas figuras ali presentes, tais quais atores (nos papéis de Bottom e da rainha Titânia), parecem encená-la como se estivessem em um proscênio. Reforça essa ideia a plateia heterogênea (composta por adultos, crianças, porco, galinha e até urso), nos cantos inferiores da capa, que direciona seu olhar ao palco. No meio e também abaixo do palco está o nome de Marcia Williams, que é referida como alguém que **apresenta** o teatro de Shakespeare e, no canto inferior direito, está o logotipo da Editora Ática. A cor de fundo da capa é um bordô que conversa com a atmosfera feérica e com o cenário central do espetáculo *Sonho de uma noite de verão* (em degradê, passando por tons roseados e alaranjados e permeado de desenhos de estrelas). Os

desenhos são bem coloridos e repletos de detalhes, as roupas do público (do século XVII) diferenciam-se do figurino utilizado nas peças.

Na contracapa propõe-se que o leitor se "acomode no Globe Theatre da época de Shakespeare para assistir a sete de suas peças mais famosas". Além disso, sugere-se que o mesmo "poderá vê-las em quadrinhos, acompanhadas das falas originais e dos comentários da plateia! Não perca! Até o sr. Shakespeare estará lá em pessoa. Além da rainha, é claro...". Percebe-se o cuidado que a autora teve para situar o leitor sócio-historicamente. Aqui, observa-se que o próprio Shakespeare está sentado no palco delimitado pelas duas colunas, munido de pena e de papel, provavelmente escrevendo outra peça, ao passo que no chão, no canto inferior direito, um trabalhador varre os restos de alimentos deixados pela entusiasmada plateia da capa. Aquelas pessoas neste momento não se encontram mais lá. Romeu, Julieta, Hamlet, Próspero, Miranda, Macbeth, Lady Macbeth, Leontes e Júlio César agora dormem profundamente.

Ao abrir o livro, constata-se que há um texto dirigido ao espectador (atenção! Observe que Williams não o chama de leitor, mas de espectador, de alguém que vai assistir a uma peça) que apela para a sua imaginação: "imagine-se transportado para a Inglaterra do tempo de Shakespeare. Às margens do rio Tâmisa, fica o Globe Theatre, a construção em madeira onde todas as peças desse livro vão ser encenadas". Além disso é aqui que Williams apresenta os três níveis de leitura para o seu trabalho: o primeiro é o próprio texto de Shakespeare, dito pelos atores; o segundo é o enredo das peças, presente nas legendas dos quadrinhos; e o terceiro, em torno do palco, é a manifestação das pessoas ("como se sabe, gente um pouco rude e barulhenta") que estão presentes na plateia, que comentam a ação que acontece no palco.

Virando-se a página (Figura 2), notam-se os créditos do livro e a dedicatória (à esquerda), mas o que se destaca é a ilustração em página dupla com pessoas de todas as classes e profissões (inclusive malabaristas e músicos) em fila para ir ao teatro *Globe* que está com a bandeira hasteada e com trombetas anunciando que um espetáculo será apresentado. Novamente o leitor é convidado a se imaginar no espaço teatral, a virar a página e presenciar as peças que serão encenadas.

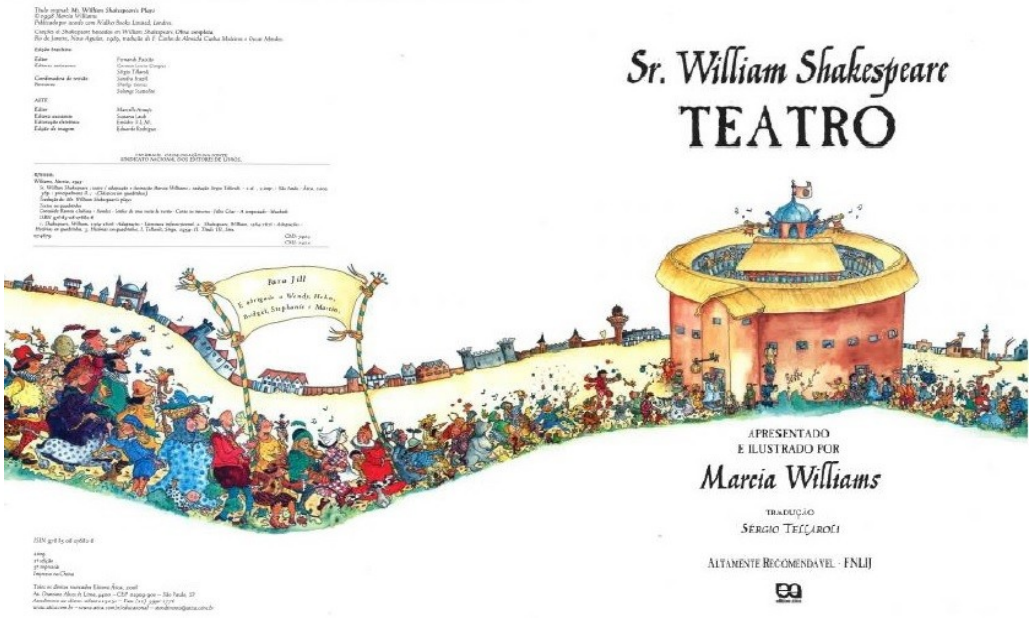

Figura 2: créditos e folha de rosto do livro de Marcia Williams.
Fonte: WILLIAMS (2001)

Uma das peças presentes no livro é *Macbeth*, na qual iremos nos deter de agora em diante. Tons de cinza, névoa, raios, trovões e ventania ajudam a estabelecer a atmosfera soturna da peça escocesa (Figura 3). Comentários advindos da da plateia, como: “Que diabo de ventania!” e “Menos falatório e mais relâmpagos e trovões!”, complementam essa ideia. As bruxas, em sintonia com o ambiente, estão com roupas remendadas, semelhantes a trapos, não parecem humanas, muito menos mulheres, apresentam peles esverdeadas (com aspecto doentio) e possuem fios de cabelo no rosto, como se fossem as barbas que Banquo menciona quando as encontra. Constrói-se uma atmosfera pesada, cinzenta, de confusão, equívoco, incerteza, obscuridade e contradição que dialoga abertamente com o texto shakespeariano. Macbeth e Banquo aparecem no segundo requadro, retornando vitoriosos de uma batalha contra um exército de rebeldes. O texto abaixo do requadro fornece esse contexto para o leitor e informa que Duncan, além de ser primo de Macbeth, era o rei da Escócia naquele momento. A cena do soldado ferido relatando para o rei as notícias da luta foi cortada para intensificar e acelerar a ação.

Figura 3: Primeira página da quadrinização de *Macbeth* de Marcia Williams.
Fonte: WILLIAMS (2001).

Outras cenas foram excluídas por Williams: a execução de Cawdor, o surgimento da ideia do assassinato na cabeça de Macbeth, o encontro de Macbeth com o rei, a dessexualização de Lady Macbeth e o pacto com as forças das trevas, a conversa de Macbeth com Banquo e Fleance pouco antes do regicídio, a cena do porteiro do inferno, o sonambulismo da Lady Macbeth e a cena com o médico e com a ama. Alguns nomes nem são mencionados: Ross, Macdonwald, Angus, Lady Macduff, Hécate, Lennox. A autora pode ter retirado essas cenas para dar velocidade à sua história, ou, ainda, pelo fato de elas serem muito violentas, de haver sangue, envolvimento com forças

demoníacas. Por outro lado, ela pode ter optado por enfatizar a ação e o desenrolar da trama, resumindo ou suprimindo o que não interessava a ela naquele momento.

Em contrapartida, Williams ressaltou outros pontos em sua narrativa. As bruxas, por exemplo, foram destacadas nesses quadrinhos. De um total de seis páginas da adaptação elas ocupam um terço, ou seja, duas páginas inteiras. Lady Macbeth também encontra-se presente em duas páginas. Sua importância pode estar relacionada à influência que elas têm sobre as decisões de Macbeth: de um lado, a tentação sobrenatural, representada pelas bruxas, de outro, a tentação terrena, agindo através da esposa.

Além disso, a quadrinista aponta que o protagonista da história é muito mais do que um açougueiro, ou do que um *serial killer* ao apresentar sua hesitação e angústia, a ponto de ele ver o que ela denomina "punhal-fantasma", de ser advertido por Lady Macbeth e de, depois de ter cometido dois crimes, se assombrar com o fantasma ensanguentado de Banquo e "sofrer longas noites de insônia e de pesadelos pavorosos". Apesar de o sonambulismo de Lady Macbeth não aparecer graficamente, ele é mencionado em um momento do texto. Ressalta-se que a esposa de Macbeth "sempre se sentira culpada e cujas noites e dias eram assombrados por visões fantasmagóricas, sucumbiu por fim à morte".

Chama a atenção a forma como a violência em *Macbeth* é retratada por Williams, que leva em conta seu público-alvo: crianças e jovens. Dessa forma, o sangue está presente nos desenhos, mas de forma estilizada, tanto no momento em que Macbeth afirma que "Tudo está feito" e segura em suas mãos as provas do crime como no instante em que o fantasma de Banquo ensanguentado aparece para assombrar Macbeth ou quando o mesmo desfila, com seus cabelos agora rubros, junto de todos aqueles que perderam a vida por conta do vilão. As incontáveis mortes são sugeridas nas ilustrações na maior parte das vezes: a de Duncan através dos punhais de Macbeth, a de Banquo com a chegada dos assassinos cercando-o e empunhando suas espadas contra ele, a de Lady Macduff e seus filhos aparecem apenas textualmente ("Assim, quando soube que Macduff, o barão de Fife, tinha se aliado ao príncipe Malcolm, Macbeth ordenou que matassem sua esposa e seus filhos") e a de Macbeth também não aparece desenhada (apenas se constata que o tirano estava morto e o povo festejava). Há até mesmo a menção a uma "guerra sangrenta" no final, todavia a cena de batalha ilustrada apresenta os soldados partindo para o combate; há uma sugestão visual (que pode ser observada por meio das poses, das linhas cinéticas que indicam movimento, das expressões faciais de Macbeth e de Macduff que estão em primeiro plano). Não há detalhamento, manchas ou mesmo poças de sangue.

Também se destaca, nesta adaptação, a manifestação dos membros da plateia, seja com relação à guerra (há os que são favoráveis a Malcolm ou a Macbeth), seja com relação a outros personagens (como Lady Macbeth, as bruxas e o próprio Macbeth). Um exemplo disso se dá quando uma mãe, com o filho no colo, observa a cena em que Lady Macbeth confessa que teria ela mesma feito tudo se o rei não se parecesse tanto com seu próprio pai e diz "Viu? Ela tem um bom coração". Outros comentários que aparecem são: "Ele não vai acreditar nelas, não é?"; uma senhora pergunta "Bruxas sempre têm razão?"; um jovem diz "não quero ver onde isso vai dar".

No que diz respeito às ilustrações de Marcia Williams, constata-se um diálogo com a linguagem das ilustrações infantis, com o mundo da fantasia (em oposição ao realismo). Isso se nota nas suas personagens, no vestuário e nos cenários, na iluminação que cria em suas histórias, na atenção para com os detalhes. O mundo criado pela autora

remete aos contos de fadas e de bruxas, de fundo azulados com sóis e estrelas (como os que aparecem logo ao abrir e ao terminar o livro). O tracejado de seus desenhos lembra um estilo caricato acrescido do lúdico, infantil e fantástico, o que permite que os leitores reflitam e questionem os estereótipos.

Outro elemento que vale a pena ressaltar é a cor, ponto alto desta quadrinização. Williams utiliza uma paleta com tons de cinza, preto, branco e azul, seja no momento em que há raios e trovões e a natureza se revolta, seja no castelo de Inverness, com as paredes feitas de pedra, seja no instante em que Macbeth avista o punhal, na hora em que Lady Macbeth sai do quarto em que Duncan está hospedado, ou quando Macduff recebe a notícia da morte de sua esposa e filhos. O único momento em que se percebe alguma claridade advinda da presença da luz solar é quando a batalha finda. É quando se pode pensar em um novo reinado, em novas possibilidades; cria-se uma janela para a esperança e para a possibilidade da paz.

Em suma, neste artigo procuramos retratar a quadrinização realizada pela autora inglesa Marcia Williams e refletir um pouco sobre o processo de adaptação e de tradução do teatro para os quadrinhos. Mostramos como ao acrescentar o elemento performático através da encenação de atores para uma plateia à margem do texto, Williams insere os jovens leitores no contexto teatral, sobretudo, elisabetano. Através da releitura de *Macbeth* pôde-se constatar a preocupação da quadrinista com os mínimos detalhes, como: cor, figurino, iluminação, sonoplastia, atuação, recepção do público. Juntos, esses elementos criam a atmosfera tensa e sombria da peça escocesa e chamam a atenção para pontos que talvez não fossem percebidos na leitura do texto shakespeariano. Contata-se, de modo geral, que Williams consegue abordar temas pesados como morte, assassinato, suicídio, regicídio e traição de forma densa, equilibrada, consistente e poética, fazendo-nos refletir sobre a obra literária em questão.

Referências

GUERINI, A.; BARBOSA, T. V. R. (orgs.). *Pescando imagens como rede textual* – hq como tradução. São Paulo: Peirópolis, 2013.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

WILLIAMS, M. *Sr. William Shakespeare* – Teatro. Tradução: Sérgio Tellaroli. 1a edição, 2a reimpressão. São Paulo: Editora Ática, 2001.

WILLIAMS, M. *YOU DON'T MESS WITH THE GREAT BARD*! *You never expected it to be easy did you, Marcia?*. In: *Actes des congrès de la Société française. Shakespeare* [Online], 34, 2016. Disponível em: http://shakespeare.revues.org/3645. Acesso em: 03 nov. 2017.

DO GROTESCO AO SUBLIME EM *ANJO NEGRO* (1946): UMA PEÇA EXPRESSIONISTA

Autora: Renata da Silva Dias Pereira de Vargas (UFSC)

Resumo: Chocante certamente é uma palavra que define bem a peça *Anjo Negro* (1946) de Nelson Rodrigues (1912-1980). Ao levantar temas como racismo e filicídio, o autor apresenta uma radiografia de uma sociedade que censura e vitimiza aqueles que não se encaixam ou não seguem suas regras. A peça causa repulsa devido às ações bárbaras e delituosas dos personagens, mas, de algum modo, atrai espectadores impressionados que buscam entender a razão de tais acontecimentos. Diante disso, a questão que vem à tona é: até que ponto a sociedade em que esses personagens estão inseridos contribui para a manutenção de situações impiedosas e desumanas como assassinato, filicídio, racismo. Em Anjo Negro a essência da natureza do homem é desvendada com o objetivo de influenciar e questionar as convenções, não como apologia à violência, mas pelo contrário, a partir de tensões e conflitos, trazer à tona questões que, muitas vezes, permanecem adormecidas na memória coletiva. Assim, a discussão de problemas sociais na peça fomenta as transformações necessárias para uma sociedade mais aberta e tolerante. As contribuições de Vitor Hugo, Sabato Magaldi e Hannah Arendt trazem luz para esse estudo.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Grotesco. Sublime. Impressionismo.

O empreendimento teatral é feito de contradições. Ele custa cada vez mais caro, está submetido às áleas econômicas e depende estreitamente das subversões estatais. Deve assumir sua função de espetáculo atingindo o maior público possível e, no entanto, manter sua função primeira de arte que denuncia e incomoda.
(RYNGAERT, 1998, p. 39-40)

Chocante certamente é uma palavra que define bem a peça *Anjo Negro* (1946) de Nelson Rodrigues (1912-1980). Ao levantar temas como racismo e filicídio, o autor apresenta uma radiografia de uma sociedade que censura e vitimiza aqueles que não se encaixam ou não seguem suas regras.

A peça causa repulsa devido às ações bárbaras e delituosas dos personagens, mas, de algum modo, atrai espectadores impressionados que buscam entender a razão de tais acontecimentos. Diante disso, a questão que vem à tona é: até que ponto a sociedade em que esses personagens estão inseridos contribui para a manutenção de situações impiedosas e desumanas como assassinato, filicídio, racismo, até por que, segundo Hannah ARENDT (1994): "É inegável que tais atos, nos quais os homens tomam a lei em suas próprias mãos para o bem da justiça, estejam em conflito com as constituições das comunidades civilizadas" (p. 48).

Apesar de os personagens viverem sob a sombra de convenções sociais, eles resolvem seus problemas de maneira criminosa, tomando para si o dever de juiz e carrasco, sem levar em consideração que há leis que regem a sociedade.

Esse panorama de condutas desordenadas, psicóticas e violentas, coloca a peça diante de uma concepção expressionista da literatura, pois há a procura de uma nova forma de captar a realidade, a evolução social e cultural, em que o indivíduo manifesta a sua insegurança e desesperação e impotência diante de poderes desconhecidos (sociedade) que regem o seu destino.

Nelson Rodrigues expressionista

Uma das características do expressionismo no teatro é a defesa das transformações sociais. Em *Anjo Negro* a essência da natureza do homem é desvendada com o objetivo de influenciar e questionar as convenções, não como apologia à violência, mas pelo contrário, a partir de tensões e conflitos, trazer à tona questões que, muitas vezes, permanecem adormecidas na memória coletiva. Assim, a discussão de problemas sociais na peça fomenta as transformações necessárias para uma sociedade mais aberta e tolerante. Neste ínterim, Sabato Magaldi (2003, p. 297), cita Eudinyr FRAGA (1998) por seu levantamento minucioso a respeito das obras rodrigueanas:

> Não que Nelson fosse um expressionista na acepção estrita do termo, mas sua visão do mundo fundamenta-se nessa concepção existencial, na recusa violenta da realidade (embora nela alicerçada), na distorção exagerada da sociedade que nos cerca, no privilegiar o grotesco do comportamento humano. (MAGALDI, 2003, p. 297)

O comportamento de Virgínia e Ismael é intolerável, mas pode ser explicado. Ismael é um segregado, primeiro pela figura do pai que nunca conheceu e segundo

porque depois de se tornar médico e enriquecer, o fato de ser negro ainda o persegue, a ponto de não aceitar sua própria condição étnica.

Por muito tempo, no Brasil, pregou-se a ideia de branqueamento do povo, por meio da imigração europeia, ideia aceita pela sociedade, mas quando Ismael gera descendência em uma barriga branca (Virgínia), essa mesma sociedade o condena, assim, quando seus filhos nascem negros, ele os nega, permitindo que Virgínia os mate. O segregado não se pronuncia, numa clara evidência de baixa autoestima, já que permite que sua mulher destrua seus descendentes.

> A lei patriarcal estipula que seus ditames de cerceamento e manutenção de poder devem ser mantidos a todo custo. São obras como a de Nelson Rodrigues que nos arrebatam ao interior desses constructos formados por ideias tão solidamente construídas e, ao mesmo tempo, tão frágeis ao serem analisadas pelos estudiosos. (BRANDÃO, 2003, p. 6)

Da mesma forma, Virgínia segue os ditames da sociedade, ela é cerceada por seus desejos por Ismael, pois o sexo entre um negro e uma branca é visto como uma violação. Um homem branco poderia gerar descendência em um ventre negro, mas um filho de um homem negro, mesmo com uma mulher branca, era intolerável, uma clara prova de hipocrisia.

Assim, Virgínia deve manter sua espécie e suprimir seus desejos:

> VIRGÍNIA - Menti muito, menti outras vezes, mas desta vez não. Espia nos meus olhos. Bem nos meus olhos. Eu não sabia que te amava, mas minha carne pedia por ti. Mas agora sei! Tu me expulsaste, e eu não quero ser livre não quero partir nunca. Ficarei aqui, até morrer, Ismael...
> ISMAEL - Vai!
> VIRGÍNIA (fora do tempo) - Quando me tapaste a boca - na primeira noite - sabes de que é que me lembrei? Apesar de todo o meu terror? (deslumbrada) Me lembrei de quatro pretos, que eu vi, no Norte quando tinha cinco anos carregando piano, no meio da rua... Eles carregavam o piano e cantavam. Até hoje, ainda os vejo e ouço, como se estivessem na minha frente. Eu não sabia por que esta imagem surgira tão viva em mim! Mas agora sei. (baixa a voz, na confidência absoluta) Hoje creio que foi esse o meu primeiro desejo, o primeiro. (RODRIGUES, 1946, p. 91-92)

Virgínia se vê diante de um impasse: entre seu desejo por Ismael e o desprezo pela cor de sua pele. Assim, quando os filhos negros nascem, ela os mata para purificar-se diante de uma sociedade que desaprova seu relacionamento.

> Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna. Todos esses elementos negativos - proibições, recusas, censuras, negações - que a hipótese repressiva agrupa num grande mecanismo central destinado a dizer não, sem dúvida, são somente peças que têm uma função local e tática numa colocação discursiva, numa técnica de poder, numa vontade de saber que estão longe de se reduzirem a isso. (FOUCAULT, 1988, p.17)

É por causa dessa relação macabra de ódio e lascívia que a peça se encontra em uma atmosfera de pesadelo, que grita por uma sociedade mais justa e tolerante, que não aceite o grotesco, mas que respeite as escolhas individuais. Desse modo:

> Os grandes criadores deste tempo da vanguarda expressionista, têm sido justamente aqueles que, marcados embora pela circunstância, de longe a ultrapassaram, e que anunciando o fim do sujeito através de vários saltos das espécies, da deformação à máscara, da desumanização ao seu excesso, da transformação à metamorfose, devolveram a uma sociedade descrente, a força da criatividade individual. (OLIVEIRA, 2006, p. 32)

Dois personagens fogem a essa desumanização: Elias e Ana Maria. Elias pode ser visto como um mensageiro da esperança e da renovação. Ele tenta redimir Ismael, mas sucumbe às artimanhas de Virgínia e morre sem completar sua missão, deixando sua filha, fruto da infidelidade de Virgínia, como última tentativa de resgatar a humanidade do casal protagonista.

Ana Maria com sua inocência e bondade está cega física e psicologicamente, não percebe a afeição doentia e, de certo modo, incestuosa do padrasto, nem tampouco a aversão desencadeada na mãe, por ver na filha o fruto de sua traição e do esforço de se adequar às normas sociais, ao se deitar com um homem branco.

> Se o expressionismo é uma vanguarda que privilegia o grotesco, a deformação, a morbidez, no intuito de produzir um choque emocional no público incauto, se aquilo que exprime é a deficiência do ser, a falência da racionalidade e da ética, a reflexão trágica do universo, a inquietação interior sobre um fundo apocalíptico, a luta do indivíduo contra a sociedade opressiva, inevitavelmente burguesa, ou nas palavras sempre sábias de Nietzsche, a cólera existencialista selvagem. (OLIVEIRA, 2006, p. 30)

Não há luta do indivíduo contra a sociedade opressiva, Virgínia suprime seus desejos por Ismael e o trai com seu irmão branco. A sociedade não pode aceitar que uma mulher branca deseje um homem negro, da mesma forma não tolera a traição, mesmo que seja com um homem branco. Resultado disso: Virgínia sacrifica as provas de seu desajuste social, sem lutar contra sua condição de submissão.

Do mesmo modo, Ismael é resultado de anos de dominação e repressão, assim não poderia multiplicar sentimentos que não aqueles recebidos por ele durante toda a vida. Ana Maria quase transforma esse homem empedernido, mas a relação entre os dois é mentirosa e ilusória, pois Ismael constrói para a enteada a ideia de que é um homem branco e bom, num esforço desesperado de ser admitido por ela como gostaria de o ser também na sociedade que o cerca.

Essa sociedade é representada pela tia e primas:

> PRIMA - Esta casa é maldita. (RODRIGUES, 1946, p. 37)
> PRIMA - Eu não queria um marido preto! (RODRIGUES, 1946, p. 43)
> TIA - Por que dissimulas? Por que escondes sempre a verdade? - desde menina... (RODRIGUES, 1946, p. 44)
> TIA - Foi desejo, só desejo! Desde pequena que você é assim! (RODRIGUES, 1946, p. 45)
> TIA - Ismael, sim. Vai saber que tens um amante... (RODRIGUES, 1946, p. 46)
> TIA - (recaindo na evocacão) Eu continuei esperando. Cedo ou tarde, me vingaria... (RODRIGUES, 1946, p. 47)
> PRIMAS (em conjunto) –Virgínia tem um amante!
> PRIMA - Eu disse primeiro!
> PRIMA - Fui eu! (RODRIGUES, 1946, p. 48)
> PRIMA - Eu.
> PRIMA - Não fui eu, mamãe?
> TIA - Tenham modos!
> PRIMA - (desequilibrada) Eu me lembro da noite. Como Virgínia gritou!

> PRIMA - Mamãe vai dizer, não vai, mamãe?
> TIA - Vou.
> PRIMA - (numa alegria de débil mental) Que bom!
> TIA - Só sairei daqui depois de ter dito. (RODRIGUES, 1946, p. 49)

Esse comportamento mostra o ódio que as primas e tias nutrem por Virgínia. O fato dessa ter, de certo modo, traído a prima com seu noivo, serve de motivo para a manutenção desse ódio e alimenta o desejo de vingança. Nesse sentido, Hannah Arendt afirma:

> Que a violência frequentemente advenha do ódio é lugar-comum, e o ódio pode realmente ser irracional ou patológico, mas o mesmo vale para qualquer outro sentimento humano. [...] O ódio aparece apenas onde há razão para supor que as condições poderiam ser mudadas, mas não são. (ARENDT, 1994, P. 47)

O ódio nessa família é um lugar-comum, Ismael odeia o irmão, Virgínia odeia os filhos, as primas e tia odeiam Virgínia. E quando há qualquer possibilidade de mudança, ela não é realizada. Assim, nenhum sentimento bom pode vir de uma situação tão horrenda, de uma relação que se inicia com um estupro, de sentimentos como ódio, inveja, o que vem depois disso são apenas consequências anunciadas.

O grotesco em *Anjo Negro*

Segundo Vitor Hugo, o grotesco é uma nova forma que se desenvolve na arte, como uma imitação do feio.

> Não mais podia o teatro continuar a ser o que era, inclusive para os adeptos do classicismo. Os princípios de mistura de gêneros, de rejeição das regras, de recusa da imitação dos modelos, de liberdade da arte, estimularam e estimulariam, no futuro, a imaginação de dramaturgos, abrindo novos caminhos aos jovens talentos. (HUGO, 2007, p. 8)

Dessa forma, o autor prega a liberdade de criação em relação a regras e modelos preestabelecidos, afirmando que a poesia sempre se sobrepõe à sociedade. As grandes catástrofes tornam-se temas para os grandes espetáculos, e os dramaturgos acabam por promover revolucionárias inovações. Desbravando o drama com ousadia, trazem a ideia do grotesco para os palcos.

Em *Anjo Negro* o grotesco faz parte do cotidiano dos personagens. Virgínia seduz Elias para ter um filho branco e depois de atingir seu objetivo, o enreda em uma armadilha em que ele é morto com um tiro pelo próprio irmão adotivo. Ismael cega o irmão de criação por inveja de sua cor branca, e quando Elias o visita e dorme com Virgínia, Ismael o mata de forma pérfida.

A tia e as primas de Virgínia invejam sua beleza, e ao mesmo tempo que maquinam a situação de estupro contra Virgínia (fato que a obriga casar com Ismael), criticam de modo hipócrita seu casamento com um homem negro. Invejam tanto o fato de Virgínia ter um marido rico, quanto o de ter um amante branco, a ponto de a denunciarem ao marido. Esses comportamentos são exemplos do que afirma Vitor HUGO (2007): “É no grotesco que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita” (p. 36).

Ismael estupra Virgínia para que possa se casar com uma mulher branca, de forma luxuriosa comete um crime sem sentir qualquer culpa. Sente desejo pela enteada e por isso também a cega, e para que ela o ame, subverte seus pensamentos convencendo-a de que é branco.

E como uma cobra venenosa e rastejante, Virgínia mata os filhos um a um tornando seu ventre negro pela cor e pela morte. Sua figura como mãe é disforme e horrível, e quando tem a chance de exercer um papel diferente, Ismael toma para si Ana Maria.

> VIRGÍNIA - Eu sei que você não esqueceu, nem esquecerá! (rosto a rosto com Ismael). Quando Ana Maria nasceu, o que é que você fez? Se debruçava sobre a caminha. Durante meses e meses vocês dois e mais ninguém no quarto; você olhando para ela e ela olhando para você. Assim horas e horas. Você queria que ela fixasse a sua cor e a cor de seu terno: queria que a menina guardasse bem (riso soluçante) o preto de branco. (erguendo a voz) Você não falava, Ismael, para que ela mais tarde não identificasse sua voz. Um dia, você a levou. Ana Maria tinha um ano, dois anos, seis meses, não sei, não sei ... Você a levou e eu pensei que fosse para afogá-la no poço; e até para enterrá-la viva no jardim. (com espanto maior) Só não pensei que você fosse fazer o que fez - uma criança, uma inocente - e você pingou ácido nos olhos dela, ácido! (quase histérica) Você fez isso, fez, Ismael? Ou eu é que sou doida, que fiquei doida, e tenho falsas lembranças? (suplicante) Fez isso, fez, com a minha Filha, a de Elias?
> ISMAEL – Fiz? (RODRIGUES, 1946, p. 68-69)

Ismael nutre por Ana Maria uma paixão viciosa, principalmente, pelo fato de ela ser branca. Nesse sentido, esse contraste entre personagens tão díspares se apoia na tese de Vitor HUGO (2007): "Na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, o grotesco representará o papel da besta humana" (p. 35).

O sublime neste caso é representado pela alma virgem e pura de Ana Maria, que sucumbe às paixões doentias da mãe e do padrasto, sendo encerrada em um caixão de vidro. E também por Elias que não consegue resgatar o irmão e, enganado por Virgínia, morre tragicamente.

> ISMAEL - Deixe a minha casa!
> ELIAS - Vou, mas cedo ou tarde prestarás contas a Deus!
> (Caminha penosamente, para a porta.)
> ISMAEL (depois que o outro chega à porta) – Elias!
> ELIAS (com o rosto exprimindo esperança) – Me chamou?
> (Volta, numa espécie de deslumbramento.)
> ISMAEL (ainda assim, duro) - Em intenção do meu filho que morreu, te deixarei ficar aqui, mas só até amanhã, nem mais um dia. Nos fundos tem um quarto; fique lá e não saia!
> ELIAS - Não sairei, Ismael.
> ISMAEL - Água, comida, tudo levarão para você. Outra coisa: eu tenho uma mulher. Nem sonhe em falar com ela. É como se ela fosse do céu e você da terra, da terra, não, da lama.
> ELIAS - Queres que eu jure? (RODRIGUES, 1946, p. 15)

São dois pares opostos: o grotesco – representado por Virgínia e Ismael, que se aproximam por suas ações criminosas e personalidades contraditórias e abomináveis. E o sublime – representado por Ana Maria e Elias que morrem vítimas cruéis e amaldiçoadas, sem conseguirem redimir a humanidade ao casal protagonista. Assim, "da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão

complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo" (HUGO, 2007, p. 28).

A partir desses pressupostos, pode-se dizer que *Anjo Negro* é uma representação grotesca de uma sociedade doente e intolerante, que torna seus personagens ao mesmo tempo vítimas e criminosos, frutos da hipocrisia e da maldade. A peça é um retrato expressionista, pois exibe a substância intrínseca do homem, mesmo que assustadora, e problematiza de forma extrema e exagerada a necessidade de transformações sociais e de aceitação das diferenças.

Referências

ARENDT, H. *Sobre a violência.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BRANDÃO, A. F. *O teatro "desagradável" de Nelson Rodrigues.* Revista UNIABEU, v. 1, p. 127-137, 2003.

CORRÊA, C. P. *Perversão:* Trajetória de um Conceito. Estudos de Psicanálise, v. 29, p. 76-81, 2006.

De MICHELI, M**.** *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1979.

FOUCAULT. M. *História da sexualidade*: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRAGA, E. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEAL, M. L**.** *Anjo Negro: cor e desejo*. In: XI Congresso Internacional ABRALIC, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. ISBN 97885984020602. São Paulo: Abralic, 2008.

MAGALDI. S. A peça que a vida prega. In: *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MAGALDI, S. *Um enigma esclarecido:* Nelson Rodrigues expressionista. In: Depois do espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MALDONADO, M. *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana.* Madrid: Síntesis, 2006.

OLIVEIRA, M. J. O. *Expressionismo e Literatura:* O último dos homens. ULFBA: Lisboa, Maio/Junho 2006.

RODRIGUES, N. *Anjo negro*: drama em três atos: peça mítica. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.

RYNGAERT, J. P. *Ler o teatro contemporâneo.* Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TROVADORES DE ONTEM E DE HOJE: O DIALOGISMO NA SALA DE AULA

Autora: Sílvia de Paula Bezerra (UPM - SP)

Resumo: A interação presente nos mais variados discursos, pode e deve ser utilizada como estratégia no ensino de literatura no ensino médio, uma vez que, ao procurar mostrar para os alunos que a literatura dialoga com as demais artes e com as estruturas que lhes são familiares, o professor pode abrir caminho para um aprendizado mais significativo. Nossa base teórica principal é Bakhtin (2011): "Dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos [...]". (p.331) Assim, acreditamos que ao buscar conhecer a teoria do pensador russo, o professor de Língua Portuguesa e Literatura pode melhorar a qualidade de suas aulas por meio da utilização de exemplos retirados de produções artísticas como a música, o cinema, as charges entre outros, trabalhando com a repetição, intencional ou não, de temas já abordados pelos cânones literários.
Nesta apresentação mostraremos um exemplo das relações dialógicas entre enunciados conforme pontua Bakhtin (2011) mediante uma aproximação de tema entre a letra da canção "Mina do condomínio", do cantor Seu Jorge, faixa do cd *América Brasil* (2007), e a cantiga de amor "Quero à moda provençal", do rei D. Dinis (1261-1325), que pode ser utilizada para auxiliar a compreensão dos alunos a respeito da escola literária medieval chamada Trovadorismo e suas produções.

Palavras-chave: Dialogismo. Interpretação. Literatura. Ensino.

"As complexas relações de reciprocidade com a palavra do outro em todos os campos da cultura e da atividade completam toda a vida do homem."
(Mikhail Bakhtin)

Introdução

Com base na leitura de parte da obra de Mikhail Bakhtin podemos dizer que a interação presente nos mais variados discursos, pode e deve ser utilizada como uma estratégiapara o ensino de literatura no ensino médio, uma vez que, ao procurar mostrar para os alunos que a literatura dialoga com as demais artes e com as estruturas que eles tão bem conhecem, o professor pode abrir caminho para um aprendizado mais significativo. De acordo com o pesquisador russo, essa interação entre os diferentes campos da cultura é possível quando:

> Dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos (ainda que seja uma identidade particular do tema, do ponto de vista, etc.) (BAKHTIN, 2011, p.331).

Assim, acreditamos que ao buscar conhecer a teoria do pensador russo, o professor de Língua Portuguesa e Literatura pode melhorar a qualidade de suas aulas por meio da utilização de exemplos retirados de produções artísticas conhecidas pelos discentes como a música, o cinema, as charges entre outros, trabalhando com a repetição, intencional ou não, de temas já tratados pelos cânones literários. Apoiamos nossa fala no que assevera a pesquisadora Perrone-Moisés: "[...] Cada professor escolherá a porta pela qual ele introduzirá o aluno na obra literária, e seu ensino será eficiente se ele conseguir mostrar que a grande obra tem inúmeras portas" (2016, P.81).

Sob esse enfoque, podemos dizer que as portas antes referidas são as relações que os enunciados, conforme entendimento de Bakhtin (2011), estabelecem com outros antes elaborados. Assim, tanto a literatura como as demais artes e as produções contemporâneas estão repletas de temas que podem ser trabalhados em sala a partir da perspectiva dialógica, uma vez que, "um enunciado absolutamente neutro é impossível" (BAKHTIN, 2011, P.289).

No presente artigo, com base em atividade diversas vezes realizada em sala de aula, mostraremos um dos exemplos das relações dialógicas entre enunciados (textos) conforme pontua Bakhtin (2011) na aproximação de tema presente na letra da canção "Mina do condomínio", do cantor Seu Jorge, faixa musical do álbum *América Brasil* (2007), que chamaremos de Texto 1 e a cantiga de amor "Quero à moda provençal", do rei D. Dinis (1261-1325), Texto 2, e que pode ser utilizada para auxiliar a compreensão dos alunos do primeiro ano do ensino médio a respeito do período literário medieval chamado Trovadorismo e suas produções. Encontramos apoio para este trabalho no que nos diz Bakhtin:

> Se não se pode estudar a literatura isolada de toda a cultura de uma época, é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua chamada atualidade. [...] As obras dissolvem as fronteiras da sua época, vivem nos séculos, isto é, no *grande tempo*, e além disso levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensiva e plena em sua atualidade. [...] No processo de sua vida *post mortem* elas (as grandes obras) se enriquecem com novos significados, novos sentidos; é como se essas obras superassem o que foram na época da sua criação" (BAKHTIN, 2011, p.362-363, grifo do autor).

Salientamos que não é necessário que o professor cite a teoria estudada a respeito do dialogismo, mas que parta da audição da música de Seu Jorge e leitura da letra, e também dos comentários dos alunos acerca do conteúdo da mesma, propondo um paralelo entre o texto contemporâneo e o medieval, enriquecendo, por meio dessa estratégia, a sua aula.

Além disso, utilizamos neste texto a versão atualizada da cantiga de amor do mesmo modo como costuma aparecer nos livros didáticos porque é desta maneira que os alunos têm contato com o texto e, neste primeiro momento, não possuindo base para compreender o português arcaico (Galego-português) da cantiga original, assunto que, em outro momento, o professor pode discutir ou solicitar que eles pesquisem.

Para dar continuidade a atividade sobre a qual estamos discorrendo, é interessante que o professor conheça algumas noções sobre a lírica amorosa trovadoresca, como a que apresentamos no próximo tópico

A cantiga de amor

De acordo com as considerações de Massaud Moisés (2005) a poesia medieval possui diversas origens possíveis e, por conta disso, apresenta aspectos contrastantes. Entretanto, o crítico cita que é por meio da Provença, região meridional da França e centro de atividades líricas no século XI, que esta "nova moda poética" foi introduzida em Portugal.

O autor menciona que houve uma "fácil adaptação" das poesias francesas à poesia popular portuguesa. Da junção entre o "provençal e o popular", o Trovadorismo assumiu um caráter próprio em solo português. Assim, a poesia trovadoresca assumiria as formas lírico-amorosa e satírica.A cantiga de amor pertence à lírica amorosa e, de acordo com o próprio:

> [...] dentro do trovadorismo português, o ponto mais alto do processo sentimental situava-se antes de a dama atender aos reclamos do apaixonado. [...] O poema recebia o nome de "cantiga" (ou ainda de "canção" e "cantar") pelo fato de o lirismo medieval associar-se intimamente com a música: a poesia era cantada, ou entoada, e instrumentada. [...] A cantiga de amor contém a confissão amorosa do trovador, que padece por requestar uma dama inacessível, em consequência da sua condição social superior ou de ele afastar para longe a preocupação com a sua posse, impedido pelo sentimento espiritualizante que o domina (MOISÉS, 2012, p. 19-20).

A cantiga que é *corpus* deste trabalho e que passamos a analisar agora faz parte do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (século XVI) e foi composta por D. Dinis, que foi chamado *Rei Trovador*e, segundo Moisés (2005), escreveu mais de cento e quarenta cantigas líricas e satíricas:

> Quero à moda provençal
> fazer agora um cantar de amor,
> e quererei muito aí louvar minha senhora
> a quem honra nem formosura não faltam
> nem bondade; e mais vos direi sobre ela:
> Deus a fez tão cheia de qualidades
> que ela vale mais que todas do mundo
> (D. DINIS, [15--])

O eu lírico inicia sua cantiga fazendo referência ao estilo provençal, ou seja, ele admite a influência já citada anteriormente por Moisés (2005). Além disso, o intuito de louvar a dama, isto é, de elogiá-la, é comprovado quando o eu lírico menciona a honra, a formosura e a bondade da mulher, e afirma que Deus a fez mais plena de qualidades que qualquer outra no mundo. Além disso, o eu lírico se refere à dama como "minha senhora", característica formal da cantiga de amor:

> As mais das vezes, quem usa da palavra é o próprio trovador, dirigindo-a com respeito e subserviência à dama de seus cuidados (minha senhora), e rendendo-lhe o culto que o "serviço amoroso" lhe impunha. E este orienta-se de acordo com um rígido código de comportamento ético: as regras do "amor cortês", recebidas da Provença. Segundo elas, o trovador teria de mencionar comedidamente o seu sentimento (*mesura*), a fim de não incorrer no desagrado (*sanha*) da bem amada; teria de ocultar o nome dela ou recorrer a um pseudônimo (*senhal*) [...] (MOISÉS, 2005, p.21)

> Pois Deus quis fazer minha senhora de tal modo
> quando a fez, que a fez conhecedora de
> todo bem e de muito grande valor,
> e além de tudo isso é muito sociável
> quando deve; também deu-lhe bom senso,
> e desde então não lhe fez pouco bem
> impedindo que nenhuma outra fosse igual a ela
> (D. DINIS, [15--])

Na segunda estrofe o eu lírico explica as razões que fazem de sua senhora a mais especial de todas: Deus deu a ela o poder de conhecer todo o bem, ser sociável, possuir bom senso e não permitiu que nenhuma outra lhe fosse igual. Sob este olhar, percebemos que o eu lírico afirma o amor pela sua"senhora"por meio de todas as virtudes que reconhece nela, isto é, de modo comedido como mandavam as convenções da época.

> Porque em minha senhora nunca Deus pôs mal,
> mas pôs nela honra e beleza e mérito
> e capacidade de falar bem, e de rir melhor
> que outra mulher também é muito leal
> e por isto não sei hoje quem
> possa cabalmente falar no seu próprio bem
> pois não há outro bem, além do seu.
> (D. DINIS, [15--])

A terceira estrofe segue explicando que Deus não colocou nenhum mal nessa senhora e sim honra, beleza, mérito. Além disso, ela possui não só as capacidades de falar e de rir em excelência, quanto a de ser leal. Por isso, o eu lírico conclui que ninguém poderá definir o que é bom ou que é "de bem" uma vez que todo o bem está em sua senhora. Podemos dizer que esse amante pode ter estado próximo de sua senhora a ponto de tê-la ouvido falar ou rir, mas, sua admiração por ela permanece à distância:

> [...] Os apelos do trovador colocam-se alto, num plano de espiritualidade, de idealidade ou contemplação platônica, mas entranham-se-lhe no mais fundo dos sentidos; o impulso erótico situado na raiz das súplicas transubstancia-se, purifica-se, sublima-se. Tudo se passa como se o trovador "fingisse", disfarçando com o véu do espiritualismo, obediente às regras de conveniência social e da moda literária vinda da Provença, o verdadeiro e oculto sentido das solicitações dirigidas à dama (MOISÉS, 2005, p.20).

Podemos dizer que a espiritualidade se comprova pela menção a Deus nas três estrofes e que, ainda por influência provençal, a cantiga não possui refrão, recebendo o

nome de *cantiga de maestria*, "por tratar-se dum esquema estrófico mais complexo, intelectualizado,sem o suporte facilitador daquele expediente repetitivo" (idem, p.21).

Desse modo, o sofrimento amoroso do eu lírico por não poder realizar o seu desejo de estar com a dama faz com que ele encontre meios de mostrar a sua súplica, a sua espera por um momento que pode nunca chegar.

Assim, o papel exercido pelo eu lírico em relação ao amor que manifesta pela senhora é apoiado nas regras sociais e culturais do período medieval, "o autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, e os estudos literários têm a incumbência de ajudá-lo nessa libertação" (BAKHTIN, 2011, p. 364).

Acreditamos que a libertação sugerida por Bakhtin possa ser feita por meio do trabalho do professor ao buscar a formação e a informação necessárias para trabalhar variados textos literários a partir de sua relação com a atualidade, com a realidade vivenciada pelos estudantes e, dessa maneira, procurar atrair e manter o interesse dos jovens.

A cantiga de amor atualizada

Sobre o valor da poesia trovadoresca na atualidade, Massaud Moisés afirma:

> [...] o trovadorismo exige do leitor de nossos dias um esforço de adaptação e um conhecimento adequado das condições histórico-sociais em que o mesmo se desenvolveu, sob pena de tornar-se impermeável à beleza e à pureza natural que evolam dessa poesia [...] para algumas situações e sentimentos amorosos, os trovadores encontraram palavras que ainda continuam a vibrar, por sua flagrante limpidez e precisão, compondo imagens duma beleza achada espontaneamente, quase sem dar por isso, antes fruto do instinto, ou da intuição, que da artesania. Aí seu valor, ainda hoje. (MOISÉS, 2005, p. 26)

Com base nestes ensinamentos, voltamos a dizer que o trabalho do professor sob a luz do que propôs Bakhtina respeito dos gêneros é de grande importância para mostrar a eternidade do tema amoroso, neste caso, do gênero lírico, versando sobre o tema do amor não correspondido, seja em uma cantiga medieval, seja em uma música popular, um romance ou outra manifestação artística, uma vez que, de acordo com o pensador russo:

> [...] O gênero é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. [...] O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento"(BAKHTIN, 2015, p. 121, grifos do autor).

Conforme pontuado neste ensaio, a aula de literatura torna-se mais interessanteà medida em que o professor, auxiliado por suas leituras e pelos comentários dos alunos, consegue estabelecer essas relações, não para fazer um juízo de valor, mas para mostrar que, do mesmo modo que a humanidade se desenvolve, com ela se modificam os gêneros literários e as maneiras que as artes encontram para dialogar entre si. Vejamos como esse diálogo se materializa na letra da canção de Seu Jorge:

Tô namorando aquela mina
Mas não sei se ela me namora
Mina maneira do condomínio
Lá do bairro onde eu moro
(SEU JORGE, 2007)

Na primeira estrofe percebemos que o objeto do amor não sabe que o eu lírico a namora. Ele revela seu sentimento, mas desconhece os sentimentos da dama. Percebemos também que a distância entre eles pode ser demonstrada pelo pronome demonstrativo "aquela", que indica afastamento em relação a quem fala.

Neste cotejoé possível notaroutras aproximações. Assim como nas cantigas de amor medievais, o trovadorsimula pertencer a uma classe social diferente à de sua senhora, na canção do século XXI em exame, a distância social é real, e é representada pelas palavras "bairro", lugar onde vive o eu lírico e "condomínio", onde vive a sua amada.

Entretanto, a forma de tratamento da mulher muda de "senhora" para "mina", e o elogio feito a ela, que no texto 1 é "cheia de qualidades", agora é "maneira", ou seja, o eu lírico utiliza-se de duas gírias para descrever a mulher, a primeira é um modo de dizer menina e a segunda significa bonita, especial.

Tô namorando aquela mina
Mas não sei se ela me namora
Mina maneira do condomínio
Lá do bairro onde eu moro
(SEU JORGE, 2007)

A repetição da estrofe anterior serve para enfatizar o sentimento não correspondido, a distância entre os amantes e a opinião positiva do eu lírico acerca do objeto amoroso. Podemos apoiar o que observamos na seguinte afirmação:

> Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados *(inclusive as obras criadas)* é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridadeou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, 2011, p.294-295, grifo nosso).

E, partindo da ideia de aproveitamento e transformação dos discursos anteriores, seguimos com a nossa análise:

Seu **cabelo** me alucina
Sua **boca** me devora
Sua **voz** me ilumina
Seu **olhar** me apavora
Me perdi no seu **sorriso**
Nem preciso me encontrar
Não me mostre o paraíso
Que se eu for, não vou voltar
Pois eu vou
Eu vou
(SEU JORGE, 2007, grifos nossos)

Nestes versos da terceira estrofe o eu lírico concentra a sua observação na parte superior do corpo da mulher e descreveo fascínio que os elementos da cabeça da amada provocam sobre ele: “cabelo”, “boca”, “voz”, “olhar”, “sorriso”.Nesta esteira de focalização, percebemos uma aproximação com os termos presentes na cantiga de amor de D. Dinis (texto 1) em que ele também menciona, por exemplo, além da beleza da senhora, seu riso e sua fala.

Podemos notar ainda que a maioria dos verbos utilizados na canção demonstra os efeitos causados no eu lírico a partir da visão do rosto da amada. É possível dizer que apenas o verbo “devorar”sugere uma maior proximidade e até certo apelo erótico por parte do eu lírico. Entretanto, pela interpretação que fazemos da estrofe, é possível dizer que o sentido do verbo é figurado, significando consumir, acabar, ou seja, mais um dos efeitos provocados no eu lírico a partir da visão do rosto da “mina”.

Novamente, temos a retomada de um elemento presente nas cantigas de amor medievais:

> [...] Subordinando o seu sentimento às leis da corte amorosa, o trovador mostrava conhecer e respeitar as dificuldades interpostas pelas convenções e pela dama no rumo que o levaria à consecução dum bem impossível. Mais ainda: dum bem (e “fazer bem” significa corresponder aos requestos do trovador) que ele nem sempre desejava alcançar, pois seria por fim ao seu tormento masoquista, ou início dum outro maior (MOISÉS, 2005, p.21).

Além disso, o eu lírico se diz perdido e aparentagostar disso porque afirma não precisar se encontrar, preferindo continuar apaixonado. E, ao que parece, ele nem precisa ver mais nada, já está convencido de que a dama é digna de sua servidão. Por essa razão, acreditamos que “paraíso”seria uma metáfora para a atenção que essa mulher possa vir a lhe dedicar. Qualquer movimento dela além de ignorá-loserá seu paraíso e sua perdição. Porém, ele afirma que vai, ou seja, provavelmente seria capaz de tudo para ter o que deseja.

> Eu digo "oi", **ela nem nada**
> Passa na minha calçada
> Dou bom dia, **ela nem liga**
> Se ela chega, eu paro tudo
> Se ela passa, eu fico todo
> Se vem vindo, **eu faço figa**
> (SEU JORGE, 2007, grifos nossos)

Na quarta estrofe percebemos que a dama nem mesmo dirige a palavra ao eu lírico, o que comprova que ele apenas ouviu sua voz de longe, ou da sua calçada, como mencionado. De qualquer maneira, é possível dizer que o eu lírico já esteve bem perto da mulher, ainda que ela aparente nem sequer ter notado sua presença.

A partir deste entendimento, vemos que ele retoma os efeitos que a presença e/ou a proximidade da dama lhe causam ao dizer que “para tudo”ou ainda que “fica todo”. No último verso temos a presença da superstição uma vez que o eu lírico faz “figa”, ou seja, torce, por meio de um gesto bem conhecido, para que ela mude de postura e lhe dê alguma atenção cada vez que a vê passar.

> Eu mando um beijo, **ela não pega**

Pisco olho, **ela se nega_**
Faço pose, **ela não vê**
Jogo chrme, **ela ignora**
Chego junto, **ela sai fora_**
Eu escrevo, **ela não lê**
(SEU JORGE, 2007, grifos nossos)

Ao analisarmos a quinta estrofe percebemos que o eu lírico passou da atitude de contemplação para a de interação, o que se comprova com a utilização de verbo no presente do indicativo, mostrando atitudes relacionadas ao ato de namorar ou de querer namorar, tais como: "mandar um beijo", "piscar", "fazer pose", "jogar charme", "escrever".

Porém, a dama continua a ignorá-lo apesar das investidas dele e mantém a negação desse amor reforçada pelas palavras: "nem"e "não" colocadas antes dos verbos "pegar", "ver"e "ler". É possível notar que o advérbio de negação "não" só é omitido nos versos 2,4 e 5 em que os próprios verbos já demonstram a indiferença da mulher: "negar", "ignorar" e "sair".

Além disso, no quinto verso dessa estrofe temos as gírias"chegar junto" que significa aproximar-se de alguém com a intenção de fazer alguma proposta amorosa e "sair fora" que quer dizer desistir, ir embora, abandonar uma ideia, comprovando que a "mina"não está interessada no que o eu lírico quer demonstrar e, de certa forma, faz isso de maneira proposital.Sobre o uso da gíria:

> O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.). [...] Quando nas linguagens, gírias e estilos começam a se fazer ouvir as vozes, estas deixam de ser meios exponenciais de expressão e se tornam expressão atual, realizada; a voz entrou nelas e passou a dominá-las. Elas são chamadas a desempenhar o seu papel único e singular na comunicação discursiva (criadora) (BAKHTIN, 2011, p.326-327).

Sendo assim, por meio das gírias utilizadas pelo eu lírico e por todo o conteúdo da quinta estrofe, podemos dizer que a"mina"tem algum conhecimento de que esse homem está interessado nela e, mesmo assim, não se importa com esse fato. Mas, independentemente disso, ele insiste, exatamente como agia o trovador medieval, isto é, não ser notado reforça a necessidade e a vontade de permanecer demonstrando seus sentimentos, comportamento que fica mais evidente ao analisarmos a última estrofe:

Minha mina, minha amiga
Minha namorada
Minha gata, minha sina
Do meu condomínio
Minha musa, minha vida
Minha Mona Lisa
Minha Vênus, minha deusa
Quero seu fascínio
(SEU JORGE, 2007)

Ao chegarmos àúltima estrofe é possível observar que, apesar de nem mesmo ser vistopela dama, o eu lírico insiste em elogiá-la, e faz isso de maneira gradativa,

conforme verificamosno sentidodos substantivos utilizados ena presença do pronome possessivo “minha”.

Assim, pela primeira vez ao longo do texto, o eu lírico diz claramente o que a mulher significa para ele e repete isso ao longo dos dez versos. Desse modo, se na cantiga de amor medieval (texto 1) a dama é tratada por “minha senhora” no sentido de ser adona do eu lírico e de sua devoção, na canção (texto 2) seguindo a ordem, a dama é, para o eu lírico:1. mina; 2.amiga; 3. namorada; 4. gata; 5. sina; 6. musa; 7. vida; 8. Mona Lisa; 9. Vênus; 10. Deusa; ou seja, neste novo contexto o valor desta mulher na vida do eu lírico adquire proporções mais amplas que no anterior. A respeito dessa percepção encontramos apoio em:

> No campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da compreensão. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade [...] aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só revela suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. [...] Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 2011, p.366, grifo do autor).

Diante do exposto, percebemos e interpretamos a gradação da seguinte maneira:“mina” é a forma de tratamento por meio da qual o eu lírico se refere à dama no início do texto e que é retomadano primeiro verso da última estrofe. Em seguida, ela é “amiga”, ou seja, sugere ao menos por parte do eu lírico, o começo de um sentimento, de uma maior importância da mulher em sua vida. No segundo verso a dama é “namorada”, ainda que, como vimos no começo da canção, ela não saiba disso. De qualquer forma, sua presença no imaginário do eu lírico vai aumentando.

No terceiro verso ela é “gata”, gíria utilizada para descrever uma mulher bonita, como o eu lírico a vê. Na sequência, a dama é a“sina”,ou seja, o destino do eu lírico, que deve amá-la, tem que conquistá-la ou ter esperanças de conquistas uma vez que não poderá fugir do que lhe é imposto, do que está como condição de sua vida.

Além disso, o eu lírico acrescenta o verso “do meu condomínio”, o que sugere uma associação entre a mulher, a quem ele todo o tempo chama de “minha”, e o lugar onde ela mora que, de certa forma, passa a “pertencer” ao apaixonado graças à sua devoção, isto é, tudo o que diz respeito a essa dama, diz respeito a ele. No quinto verso a mulher é “musa”, a inspiração para que ele cante, como um trovador da Idade Média retomando como tema principal de sua poesia o amor não correspondido por uma mulher inacessível.

Em seguida, percebemos que a mulher é chamada de “vida”, isto é, sua importância aumenta uma vez que o próprio viver do eu lírico depende dela, de vê-la, de cantar para ela. No sexto verso a dama é a “Mona Lisa”, nome deuma das obras ícones do Renascimento, realizada por Leonardo da Vinci em 1505e considerada: “provavelmente a pintura mais famosa do mundo. [...] a imagem da ideia que Leonardo fazia da beleza perfeita” (CUMMING, 2005, p. 26). Desse modo, é possível dizer que o eu lírico considera a mulher que ele ama como tão perfeita quanto a retratada pelo importante pintor renascentista.

Para finalizar, no penúltimo verso o eu lírico chama sua amada de “Vênus”, a versão romana de Afrodite, deusa do amor,representando a parte mais importante da gradação, reforçada no mesmo verso pelo substantivo “deusa”, ou seja, a dona do eu lírico, de quem ele quer como afirma no último verso da canção, o “fascínio”, ou seja, o

encanto, o alumbramento, o feitiço de um amor correspondido, ou ao menos da esperança de que isso possa acontecer.

Considerações finais

O trabalho com a literatura em sala de aula pode tornar-se muito mais eficaz à medida em que o professor busque se apropriar das teorias sobre dialogismo propostas por Mikhail Bakhtin. O exemplo que analisamos neste artigo é apenas um dos diversos textos possíveis para essa atividade, desde que o profissional da educação esteja disposto a vencer as dificuldades iniciais e, a partir das produções artísticas presentes no seu cotidiano e no de seus alunos, estabelecer relações que podem aproximar os jovens daquilo que, erroneamente, eles julgam estar muito distante deles uma vez que:

> Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e as futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão relembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existes nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo (BAKHTIN, 2011, p.410, grifo do autor).

Em suma, seja partindo de um amor impossível por uma “senhora”sem defeitos, inatingível, seja partindo da insistência de um eu lírico da contemporaneidade que anseia por chamar a atenção de uma “mina maneira”, percebemos que o dialogismo pode e deve estar presente nas aulas de literatura fazendo com que o professor e seus alunos aprendam cada vez mais e fruam melhor o texto literário e a canção popular.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. *Estética da criação verbal.* Trad. Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem*: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira.8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte.* Trad. Isa Mara Lando. 1. ed. São Paulo: Ática, 2005.

DINIS, Dom. *Quero à moda provençal*. Disponível em: <http://solinguaeliteratura.blogspot.com.br/2013/04/cantiga-de-amor-quero-moda-provencal.html.>. Acesso em: 03 mai. 2017.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 2012 .

_____. *A literatura portuguesa*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI.* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SEU JORGE, Mina do condomínio. In: CD *América Brasil* (2007). Letra da canção. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/seu-jorge/1089752/>. Acesso em: 03 mai. 2017.

SUSPENSE E SINGELEZA: TRADUÇÃO BRASILEIRA DE "*A FAMILY SUPPER*" DE KAZUO ISHIGURO

Autora: Tássia Silva Martinho Xavier (UTFPR – PB)
Orientadora: Mirian Ruffini (UTFPR – PB)

Resumo: A tradução tem se apresentado como um campo de pesquisa profícuo e imprescindível na área dos Estudos Literários. Esse fenômeno deve-se muito ao fato de que vivemos em um tempo no qual não há mais a hegemonia de língua, países necessitam não somente da comunicação e da compreensão de seus escritos em outras partes do mundo, mas torna-se cada vez mais necessária a troca cultural, a partilha de valores e de idiossincrasias. Faz-se, portanto, necessário que se retome a discussão acerca da qualidade do material traduzido, da "fidelidade" do tradutor, da seleção de autores revelados por meio dessa prática e, sobretudo, das questões que envolvem o conceito de reescritura, porque todo texto traduzido é um novo texto, uma recriação. O presente trabalho consiste na investigação da obra *A Family Supper* de Kazuo Ishiguro (1995) à luz dos mais recentes Estudos Descritivos da Tradução. O conto aborda uma série de questões familiares que vem a ser consequentes da ruptura de padrões culturais de comportamento por conta das ações dos personagens e do respectivo enredo no contexto do leste asiático. De forma velada, o texto indica quais seriam os possíveis desdobramentos das tensões domésticas após a morte e o trauma vivenciados pelos personagens.

Palavras-chave: Estudos descritivos da tradução. Kazuo Ishiguro. Fantástico. Insólito.

Introdução

A tradução tem se apresentado como um campo de pesquisa profícuo e imprescindível na área dos Estudos Literários. Esse fenômeno deve-se muito ao fato de que vivemos em um tempo no qual não há mais a hegemonia de língua, países necessitam não somente da comunicação e da compreensão de seus escritos em outras partes do mundo, mas torna-se cada vez mais necessária a troca cultural, a partilha de valores e de idiossincrasias.

Sob este aspecto, a reflexão sobre a tarefa da tradução, a especificidade do texto de partida, as condições de produção e de recepção do texto de chegada são, ainda, em certos aspectos, negligenciadas. Faz-se, portanto, necessário que se retome a discussão acerca da qualidade do material traduzido, da seleção de autores revelados por meio dessa prática e, sobretudo, das questões que envolvem o conceito de reescritura, porque todo texto traduzido é um novo texto, uma recriação.

> (Re)escrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescrita também pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos. (LEFEVERE, 1992, p. 67)

Quando trata-se de tradução, os estudiosos da área apontam que o processo de traduzir é muito mais complexo do que um dia se imaginava. Atualmente, sabe-se que este processo consiste substancialmente em uma nova criação em detrimento de uma reprodução do texto-fonte, uma vez que o tradutor transpõe a sua interpretação da obra, levando em conta também o contexto cultural e histórico no qual ele está inserido, e a obra no sistema-fonte (contexto de origem) mas principalmente na obra traduzida no sistema de chegada, e não *ipsis litteris* do que foi ora produzido, pois esse tipo de tradução, muitas vezes, não faria sentido ao serem traduzidas obras para línguas tão diferentes da sua original. Através dos postulados do estudo descritivo da tradução, o presente artigo se propõe a analisar a obra em seu nível micro estrutural, uma vez que a mesma se insere no âmbito do gênero conto, impossibilitando assim, a análise macrotextual, isto é, a análise dos paratextos da obra, de acordo com o modelo de José Lambert e Hendrik van Gorp (2006). Ainda, será utilizada a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1997).

> […] o termo "polissistema" é mais do que uma convenção terminológica. O seu propósito é tornar explícito a concepção de um sistema como dinâmico e heterogêneo em oposição à abordagem sincronista. Enfatiza assim a multiplicidade de interseções e, portanto, a

maior complexidade da estruturação envolvida (EVEN-ZOHAR, 1990, p.12)[83]

A referida teoria acredita na tradução como um processo no qual devem ser considerados os níveis culturais, sociais e políticos do sistema de chegada. A partir da conexão de tais aspectos, o tradutor buscará identificar, no texto traduzido, as formas de configuração das características culturais e estilísticas, e na obra em questão, deverão ser levadas em consideração as questões familiares, o sistema cultural japonês, o suspense, a singeleza, os temas da morte, do passado e da melancolia presentes no texto original.

O presente trabalho consiste na proposta de uma nova tradução da obra *A Family Supper* de Kazuo Ishiguro (1995) à luz dos Estudos Descritivos da Tradução. E posteriormente, uma comparação com a tradução do conto da Prof. Brunilda Reichmann[84], observando as normas do sistema literário e cultural incorporadas ao texto, como aspectos referentes à escolha lexical, ao estilo e à estética literária, pela análise histórica de traduções e pela influência das traduções na constituição de sistemas literários, entre outras (LAMBERT; VAN GORP, 2006, p. 39). Deve-se salientar que com o passar do tempo, as traduções se renovam, e são refeitas, por esta razão é importante o trabalho da comparativa: observar as semelhanças e diferenças, e verificar as contribuições do ato de traduzir e as suas marcas nas obras literárias, nas sociedades e suas diferentes culturas.

O conto de Ishiguro aborda uma série de questões familiares que vem a ser consequentes da ruptura de padrões culturais de comportamento por conta das ações dos personagens e do respectivo enredo no contexto do leste asiático. De forma velada, o texto indica quais seriam os possíveis desdobramentos das tensões domésticas após a morte e o trauma vivenciados pelos personagens. É interesse dessa investigação verificar a manutenção do caráter misterioso e singelo presentes no texto fonte no momento de sua tradução para a Língua Portuguesa.

Problematização da temática

De acordo com um dos grandes nomes da tradução inglesa no Brasil, Professor José Roberto O'Shea, a pesquisa desempenha papel fundamental no ato da tradução, em vários níveis. É importante e extremamente útil conhecer outras obras do autor a ser traduzido, ter consciência da fase em que a obra em questão se insere, e do(s) estilo(s) expressos na mesma; o texto de partida é lido e relido, destrinchado, no esforço interpretativo e no estudo dos diversos aspectos formais; todas as traduções anteriores

---

83Tradução minha. […] *the term "polysystem" is more than just a terminological convention. Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous in opposition to the synchronistic approach. It thus emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved*." (EVEN-ZOHAR, 1990, p.12)

84 Professora possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Mestrado em Letras pela University of Nebraska at Omaha (UNO) doutorado em Letras pela University of Nebraska in Lincoln (UNL) e Pós-Doutorado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente é professora do Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade - Uniandrade, PR.

disponíveis do original a ser trabalhado são levadas em consideração. No caso desta investigação será analisada comparativamente a tradução publicada do conto de Ishiguro, na versão da Profª Brunilda Reichmann com a nova tradução proposta pela autora deste artigo ambas em Língua Portuguesa.

Robinson (2002) afirma que as traduções podem ser palatáveis, de tal maneira acessíveis e legíveis na língua alvo que parecem ter sido originalmente escritas nessa língua. Desenvolve-se um sumário da obra original, também na tradução literária, o que origina os livros com linguagem ou enredos simplificados. Na adaptação, o tradutor opera uma remodelagem do trabalho original, a fim de provocar uma reação desejada em diferentes leitores. Em referência ao registro, ou nível de formalidade, Robinson defende que as línguas geralmente diferem muito nesse aspecto, sendo legada ao tradutor a tarefa de proceder com a distinção entre expressões formais ou fixas e aquelas pessoais, nas quais o escritor ou locutor decide a tonalidade que deseja conferir ao texto.

A problemática desta investigação leva em consideração a polêmica sobre a tradução domesticada ou estrangeirizada que remonta aos textos de Schleiermacher e Dryden, como por exemplo no célebre prefácio *Ovid's Epistles* (1680), que de certo modo, já abordava a questão, ao definir, notoriamente, três métodos de traduzir, i.e., metáfrase, paráfrase e imitação, estabelecendo níveis de proximidade e distância, em outras palavras, domesticação e estrangeirização, entre os textos nos idiomas de partida e chegada. Se historicizarmos o processo de tradução levando em consideração os conceitos de domesticação e estrangeirização, teremos, grosso modo, três posicionamentos, sempre ligados a aplicações da significância do texto em um novo recorte epistemológico e geográfico.

Segundo O'Shea (1999), a primeira posição pode ser vista como um processo de domesticação, que se dá geralmente através de atualização, de "facilitação" lexical; a segunda configuraria o posicionamento antitético: apresentar o autor privilegiando o seu estrangeirismo em detrimento de sua familiaridade, ou seja, "marcar" e não apagar as diferenças culturais. A terceira posição, para o teórico, sintetizante, buscaria uma "tensão" entre o estrangeiro e o doméstico. Refiro-me ao conceito de Philip Lewis "fidelidade abusiva", uma tradução que reconhece e põe em prática a relação equívoca, abusiva entre texto original e texto traduzido, e evita uma estratégia de fluência, de modo a reproduzir traços do texto estrangeiro que desafiem ou resistam a valores culturais dominantes no idioma de partida.

Ao privilegiar a análise dos elementos lexicais, buscar-se-á empreender uma leitura dos aspectos culturais e sociais representados na referida obra e, a partir da perspectiva de tradução de Lambert e Van Gorp (2006), e dos Estudos Descritivos da Tradução de Gideon Toury (2012), realizar-se-á uma interpretação que busca estabelecer os pontos de contato entre o texto original e suas possibilidades de tradução entre a versão da Professora Brunilda Reichmann e a atual proposta de tradução da autora do presente trabalho. Para Toury (2012), as pesquisa sobre processos tradutórios deveriam considerar as traduções como resultados do sistema de chegada, e os estudos da tradução consideram ainda a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1970) e mais tarde praticada por Toury, que determinou as normas nas decisões tradutórias.

Fundamentação teórica

A partir da tradução do texto *A Family Supper* (Jantar em Família), de autoria da Professora Brunilda Reichmann e a nova proposta de tradução, serão analisadas, com

base nos postulados de Susan Bassnett (2005), as possíveis diferenças lexicais, sintáticas e, majoritariamente semânticas, resultantes de um processo interpretativo que demanda um alto grau de complexidade.

> Já é fato comprovado nos estudos da tradução que se uma dúzia de tradutores abordarem o mesmo poema, produzirão uma dúzia de textos diferentes. Ainda assim, em algum ponto, estas doze versões apresentarão o que Popovič denomina "núcleo invariável" do poema original. Este núcleo invariável, afirma ele, é representado por elementos básicos e constantes no texto, sendo que esta existência pode ser comprovada por condensação semântica experimental. Transformações, ou variações, são as alterações que não modificam o núcleo de sentido, mas influenciam a forma expressiva. Em síntese, o invariante pode ser definido como o que há em comum entre todas as traduções existentes de um único trabalho. O invariável, portanto, é parte de uma relação dinâmica e não deve ser confundido com discussões especulativas sobre a "natureza", o "espirito" ou "alma" do texto; a "qualidade indefinível" que dificilmente se espera que os tradutores consigam captar. (BASSNETT, 2005, p. 49)

Estão envolvidos no método tradutório uma série de variáveis, a começar pela decodificação e a recodificação, processo que compreende a análise, a transferência e a reestruturação do idioma fonte para a língua materna; A diferenciação entre tradução e reprodução, que compreende uma tipologia específica (equivalência linguística, paradigmática, estilística e textual); as discussões que envolvem a ideia de perda e ganho no processo. Todos esses fatores serão levados em consideração durante essa investigação, mais especificamente, todos eles irão compor o método de análise do texto já traduzido e a nova proposta de tradução que ora se apresenta, de modo que possamos nos assegurar, ainda que a tarefa se apresente extremamente desafiadora, que o processo considerou todas as variáveis publicadas pelos referenciais teóricos nos recentes estudos de tradução.

Os estudos descritivos nos apresentam a importância de estudarmos um texto levando em consideração todos os níveis, visto que as opções realizadas pelo tradutor dizem muito sobre a influência dos sistemas tanto de origem quanto de chegada neste processo.

> […] é importante estudar as opções em todos os níveis micro e macrotextuais; as tendências linguísticas, morais, artísticas que dominam no sistema de chegada, com efeito, obrigam os tradutores a se posicionarem, consciente ou inconscientemente, em qualquer momento do processo. (LAMBERT, 2011, p.199)

A evolução dos estudos da tradução abriu as portas para a análise de obras traduzidas, visto que antigamente considerava-se apenas o texto de forma isolada. Foi por meio dos trabalhos de estudiosos como Itamar Even-Zohar que concebemos o texto como algo pertencente a um sistema, que por sua vez está inserido em um polissistema maior. Tomando por base o exposto, chegamos à conclusão de que uma obra não se encontra isolada, mas pelo contrário, está envolta em uma sociedade, uma cultura, um sistema político e demais sistemas que influenciam no seu significado.

Metodologia

Durante o processo de tradução serão elencadas as modalidades e metodologias tradutórias utilizadas pelos tradutores para as duas línguas selecionadas (Inglês e Português Brasileiro), com base nos modelos dos trabalhos dos teóricos supracitados.

Levaremos em consideração a identificação das características culturais japonesa, presentes no texto original, nos texto traduzido, e na presente proposta de tradução. Para tal, recursos da linguística textual, semântica e semiótica serão utilizados na análise do discurso transportado para as duas línguas.

Levando em consideração o que nos diz Lambert, é essencial analisarmos um texto tanto a nível micro quanto macroestrutural, pois essa análise geral da obra permitirá perceber o posicionamento do tradutor durante o processo tradutório.

Segundo o modelo de Lambert e Van Gorp (2006) os níveis macro e micro estrutural de determinado livro dizem respeito ao texto em si, sendo o primeiro relacionado com o nível estrutural e o segundo diz respeito mais ao nível gramatical. Todavia, para o trabalho que ora se apresenta, privilegiaremos a análise da microestrutura, uma vez que estamos lidando com um gênero do discurso (conto) que não permite a análise da macroestrutura justamente porque lhe falta este aspecto. O esquema de Lambert e Van Gorp (2006, P. 221) consiste em quatro etapas:

a. Dados preliminares: neste nível, são observados dados tais como a capa e contracapa (e a visibilidade que nelas é dada ou não ao tradutor, ao autor e ao gênero literário), presença ou não de paratextos (prefácio, posfácio, orelhas, introdução) e a estratégia geral (se é uma tradução completa ou parcial, reduzida...).

b. Macroestrutura: neste nível se analisa se as traduções correspondem ao texto de partida em aspectos como: a divisão da obra (em capítulos, cenas, atos, estrofes), títulos de capítulos, estrutura da narrativa, estrutura narrativa interna e estrutura poética.

c. Microestrutura: neste nível o trabalho consiste de uma análise minuciosa do texto traduzido, buscando compreender quais foram as escolhas do tradutor quanto à gramática, o léxico, os nomes próprios, nomes de lugares, pronomes de tratamento, características de estilo (peculiaridades, idiossincrasias).

d. Contexto Sistêmico: neste nível são analisadas oposições entre os níveis micro e macroestruturais, relações intertextuais com outras traduções e criações, relações inter-sistêmicas.

Neste projeto somente será aplicado o terceiro e quarto níveis. Após análise desses elementos é de intenção da autora perceber se a nova tradução proposta é estrangeirizada ou domesticada em relação à primeira. Termos estes que foram estabelecidos por Lawrence Venutti para determinar se a tradução em análise é mais próxima do seu sistema de origem ou de chegada. Ainda, para a seção de análise do estudo serão utilizados os procedimentos técnicos da tradução de Rafael Lanzetti *et al*, os postulados de Antoine Berman e de José Lambert e Hendrik Van Gorp.

O autor e o conto "*A Family Supper*"

Ishiguro é um romancista nipo-britânico nascido em Nagasaki, Japão, em 1954, e suas origens e ascendência japonesas são identificadas e distribuídas em suas obras. Seu pai era um oceanógrafo e a família mudou-se do Japão para Surrey, na Inglaterra, quando Ishiguro tinha 5 anos de idade. O autor foi ganhador do Prêmio Nobel de Literatura do ano de 2017.

O conto "*A Family Supper*", escrito em 1987 conta a história de uma família japonesa, sentada para jantar juntos pela primeira vez em anos. Família esta constituída por um círculo de pessoas que se empenham para quebrar a barreira do silêncio, do não-familiar, da ignorância, da divisão psicológica e também ideológica que foram causadas

devido a uma longa ausência do jovem que por ora, se dedicava aos seus estudos nos Estados Unidos.

Tendo vivido na Califórnia por alguns anos, o filho retorna a Tóquio, para a casa de seu pai, que naquele momento se encontrava morando sozinho. Enquanto eles esperam a chegada da irmã do narrador-personagem, Kikuko, o filho e o pai falam um pouco sobre a morte da mãe – morta após a ingestão de um peixe venenoso chamado Fugu, que nos é apresentado logo na primeira linha do texto:

> *Fugu* é um peixe capturado na costa do Pacífico do Japão. O peixe tem um significado especial para mim desde que minha mãe morreu ao comer um. O veneno reside nas suas glândulas sexuais, dentro de dois frágeis sacos. Ao preparar o peixe, estes sacos devem ser removidos com cuidado, pois qualquer descuido, resultará no veneno vazando para suas veias. Infelizmente, não é fácil de dizer se esta operação foi realizada com sucesso ou não. A prova é, ao comer. (ISHIGURO, 1987. p. 434)[85]

Pai e filho também conversam sobre o colapso da firma que o pai trabalhava, fato que culminou no suicídio do sócio de seu pai, Watanabe, e também sobre os planos do filho para o futuro. Quando Kikuko junta-se a eles, o pai então vai preparar a ceia, deixando o irmão e a irmã conversando no jardim da casa, lugar onde ela confidencia ao irmão alguns fatos sobre sua vida na universidade. Neste mesmo local, os irmãos recordam seus medos na infância, como de um fantasma que o narrador acredita ter visto uma vez.

Durante o jantar-título e, consequentemente, acontecimento ápice do conto, ocorrem dois momentos cruciais: o primeiro quando o filho descobre que o prato que será servido e foi preparado pelo patriarca é peixe, e a segunda cena importantíssima é quando filho confunde uma foto de sua mãe que estava fixada na parede, com a aparência do fantasma do jardim que ele lembrara da infância. O conto finaliza com o pai convidando seu filho para voltar para casa e na esperança de que a sua filha retorne para casa também. Ao concluir a leitura do texto, o leitor imediatamente tem a certeza de que o autor teve a intenção de chamar a atenção para alguns temas específicos tais como: memória, identidade, cultura e morte por exemplo, ainda, concomitante a estes temas, os gêneros: suspense e fantástico - aspectos identitários da obra de Ishiguro - além do narrador não-confiável, onde sempre observamos o uso de moduladores, criando no leitor a hesitação sobre a veracidade dos acontecimentos.

Considerações finais

A intenção deste trabalho foi projetar a análise que será efetuada durante o período de pesquisa que se encontra em andamento e que culminará em uma dissertação de Mestrado. Por intermédio dos estudos descritivos da tradução será possível comparar a nova tradução proposta e a tradução já existente da Prof. Brunilda Reichmann do

---

85 Tradução minha. "*Fugu is a fish caught off the Pacific shores of Japan. The fish has held a special significance for me ever since my mother died through eating one. The poison resides in the sexual glands of the fish, inside two fragile bags. When preparing the fish, these bags must be removed with caution, for any clumsiness will result in the poison leaking into the veins. Regrettably, it is not easy to tell whether or not this operation has been carried out successfully. The proof is, as it were, in the eating*." (ISHIGURO, 1987. p. 434)

conto "*A Family Supper"*. Durante o percurso percorrido até o momento, foi possível perceber a importância da teoria dos polissistemas nos estudos de tradução, uma vez que observou-se como os sistemas fonte - no qual a obra está inclusa - e de chegada - sistema no qual a obra será recepcionada - influenciam diretamente no processo de tradução.

Referências

BASSNETT, S. *Estudos de tradução*. Traduzido por Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

REICHMANN, B. "*Jantar Em Família*" De Kazuo Ishiguro: O Texto e o Subtexto. Letras, Curitiba, n.44, p. 141-150. 1995. Editora da UFPR.

O'SHEA, R. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 391-400, jan. 1999. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5543>. Acesso em: 10 out. 2017.

EVEN-ZOHAR, I. *Poetics Today In International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 1990, nº 1, vol. 11.

ISHIGURO, K. *A Family Supper. In:* BRADBURY, M. (ed.). *The Penguin Book of Modern British Short Stories. England : Penguin Books,* p. 434-442.

LAMBERT, J; VAN GORP, H. *On describing translations.* In: LAMBERT, J. *Functional approaches to culture and translation: selected papers by José Lambert.* Amsterdam: John Benjamins B.V, 2006.

LANZETTI, R. Domesticação e Estrangeirização nas Estratégias e Procedimentos Tradutórios de Tradutores Aprendizes. Dissertação de Mestrado. Programa Interdisciplinar de Lingüística Aplicada da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

LEFEVERE, A. *Rewriting and the manipulation of literary fame*. Londres: *Routledge*, 1992.

ROBINSON, D. *Construindo o tradutor.* Bauru: EDUSC, 2002.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. *Revised Edition.* Philadelphia: John Benjamin Publishings, 2012.

VENUTTI, L. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villel, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

CONTRAVERSÃO NO ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO : UMA LEITURA DE *LAS ESCLAVAS DEL RINCÓN*

Autor: Thiago André Lisarte Bezerra (UFPR)

Resumo: Escrito pela uruguaia Susana Cabrera e publicado em 2001, o romance *Las esclavas del Rincón* narra um episódio histórico ocorrido na Província Cisplatina, atual Uruguai, em 1821: o assassinato de Celedonia Wich de Salvañach cometido por María Mariquita e Petrona Encarnación, suas escravas. Ao lançar luz sobre tal acontecimento, Cabrera — ademais de elaborar uma trama envolvente e narrativamente ágil — traça um retrato do período escravocrata uruguaio e denuncia as condições inóspitas em que viviam, em meados do século XIX, os afrodescendentes escravizados. Tendo isso em vista, o objetivo desta comunicação é apresentar, primeiramente, uma análise dos aspectos estruturais do romance, principalmente daqueles relacionados às técnicas narrativas empregadas pela autora. Em um segundo momento e de forma mais minuciosa, pretendo discorrer sobre as reflexões formuladas a partir da leitura da obra que, pautadas no aparato teórico que orientou meus estudos ao longo deste trabalho de pesquisa, indicam a relevância do romance de Cabrera como impulsor de um profícuo diálogo entre os estudos literários e a análise historiográfica de cunho pós-colonial. Por fim, como referenciais teóricos importantes para o desenvolvimento desta pesquisa, menciono AÍNSA (1994), CARBAJAL (2007), WEINHARDT (2011) e SILVA (2015), dentre outros.

Palavras-chave: Romance histórico. Literatura uruguaia. Afro-uruguaios. Susana Cabrera.

"*Uruguay siempre fue la Suiza de América*": à guisa de introdução

Em meados de 2016, quando questionada sobre os motivos que levaram o Banco de Desenvolvimento da América Latina (CAF) a instalar sua sede regional em Montevidéu, a economista Gladis Genua afirmou a um jornalista do *El Observador* que, dentre outras razões, a decisão considerou as características socioeconômicas e culturais e os índices educacionais tornam o país semelhante à Suíça, uma vez que este, nas palavras de Genua,"sempre foi — e continua sendo — a Suíça da América".

Declarações como essa são muito recorrentes e, de forma alguma, representam unicamente a opinião individual de quem as profere. Pelo contrário: são extremamente significativas, dado que corporificam, via discurso, as representações simbólicas que permeiam a percepção dos indivíduos acerca da identidade nacional do país em que residem. Nesse sentido, há, entre eles, a identificação com "dispositivos discursivos" que constituem a "narrativa da cultura nacional" os quais, na maioria das vezes, são formulados e orientados a legitimar o discurso dominante e edifica a ideia da nação como uma identidade cultural unificada e que, via de regra, anula e subordina as

diferenças culturais que não correspondem aos valores pertencentes ao grupo idealizado (HALL, 2011). Ao que parece, a perspectiva reducionista e falaciosa que projeta o território uruguaio como um espaço de homogeneidade branca é a que tem sido avalizada pelo imaginário coletivo, posto que:

> *El mito del Uruguay blanco, el "Uruguay inmigrante", se constituye a comienzos del siglo XX y se alimenta de las elevadas tasas de crecimiento por inmigración europea al país; el país que se jacta en su "Libro del Centenario" (1925) de que no tiene indios ni negros muestra el espejo en que quiere ser reflejado. Ese "orgullo blanco" inevitablemente va acompañado de racismo: racismo que alimenta una y otra vez con su selección, negación y silencio*. (KLEIN, 2016, p. 128-129).

Apesar do contínuo recalque das contraversões que não endossam a supremacia da branquitude na formação da identidade nacional, não se pode negar que o Uruguai — em uma proporção menor que a brasileira, mas não inexistente ou pouco significativa — tem um histórico de relação com a cultura negra que remonta ao período do tráfico negreiro. Assim como o Brasil, o Uruguai também recebeu influência africana na formação da cultura nacional. Estudos apontam que, até meados do século XIX, nas áreas urbanas de Montevidéu, e Buenos Aires, o contingente populacional de afrodescendentes era bastante expressivo e que, como um todo, a população de origem africana somava cerca de 40% dos habitantes do país. Ademais da contribuição cultural de matriz africana, também é importante destacar o papel assumido pela população negra no que concerne às transformações sócio-políticas pelas quais passou o país. Nada, portanto, muito diferente do ocorrido no Brasil em relação aos movimentos libertários organizados por negros escravizados, ou em fase pós-abolição, ao longo do século XIX e meados do XX. William Megenney postula que:

> *[...] la proporción demográfica que representaba la población de origen africano a fines del siglo XVIII y principios del XIX sin duda influía en los aspectos socio-políticos y culturales de los argentinos y uruguayos, ya que éstos de ascendencia africana tuvieron su papel en las guerras para la independencia y contribuyeron a formar la cultura de los gauchos, los cuales hoy en día gozan de fama mundial por su folklore y su vida rústica, como pioneros y conquistadores de las pampas, figuras comparables con los afroamericanos que ayudaron a abrir las tierras del oeste de los Estados Unidos de América*. (MEGENNEY, 2007, p. 20).

No entanto, apesar de tais contribuições, o substrato negro de origem africana presente nos eventos históricos, políticos, sociais e culturais foi, paulatinamente, desvalorizado. Qualquer semelhança com a realidade brasileira não é mera coincidência. O Uruguai vivenciou — principalmente ao longo do século XX — um processo de racismo radical que pretendia o branqueamento da população e a tentativa constante de negar sua ascendência negra. Por este motivo, vozes destoantes que defendiam a valorização e o reconhecimento da existência de uma matriz cultural afro-uruguaia foram sistematicamente silenciadas.

Atualmente, estipula-se que houve uma redução drástica no número de uruguaios de ascendência negra. No início do século XXI, por exemplo, este número se limitava a 6% da população, ou seja, três milhões de habitantes (200.000 pessoas de ascendência negra, aproximadamente). Todavia, tais números não revelam dados inquestionáveis e, certamente, manipulam a verdadeira realidade étnica da população uruguaia. Mitos de que o racismo é inexistente no país e de que a democracia racial é predominante também são passiveis de contestação. Nada, mais uma vez, muito

diferente do que acontece no Brasil, visto que ideais de sociedade igualitária pautados na noção de "racismo cordial" são extremamente insidiosos e apenas favorecem o silenciamento da real condição do negro no país, impedindo o enfrentamento do racismo latente e institucional que ainda vigora na realidade social brasileira.

"*El arte da voz a lo que la historia ha negado*": contraversão e revisionismo histórico

Dado que o percurso de estudos analíticos do romance histórico é bastante extenso e se potencializa a partir da publicação de *O romance histórico* — obra seminal de György Lukács publicada em 1937 —, torna-se inviável a tentativa de retomá-lo no breve espaço deste ensaio. Portanto, nos dedicaremos a sinalizar os aspectos de *Las esclavas del Rincón* que dialogam, ou contradizem, características do romance histórico tradicional ou do novo romance histórico — "nueva novela histórica", doravante NNH — que, ao longo dos últimos anos, foram elencadas por estudiosos do tema.

De maneira geral, criações literárias que "encenam o passado histórico" (WEINHARDT, 2011, p. 13) encontraram nas veias abertas dos países latino-americanos um espaço profícuo para se desenvolver, principalmente a partir de meados do século XIX. A título de ilustração, se tivermos como base apenas a seleção organizada por Seymour Menton (1993, p. 12-27), contabilizamos — entre os novos romances históricos e aqueles classificados como "mais tradicionais" — aproximadamente trezentos e cinquenta títulos publicados entre 1949 e 1992.

Nesse contexto, a literatura uruguaia, embora com menos tradição do que a argentina, também contribuiu para a ascensão do romance histórico latino-americano. Dentre os mais tradicionais, em diálogo com Menton (1993), poderíamos citar *Intemperie* (1963), *Morir con Aparicio* (1985) *e Hombre a la orilla del mundo* (1988), escritos por Eliseo Salvador, Hugo Giovanetti e Milton Schinca, respectivamente. Além desses, e inclusive em quantidade mais significativa, cabe ressaltar que os escritores uruguaios, influenciados pelo auge dos "novos romances históricos", também publicaram exemplares pertencentes ao subgênero proposto por Menton e Fernando Aínsa (1991). Dentre estes, elencamos *Volavérunt* (1980) e *Los papeles de los Ayarza* (1988) — títulos, na devida ordem, de Antonio Larreta e Juan Carlos Legido.

A despeito do romance analisado neste trabalho ter sido publicado em 2001 — alheio, portanto, ao escopo cronológico abarcado pelos estudos de Menton e Aínsa —, consideramos que ele pode ser lido como um exemplar da NNH, por lograr, dentre outros aspectos, dar "*vida a lo que la historia ha asesinado, dar voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido, rescatar la verdad de las mentiras de la histórica*" (FUENTES, 1976, p. 82).

Dito isso e considerando que subjugar a existência do indivíduo negro na sociedade uruguaia foi, sistematicamente, induzido e chancelado pelas mais variadas instâncias de poder — políticas, civis e acadêmicas —, tornou-se providencial buscar alternativas que permitissem superar este obnubilamento que, inclusive, fora reforçado pelo discurso historiográfico oficial. De acordo com Fernando Klein:

> *La selección de pasajes de la historia y la negación, aparente "olvido" o "silencio", contribuyen a la construcción de una memoria colectiva uruguaya negadora y que no incluye al negro en la creación de la identidad de la nación uruguaya. En el marco de la construcción de una identidad europea excluyente, una identidad "blanca", hubo una desaparición ideológica del negro. El discurso que emerge desde la historia, desde los "hacedores" de la historia", y me*

> *refiero a los historiadores, es aquel que eleva en jerarquía ciertos personajes e hechos en desmedro absoluto de otros, en nuestro caso del negro*. (KLEIN, 2016, p. 128).

Se o discurso que emerge da história — disciplina-ciência que, *a priori*, se dedica a descrições fidedignas, factuais e imparciais do passado— ignora a existência, assim como a influência material e simbólica,de alguns grupos sociais, preterindo ideologicamente a importância destes como agentes transformadores de seu espaço-tempo, nos resta recorrer a outros sistemas discursivos que nos permitam o contato com essa memória e a relativização dos relatos históricos considerados unívocos e legítimos.

Para Aleida Assmann, já "há um consenso quanto a não haver uma escrita da história que não seja ao mesmo tempo trabalho da memória e que deixe de estar irremediavelmente imbricada com as condições de atribuição de sentido, parcialidade e criação identitária" (2011, p. 47). Tendo tal perspectiva em vista,o texto literário que se nutre de matéria de extração histórica pode nos oferecer uma oportunidade para apreensão das existências outrora ausentes do imaginário socialmente construído.

Tal predileção encontra ressonância nas produções literárias que, apesar de aproveitarem algum campo de referência histórico, pretendem traçar uma releitura desmistificadora do passado e — contrariando a tentativa de familiarizar o leitor com os acontecimentos e personagens do passado e contribuir à conformação da mitologia nacional fundadora, traço comum aos primeiros romances históricos (MENTON, 1993, p. 36) — questionar sua legitimidade ao empossar o discurso dos que foram relegados à margem. Nesse ínterim, é no novo romance histórico "*donde se vertebran con mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos o se coagulan mejor las denuncias sobre las 'versiones oficiales' de la historiografia, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacios y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso*" (AÍNSA, 1994, p. 27).

Em síntese, nos interessa analisar aqui em qual medida *Las esclavas del Rincón* pode ser considerado um romance histórico e quais aspectos da obra contribuem para elucidar e denunciar a presença da opressão escravista na formação do Uruguai enquanto nação.

"*El grito se oyó desde la Plaza Matriz*": a reescrita do ato

Escrito pela uruguaia Susana Cabrera e publicado em 2001, o romance *Las esclavas del Rincón* narra um episódio histórico ocorrido na Província Cisplatina, atual Uruguai, em 1821: o assassinato de Celedonia Wich de Salvañach cometido por María Mariquita e Petrona Encarnación, suas escravas. Ao lançar luz sobre tal acontecimento, Cabrera — ademais e elaborar uma trama envolvente e narrativamente ágil — traça um retrato do período escravocrata uruguaio e denuncia as condições inóspitas em que viviam, em meados do século XIX, os afrodescendentes escravizados:

> *Dice Mariquita, que al estar detenida en una celda de las Reales Cárceles, sentía en la piel el desprecio de los demás frente a una negra asesina pero el señor abogado la trataba con mucho respeto, si fuera blanca, diría que hasta con afecto. Esa mañana, por unas alcachofas dulces, el ama había descargado su furia contra Graciosita y de un latigazo abrió su brazo desprendiendo la carne, la pobre quería protegerla y gritaba que era su culpa pero el ama no oía y la esclava huyó gritando de dolor, dice Mariquita que los latigazos en su espalda le iban desgarrando la carne hasta que los huesos aparecieron como testigos de una crueldad enfermiza, se desmayó oyendo los gritos de Luciano y Encarnación pero tanto era el miedo que antes logró escuchar la orden de servir el almuerzo*. (CABRERA, 2001, p. 173).

Para tanto, a autora se dedica a reescrever o acontecimento histórico a partir da justaposição entre as múltiplas e distintas perspectivas daqueles que estiveram vinculados, de alguma forma, ao sucedido. Se, para o discurso historiográfico oficial[86], a reconstituição das ações levadas a cabo naquele dia 4 de julho em San Felipe y Santiago[87] é realizada sob uma ótica objetiva, cartesiana e inapelável, no romance de Cabrera o trágico adquire nuances complexos e contornos que extrapolam o individual, logrando alcançar o coletivo.

Antes de adentrar o enredo propriamente dito, o leitor se depara com a epígrafe inicial que acompanha o romance. Extraída da fábula de Esopo, "A águia e o escaravelho", tal paratexto pode ser lido como um enunciado-síntese do romance ao pontuar que "*no hay nadie tan débil que, ultrajado, no sea capaz un día de vengarse*". Na sequência, há a inclusão de um breve prólogo — referendado pelas palavras de Quevedo que, metalinguisticamente, expecta que "*Dios te libre, lector, de prólogos largos*" — redigido de maneira bastante sintética e pragmática, traço que o assemelha aos escritos jornalístico-documentais e relatos jurídicos.

> *El 4 de julio de 1821, la ciudad de San Felipe y Santiago se vio sacudida por la noticia del asesinato de doña Celedonia Wich de Salvañach, natural de la Coruña y con residencia en la casa sita en la esquina de las calles de San Gabriel y San Felipe (hoy Rincón y Misiones). (...) En la defensa, el doctor Lucas dijo: El miedo de las esclavas a su ama y el pánico por sus continuos arrebatos de ira les provocaron la sensación de vivir diariamente bajo "una gris llovizna de horror". A pesar de la defensa, las detenidas conocidas en la ciudad después del cambio de nomenclatura de 1803 como "Las esclavas del Rincón", en clara referencia a la ubicación de la residencia de los Salvañach, fueron condenadas y ahorcadas en la Plaza Matriz (...).*
>
> *San Felipe y Santiago*
> *Crónica de la época*
> (CABRERA, 2001, p. 7-8).

Além do excerto esopiano e prólogo supracitado, outras epígrafes ficcionais e não-autorais foram selecionadas pela autora para introduzir os capítulos do romance. Dentre elas, várias são de autoria do argentino Jorge Luis Borges e tal intertextualidade dialoga com as reflexões teóricas de Menton que, ao elencar as seis características fundamentais da NNH, destaca:

> *La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro. [...]* ***las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad****, el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir*. (MENTON, 1993, p. 42, grifos nossos).

---

86 Relatos de cronistas que se dedicaram a escrever sobre o ocorrido – como José Isidoro de María – demonstram que, para o discurso oficial, a única versão válida é a que apresenta Celedonia Wich de Salvañach, dama da elite montevideana, como vítima de um crime brutal cometido por suas escravas assassinas.

87Em dezembro de 1724, o espaço geográfico que hoje conhecemos como Montevidéu, passou a ser designado como "San Felipe y Santiago de Montevideo".

Interessante sublinhar essa coincidência, visto que, dos sete capítulos que compõem o romance, quatro são epigrafados com fragmentos de escritos de Borges que contestam/relativizam o teor verídico dos relatos históricos que se pretendem factuais. A título de exemplo, sublinhamos que, ao introduzir a última parte da obra, intitulada "Defensa y sentencia", a autora retoma um trecho do conto borgeano "Emma Zunz" (1948) no qual se lê que "*la historia se impuso a todos porque sustancialmente es cierta. Verdadero es el tono, verdadero el odio, verdadero el ultraje que había padecido, solo son falsas algunas circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios*".

Embora, acima, o termo "história" se refira à trama vivenciada pela protagonista do conto de Borges e não à disciplina-ciência — tradicionalmente cunhada com a letra inicial maiúscula — podemos estabelecer relações entre o fragmento e o enredo de Cabrera, pois, considerando que a compreensão do excerto pode se ressignificar graças ao jogo dialógico, ele incorpora um novo contexto semântico e reflete as situações narradas em *Las esclavas del Rincón*.

Sob este ponto de vista, gostaríamos de recuperar o advérbio "sustancialmente" e aproximá-lo de outro traço da NNH delineado por Menton que é "la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos" (1993, p. 43) e que, em nosso entendimento, dialoga com a proposta engendrada por Cabrera em seu romance. Em efeito, o argumento principal a partir do qual a narrativa se desenvolve, assim como os principais personagens que a movimentam, são "entidades imigrantes" — classificação proposta pelo estadunidense Terence Parsons, à qual tivemos acesso por meio da reflexão promovida por Walter Mignolo (1993) — e se deslocam entre um mundo onde os reconhecemos como entidades existentes e o mundo ficcional e nós os aceitamos, concomitantemente, em ambos (MIGNOLO, 1993, p. 125-126).

Tais "entidades imigrantes" são recriadas por Cabrera a partir de resquícios documentais aos quais ela tem acesso ao se dedicar à pesquisa do ocorrido em 1821. Inclusive, ela recorre a técnicas reprográficas para inserir, ao longo da obra, alguns desses documentos que serviram como referenciais históricos para o desenvolvimento do romance. Assim, congregando o substrato histórico com a criação literária, a autora logra revisitar o cenário e reescrever o ato que culminou na condenação de duas mulheres à pena de morte na forca — sentença inédita e única na história do país.

Apesar de afirmar que não escreveu *Las esclavas del Rincón* com a pretensão que fosse um romance histórico, Cabrera relata que se imbuiu da tarefa de reconstruir o universo da época, afim de garantir a verossimilhança entre a matéria narrada e o panorama histórico-social ao qual faz referência:

> […] *había ido muchas veces a la casa – porque yo nací en la ciudad vieja –. La había visitado muchas veces como museo. Cuando empecé a hacer la novela la miré desde otro punto de vista, todos los lugares, la cocina – donde se produjo el hecho –, el comedor diario, cuando la tiran al patio rústico, el patio rústico como está conectado por una escalera que baja a las lúgubres habitaciones de las esclavas. Y después una reconstrucción desde la vestimenta hasta los muebles. Porque en estos casos de las novelas que tratan de una realidad histórica, usted, para hacerla realmente algo creíble, tiene que moverse en el tiempo y en el espacio, y tiene que moverse con credibilidad. Y la credibilidad está dada en la vestimenta, en las costumbres, en la importancia que tiene la azotea, como se recibía a las visitas en la azotea, para tomar su mate o su chocolate caliente. Las comidas que aprendimos de las esclavas, desde el arroz con leche, las empanadas. La vida de las esclavas. Porque en cierta forma, yo había recibido la idea, en la enseñanza lineal, de que nuestro país había sido bastante tolerante y me enfrenté con una*

> *realidad que me sacudió: que acá la esclavitud fue muy cruel, porque los amos se sentían dueños de esa persona: la podían marcar como animal; la podían matar, que no daban cuenta; usaban el propio nombre, como que no tenían identidad. La colonia era muy grande, cual fue el sufrimiento en los barcos negreros; las cuarentenas*. (DEBENEDETTI, 2007, p. 109).

Embora a preocupação em detalhar descritivamente os hábitos e circunstâncias que gravitam em torno dos acontecimentos seja um dos traços do romance histórico tradicional arrolados por Lukács (2011), outros aspectos da obra — bastante significativos, a nosso ver — também a distanciam do modelo consagrado por Walter Scott, como, por exemplo, escalar em primeiro plano os personagens históricos que, paradoxalmente, são as protagonistas da trama, mas seus nomes não são inventariados entre os dos "heróis nacionais". Assim, nessa entrevista concedida a Fabian Debenedetti Carbajal, a autora, ademais dos detalhes acerca do seu processo criativo, sinaliza o quanto os relatos oficiais são infiéis ao retratar a real condição do negro escravizado no Uruguai e que seu intuito era, justamente, revisá-los e questioná-los.

"*Nada es como es, sino como se recuerda*": testemunhas oculares

O argumento narrativo de *Las esclavas del Rincón* tem como base-núcleo um referente histórico explícito, embora não seja deliberadamente reconhecido pelos leitores por motivos que já mencionamos: o assassinato de Celedonia Wich, levado a cabo por duas de suas escravas. O relato das ações não é linear, e a autora edifica o arco temporal por meio da mescla de acontecimentos simultâneos ao ocorrido (em julho de 1821), anteriores ao crime (recuperados graças às digressões dos personagens) e posteriores a ele (como o processo jurídico ao qual são submetidas Mariquita e Encarnación, finalizado apenas em 1824 com a condenação de ambas).

O foco narrativo é múltiplo: ora o narrador é personagem, ora é onisciente; e ambos coexistem com fragmentos textuais — cartas, trechos de depoimentos em transcrição direta, crônicas da época, relatórios dos médicos legistas — recuperados pela autora em sua pesquisa documental. Ademais, a estratégia narrativa adotada por Cabrera neste romance adere ao multiperspectivismo como alternativa para garantir a cada um dos principais agentes da ação a oportunidade de expor sua versão e, assim, abre espaço para que a verdade de cada um seja relativizada a partir do embate com os relatos dos outros personagens. Assim, é possível que uma mesma cena seja narrada múltiplas vezes ao longo do enredo. Vejamos um exemplo:

> *Al regresar a la sala el ama estaba de pie junto al atril, la Santa Biblia abierta, cuando oyó sus pasos le hizo una seña para que guardara silencio y continuó leyendo, después acercó sus labios y besó los flecos del paño que la cubría, prendió el candil y le pidió a Graciosita el tapado nuevo negro, la bufanda de piel, el sombrero de fieltro, los guantes de lana con aroma a naranja y la cartera de gamuza y cocodrilo, dice Graciosita que recuerda bien el orden porque ella iba contando con los dedos para no olvidar nada, son cinco cosas, pensó*. (CABRERA, 2001, p. 44).

> *Esa mañana decidió que lo mejor era visitar a Esperanza Toribio, el frío del crudo invierno a calmaría, su hijo había estado particularmente cariñoso con la esclava, los celos la cegaban, y no podía controlar sus furias, ordenó a Graciosita le trajera su abrigo, la bufanda, el sombrero, los guantes y la cartera, en ese orden para que la muchacha lo recordara y no hubiera omisiones, cinco cosas pensó*. (CABRERA, 2001, p. 94).

Em ambos os fragmentos transcritos acima há a descrição de uma mesma cena, porém o ponto de vista do narrador é outro. Ao longo da leitura, tais paralelismos se repetem e o leitor tem a oportunidade de analisar um mesmo acontecimento por

diferentes vieses. Esse recurso é providencial para garantir que as causas e consequências que tecem a trama sejam apresentadas de forma isonômica ao leitor.

Esse relativismo narrativo pode ser considerado como um dos recursos da autora para transpor à diegese a mesma complexidade que permeia os fatos históricos e que, na maioria das vezes, é assimilada de maneira unilateral. No romance, não há espaço para percepções planas e se engana quem imagina que, por apresentar uma versão em que as escravas-assassinas coabitam o espaço de enunciação, Cabrera privilegie negligenciar a dimensão humana da vítima-algoz, Celedonia Wich de Salvañach. Pelo contrário: o referente histórico é apenas a ponta de um novelo que se desenrola na medida em que a autora preenche as lacunas do relato oficial com episódios ficcionais. Segundo a autora, "*me gusta basar la novela en un hecho real, porque me gusta la investigación, pero cuando veo que no consigo avanzar porque no encuentro material, bueno, ahí la ficción me resulta importante para lograr esta unidad en la trama*" (DEBENEDETTI, 2007, p. 107).

Os aportes ficcionais vão, paulatinamente, contribuindo para que os personagens se apresentem como esféricos, seres dotados de complexidade psicológica e identidades pessoais. Ao rememorar sua infância na Espanha, Celedonia nos permite entrever as razões traumáticas que a fizeram criar desprezo e cólera pelos escravos, sobretudo, as do gênero feminino. Razões que não justificam, por óbvio, suas atitudes violentamente desumanas, mas atribuem outros matizes ao caráter da personagem ficcional.

O mesmo ocorre com os perfis que encarnam as figuras das protagonistas Mariquita e Encarnación, as escravas condenadas. O passado de Mariquita, por exemplo, é reinventado e, na medida em que os relatos sobre sua vida enquanto ainda residia em Cuba vão se sucedendo, descreve-se sua condição e experiências de vida enquanto mulher negra não escravizada. Nesse sentido, ela deixa de ser vista apenas como uma escrava que assassinou brutalmente a sua respeitável ama e torna-se visível o quanto, para uma mulher alfabetizada e que usufruía de total liberdade, o empreendimento escravocrata e suas práticas de violência — tanto físicas quanto simbólicas — foi traumático e desumanizador. Como bem argumenta Liliam Ramos da Silva:

> *Cabrera se apropia de los rastros de un hecho histórico ocurrido en la época de la esclavitud en la entonces Provincia Cisplatina para reconstruir la memoria colectiva de una nación que poca importancia y reconocimiento dio a los esclavizados, quienes colaboraron con la fuerza física (luchas independentistas) y aportes culturales (payadores, candombe), en la conformación identitaria de la nación*. (SILVA, 2015, p. 179).

De maneira indireta, a obra revisita o acontecimento histórico e presentifica a violência subjacente às relações entre senhores e escravos, além de desestabilizar o mito de que os negros se integraram pacificamente à conformação da nação.

Referências

AÍNSA, F. *La nueva novela histórica latinoamericana*. Revista Plural. México: n. 240, p. 82-85, 1991.

_____. Nueva novela histórica y relativización transclisciplinaria del saber histórico. In: *Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*. América: Cahiers du CRICCAL, n°14, 1994. v2. p. 25-39.

ASSMAN, A. *Espaços de recordação*: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

CABRERA, S. *Las esclavas del rincón*. Montevideo: Fin de Siglo, 2001.

CRISTIANO, J. C. *Raíces Africanas en Uruguay: Un estudio sobre la identidad afro-uruguaya*. 2008. 174 f. Monografia (Especialização) - Curso de Ciências Sociais, Universidad de La República, Montevidéu, 2008. Disponível em: <http://www.laondadigital.uy/>. Acesso em: 19 nov. 2014.

DEBENEDETTI, F. E. D. *Vozes alternativas na reconfiguração dos mitos fundacionais*: a presença da mulher, do negro e do índio no romance histórico contemporâneo uruguaio. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRGS, Porto Alegre, 2007.

DUTRA, D. *Uruguay sigue siendo la Suiza de América*. El Observador. Disponível em: http://www.elobservador.com.uy/uruguay-sigue-siendo-la-suiza-america-n960508. Acesso em 30 de julho de 2017.

FUENTES, C. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

KLEIN, F. *Nuestro Pasado Afro*. Montevideo: Ediciones B, 2016.

LUKÁCS, G. A forma clássica do romance histórico. In: _____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 33-113.

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina*: 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf. (Org.) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 115-161.

SILVA, L. R. da. *Recordar para (re) contar*: representaciones de la protagonista negra en tres novelas históricas hispanoamericanas. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – UFRGS, Porto Alegre, 2015.

WEINHARDT, M. *Ficção histórica*: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

"TIMIDEZ" E "CÂNTICO 03": POESIA E ARTE POÉTICA EM CECÍLIA MEIRELES

Autora: Vanda Carla Bobato Claudino (UNIANDRADE)
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Sigrid Renaux (UNIANDRADE)

Resumo: O seguinte trabalho pretende analisar o poema "Timidez" (1939), de Cecília Meireles, estabelecendo uma relação com a sua arte poética, expressa no "Cântico 03". "Timidez" vem confirmar o que a poética ceciliana propõe, isto é, o não excesso de palavras, indicando uma aproximação com os preceitos poéticos de Nicolas Boileau. Com períodos curtos e simétricos, a poeta demonstra refugiar-se na subjetividade onírica culminando, melancolicamente, na certeza sobre a transitoriedade da vida. Mediante a linguagem, Cecília Meireles revela o seu interior, os seus sentimentos. Esperança, amor e tristeza caminham junto a outro sentimento que se sobressai aos demais: a timidez. Sentimento este que, já antecipado no título, norteia a temática do poema. Para caracterizar o sentimento e o lirismo no poema utilizam-se os preceitos de Hegel. Ao analisar a estrutura do poema (gráfica, fônica, lexical, sintática e semântica) juntamente à significação simbólica das imagens pretende-se chegar a uma possível interpretação do todo.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Timidez. Arte poética. Hegel.

Introdução

Este artigo analisa o poema "Timidez", de Cecília Meireles, publicado, em 1939, no livro *Viagem*. O poema revela, assim como a maioria de sua obra, uma natureza lírica. Embora o seu aparecimento coincida com a eclosão do movimento modernista brasileiro, a poeta trabalhava na linha contrária ao liberalismo de ideias, a ruptura com o passado literário e o caráter nacionalizante do movimento modernista. "Sua obra

Viagem pertencia às linhas tradicionais e foi a primeira obra acima de fronteiras que haja aparecido no modernismo" (DAMASCENO, 1983, p. 16). Para Moisés (1986), a poeta ocupa uma situação peculiar dentro do perímetro modernista, em conseqüência da dicção lusitanizante e da vinculação com o simbolismo.

A análise terá como base, de acordo com Salvatore D'Onofrio, os cinco elementos estruturais do poema: gráfico, fônico, lexical, sintático e semântico a fim de examinar o jogo de poucas palavras que a poeta utiliza aliadas à simetria de "Timidez". Uma leitura que proporciona certa suavidade por conter apenas o necessário, sem excessos. Para completar o estudo estabelecer-se-á uma relação com a sua arte poética: "Cântico 03", onde Cecília Meireles demonstra resgatar os preceitos da poética de Nicolas Boileau.

A discussão a respeito do lirismo da obra é feita através da fundamentação teórica de Hegel que apresenta a concepção de que na poesia lírica o poeta "atrai o real para a esfera dos sentimentos, transforma-o num objeto da sua experiência interna, e é só depois de o ter interiorizado que o exprime sob um revestimento verbal" (HEGEL, 1972, p. 329). A partir das concepções de Hegel, estabelecer-se-á um paralelo com os sentimentos e emoções transmitidos pelo Eu Lírico de "Timidez".

O presente artigo também estabelece uma relação entre "Timidez" e os preceitos do sublime literário de Longino e da arte poética de Horácio que apresentam o trabalho e a disciplina como fatores criativos.

Estrato gráfico

Cecília Meireles é, até hoje, a mais alta voz lírica feminina da poesia brasileira. A fim de explorar esse lirismo ceciliano, se analisará o citado poema "em todos os estratos". Para dar início, segue o poema "Timidez" para a análise de sua estrutura gráfica.

TIMIDEZ

Basta-me um pequeno gesto,
feito de longe e de leve,
para que venhas comigo
e eu para sempre te leve...

__ mas só esse eu não farei.

Uma palavra caída
das montanhas dos instantes
desmancha todos os mares
e une as terras mais distantes...

__ palavra que não direi.

Para que tu me adivinhes,
entre os ventos taciturnos,
apago meus pensamentos,
ponho vestidos noturnos,

__ que amargamente inventei.

E, enquanto não me descobres,

os mundos vão navegando
nos ares certos do tempo,
até não se sabe quando...

__ e um dia me acabarei. (MEIRELES, 2002, p. 27)

O título do poema: "Timidez" indica, previamente, para o leitor o tema que será abordado, ou seja, algo subjetivo e interior. Características, estas, relativas à poesia lírica. A poesia lírica, segundo Hegel, satisfaz a uma necessidade "(...) de perceber o que sentimos, as nossas emoções, os nossos sentimentos, as nossas paixões, mediante a linguagem e as palavras com que os revelamos ou objetivamos" (1964, p. 293).

No poema "Timidez" percebe-se que o pretexto exterior, uma pessoa, é utilizado pela autora, por meio do Eu Poético, para exprimir o que sente: amor por esse alguém e, ao mesmo tempo, timidez que transforma toda a sua existência impedindo-a de demonstrar o seu sentimento. O tom lírico e melancólico do poema mostra sua filiação à tradição luso-brasileira.

O poema é composto de vinte versos divididos em quatro quartetos e quatro monósticos. Há um paradoxo expresso entre os quartetos e os monósticos. Os monósticos contrariam a ação proposta nos quartetos. Em relação à divisão estrófica, percebe-se nos dois primeiros quartetos do poema a revelação de uma possibilidade em concretizar o amor. Os monósticos seguintes revelam uma negativa antecipada às ações sugeridas. Os dois últimos quartetos sugerem uma passividade do Eu Lírico e os monósticos seguintes revelam a amargura e efemeridade da vida, percebendo-se assim, um pessimismo da poeta. O uso de hífens no início de cada um dos monósticos quebra a estrutura linear do discurso, uma vez que sugere o livre fluxo da consciência de Cecília.

Estrato fônico

Os versos são constituídos de duas unidades, fônica e semântica. A unidade fônica é criada pelo metro, pelos acentos e pela rima que determinam um corte rítmico e entonacional do texto poético. A unidade fônica relaciona-se com o conteúdo. Octávio Paz, em um dos capítulos de *Signos em rotação,* confirma estas unidades:

> O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é **imagem** e **sentido**. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. (PAZ, 1972, p. 13, ênfase acrescentada)

Utilizando o sistema de metrificação francês (também o do português atual) de padrão agudo, que conta só até a última sílaba tônica do verso, o poema apresenta versos heptassílabos, que para Goldstein, é o mais simples, do ponto de vista das leis métricas. "Basta que a última sílaba seja acentuada, os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba" (GOLDSTEIN, 1999, p. 27). Observemos o primeiro quarteto seguido do primeiro monóstico do poema:

1	2	3	4	5	6	7		
Bas/	ta/	-me um/	pe/	**que**/	no/	**ges**/	to,	(A)
1	2	3	4	5	6	7		
fei/	to/	de/	**lon**/	ge e/	de/	**le**/	ve,	(B)

1 2 3 4 5 6 7
pa/ ra/ que/ **ve**/ nhas/ co/ **mi**/ go (C)
1 2 3 4 5 6 7
e eu/ pa/ ra/ **sem**/ pre/ te/ **le**/ ve... (B)

1 2 3 4 5 6 7
__ mas/ só/ e/ sse eu/ **não**/ fa/ **rei**. (D)

O esquema rítmico do quarteto, assim como o de todo o poema, possibilita uma leitura musical, melódica, oferecida pela cadência da redondilha maior. Na primeira quadra, os versos apresentam assonância de "E", "O" e "A". É válido observar que os sons de "gesto" ("e" e "o") predominam no quarteto, marcando também sonoramente a atmosfera que vai prevalecer no texto: a delicadeza, leveza e suavidade: p**e**qu**e**n**o**/ g**e**st**o**/ f**e**it**o**/ l**o**ng**e**/ l**e**v**e**/ v**e**nhas/ s**e**mpr**e**.

O ritmo no monóstico mostra que a posição das sílabas acentuadas prioriza as palavras-chave ("**não**" / "fa**rei**") indicando o atrelamento do Eu Poético à disposição de sua alma, ou seja, a um sentimento particular e interiorizado que parece ser o empecilho para que ele alcance os seus objetivos. Características, estas, do conteúdo da poesia lírica. "O lirismo restringe-se ao homem individual e, consequentemente, às situações e aos objetos particulares" (HEGEL, 1964, p. 293).

O acento silábico, responsável pela homofonia rítmica, que, segundo D'Onofrio (2003), "é dinâmico e algo aleatório", ou seja, depende do leitor e de sua força em proferir o enunciado. Em todo o poema "Timidez", notam-se acentos fixos apenas nas últimas sílabas poéticas, neste caso, a 7ª sílaba. Os outros acentos são móveis. Confirmação, esta, dada por D'Onofrio (2003) que diz que os únicos acentos fixos são os que caem na rima e na cesura, que corta o verso em segmentos rítmicos; os outros são móveis.

O poema apresenta as rimas das quadras fonicamente desligadas entre si pelo esquema rítmico ABCB/ D/ EFGF/ D/ HIJI/ D/ KLML/ D, e, ligadas entre os monósticos. Por esta disposição das rimas, notamos a presença de dois campos sonoros: no 2º e 4º versos de cada uma das quadras, e dos monósticos, ligados pela rima / D /.

1º quarteto: ABCB
2º quarteto: EFGF
3º quarteto: HIJI
4º quarteto: KLML
Versos monósticos: D

Os monósticos apresentam rimas pobres: farei, direi, inventei, acabarei, por serem da mesma classe gramatical: verbos. A cada quadra o 2º e 4º versos rimam, sendo que o 1º e o 4º quartetos possuem rimas ricas, classes gramaticais diferentes: leve – adjetivo / leve - verbo e navegando – verbo / quando - advérbio. O 2º e 3º quartetos possuem rimas pobres, que pertencem à mesma classe gramatical: adjetivos: instantes / distantes e taciturnos / noturnos.

As rimas das quadras são alternadas no 2º e 4º versos e rimas perdidas no 1º e 4º versos (XBXB). Nos monósticos as rimas são intercaladas, pois esses versos únicos se intercalam entre as quadras. Quanto à acentuação, o poema possui rimas graves (vocábulos paroxítonos) nas quadras e rimas agudas (vocábulos oxítonos) nos monósticos.

1ª quadra:
Basta-me um pequeno gesto, (rima perdida ou órfã)
feito de longe e de **le**ve, (rima grave)
para que venhas comigo (rima perdida ou órfã)
e eu para sempre te **le**ve... (rima grave)
Monósticos:
__ mas só esse eu não fa**rei**. (rima aguda)
__ palavra que não di**rei**. (rima aguda)
__ que amargamente inven**tei**. (rima aguda)
__ e um dia me acaba**rei**. (rima aguda)

Porém, mais importante do que toda essa classificação das rimas quanto à tipologia é perceber no poema de Cecília Meireles que as rimas enriquecem a sonoridade e implicam em uma aproximação com o sentido. "A rima implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rímicas" (JAKOBSON, 1989, p. 144). Cecília Meireles apresenta em seu poema um cuidado extremo com a forma sem desprender-se do principal, o conteúdo. A poeta consegue unir em seu texto o que já na poética clássica Longino (1992, p. 77) estabelecia como os cinco elementos que seriam fonte para o sublime literário: pensamentos e sentimentos (disposições inatas do poeta), figuras, nobreza de expressão e ritmo (natureza linguística e produtos da arte).

Os versos dos quartetos, rimados e curtos, o ritmo, o jogo com as palavras criam um efeito musical, delicado e leve no poema. O ritmo do poema é cortado pelos monósticos, onde as rimas enfatizam nos dois primeiros monósticos, as ações que o Eu Lírico não fará para conseguir a pessoa amada: "não farei" / "não direi". No terceiro monóstico, "inventei", revela um mergulho onírico do Eu Lírico, onde o fugir da realidade parece uma solução possível. No último monóstico, "acabarei", demonstrando melancolia e a certeza sobre a brevidade da vida. As rimas nos monósticos traçam um caminho que leva à certeza sobre a efemeridade da vida. Em última análise, essa quebra no ritmo entre os quartetos relaciona-se com as possibilidades que são apresentadas no poema e, em seguida, a dificuldade do Eu Lírico em colocar em prática essas ações. O sentimento de timidez impede o Eu Poético de expressar-se e tornar-se visível aos olhos da pessoa amada.

Estrato lexical

Como comenta D'Onofrio, todo poema é feito de palavras e a sua literariedade está no uso que o poeta faz delas. "As palavras são, para o poeta, ao mesmo tempo signos e coisas" (D'ONOFRIO, 2003, p. 20).

O poema "Timidez" apresenta 18 verbos que poderiam sugerir dinamismo ao Eu Lírico, o que D'Onofrio (2003, p. 22) denomina de ocorrência. Porém, a análise lexical mostrará um efeito inverso, uma passividade do Eu Lírico. Há uma quantidade significativa de verbos no tempo presente do modo indicativo: "basta", "desmancha", "une", "apago", "ponho", "descobres", e "sabe" que serão analisados juntamente com os verbos em outros tempos e modos verbais.

No primeiro quarteto, a presença do verbo "basta" sugere ao leitor que o Eu Lírico está convicto do que deve ser feito: um gesto à distância e com suavidade para conseguir o que almeja. No entanto, o advérbio de negação antecedendo o verbo no

futuro do presente ("farei"), no primeiro monóstico, induz a uma quebra na expectativa da sugestão lida anteriormente. Ou seja, o modo indicativo que indica uma ação certa no presente torna-se uma ação certa não realizada, o que faz com que o dinamismo que provém da presença dos verbos seja quebrado.

No segundo quarteto, os verbos "desmancha" e "une", de forma metafórica, estão atreladas à palavra, que não foi pronunciada, como mostra o segundo monóstico: _"palavra que não direi." Mais uma vez, a ocorrência transforma-se em passividade.

No terceiro quarteto, o verbo "adivinhes", no modo subjuntivo, propõe uma ação hipotética, duvidosa. Os verbos que seguem "apago" e "ponho", no presente do indicativo, que indicariam uma ação ocorrida também propõe a inversão da ocorrência à passividade por estarem atreladas ao efeito poético das metáforas. O verbo "inventei", no pretérito perfeito do modo indicativo, no terceiro monóstico, indica a única ação real ocorrida: a invenção dos vestidos noturnos, confirmando a presença da subjetividade da poeta.

No último quarteto, os verbos "descobres" e "sabe" geram dúvida por estarem atrelados ao advérbio de negação. A certeza do Eu Lírico é obtida com o último verbo do poema "acabarei", confirmando a certeza sobre a brevidade da vida.

A análise lexical do poema mostra que a abundância de verbos, neste caso, não fez de "Timidez" um poema de ocorrências. Esse jogo com os verbos em diferentes tempos e modos, por vezes antecedidos pelo advérbio de negação, serviu para destacar no poema a subjetividade e o sentimento do Eu Lírico. Para Hegel (1964), o conteúdo da poesia lírica é constituído pelo caráter de particularidade e de individualidade. É a "maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma" (HEGEL, 1964, p. 294).

Estrato sintático

Ao analisar sintaticamente "Timidez" verifica-se que nos versos finais da 1ª, 2ª e 4ª quadras há reticências, figura retórica pela qual a poeta, interrompendo-se, expressa graficamente o inacabamento da frase pela omissão voluntária de algo que poderia dizer, mas não disse: "e eu para sempre te leve.../ e une as terras mais distantes... / até não se sabe quando..." (MEIRELES, 2002, p.27).

Há um travessão no início de cada monóstico, sinal de pontuação que serve para indicar mudança de interlocutor ou para isolar palavras, frases ou expressões. No caso de "Timidez", o travessão indica um corte no texto demonstrando que o Eu Poético toma uma atitude indicando o que fez e o que não fará, ou seja, apresenta um paradoxo em relação ao que se apresenta nos quartetos. Ao final destes monósticos há um ponto final indicando o fim do período, a decisão tomada pelo Eu poético, que não voltará atrás.

__ mas só esse eu não farei.
__ palavra que não direi.
__ que amargamente inventei.
__ e um dia me acabarei.

A análise sintática vem confirmar a incerteza que o Eu Poético apresenta sobre a conquista da pessoa amada: a utilização de reticências no 4º, 9º e 20º versos. Também constata a certeza de que o Eu Poético tem sobre a transitoriedade e brevidade da vida e

do que, certamente, não será feito por impedimento desse sentimento anunciado antecipadamente no título.

Estrato semântico

Os estudos anteriores dos estratos gráfico, fônico, lexical e sintático do poema "Timidez" só terão sentido se completados pelo estudo do estrato semântico. Segundo D'Onofrio, o nível semântico torna-se o mais importante devido à finalidade do estudioso de literatura em captar uma das significações possíveis.

O título já informa logo ao leitor o assunto do poema. Já na poética clássica se proferiu a seleção de palavras em função de um efeito totalizante final: "A força e a graça da ordenação, se não me engano, está em dizer logo o autor do poema anunciado o que se deve dizer logo, diferir muita coisa, silenciada por ora, dar preferência a isto, menosprezo àquilo" (HORÁCIO, 1992, p. 56).

Na 1ª quadra do poema, o Eu Lírico apresenta um sentimento que nutre por alguém e demonstra saber o que fazer para conseguir ter esta pessoa a seu lado. Apresenta uma autoconfiança, pois, com apenas um leve movimento de seu corpo (cabeça ou braços) o Eu Lírico conquistaria a pessoa amada. Mas, há um paradoxo no monóstico que segue a quadra. Toda essa possibilidade de um gesto delicado e leve de conquista apresentada é negada e desmancha-se diante de um sentimento maior, a timidez.

> Basta-me um pequeno gesto,
> Feito de longe e de leve,
> Para que venhas comigo
> E eu para sempre te leve...
>
> __mas só esse eu não farei... (MEIRELES, 2002, p. 27)

Na 2ª quadra, apresenta-se a "palavra" como símbolo mais puro da manifestação do ser que se pensa e que se exprime e que teria a função de desmanchar os mares e unir as terras distantes. Palavra que cairia das montanhas dos instantes. As montanhas, "como símbolo de grandeza, lugar alto, de encontro do céu e da terra, que exprimem a noção de estabilidade e de pureza" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p.612). Ou seja, uma palavra proferida por alguém com um coração repleto de um grande sentimento puro teria o poder de mudar o curso da história entre duas pessoas que se gostam. O mar, por sua vez, simboliza "uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 592). Logo se apresenta o poder arrebatador da palavra que desmancharia toda a incerteza e dúvida a respeito da reciprocidade deste amor. Ao unir as terras mais distantes, ligaria afetivamente duas vidas temporais. Em seguida vem o monóstico negativo: "__ palavra que não direi.", mostrando, mais uma vez que a timidez é um impedimento para o Eu Lírico buscar uma aproximação com a pessoa amada.

> Uma palavra caída
> Das montanhas dos instantes
> Desmancha todos os mares
> E une as terras mais distantes...

__ palavra que não direi. (MEIRELES, 2002, p. 27)

Na terceira quadra, o Eu Lírico escolhe não declarar os seus sentimentos esperando que um dia sejam intuitivamente descobertos pela pessoa amada: "__ para que tu me adivinhes." Em seguida afirma: "entre os ventos taciturnos". Como o vento é um símbolo de "instabilidade" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 939) devido a agitação que o caracteriza, percebe-se um desalento do Eu Lírico, pois, essa instabilidade (vento) é triste (taciturno). A metáfora: "apago meus pensamentos," demonstra que o Eu Lírico pretende esquecer esta situação uma vez que a timidez o impede de ter forças para tomar decisão favorável à declaração de seu sentimento. Ao colocar vestidos (forma visível de seu interior) noturnos (obscuro, angustiante), o Eu Lírico pretende tornar invisível os sentimentos que o angustiam e apresenta um tom de pesar e de tristeza assim como na palavra "amargamente" do verso seguinte.

Para que tu me adivinhes,
entre os ventos taciturnos,
apago meus pensamentos,
ponho vestidos noturnos,

__ que amargamente inventei. (MEIRELES, 2002, p. 27)

A última quadra apresenta inicialmente um tempo de espera e de esperança numa situação de conformidade e termina com a certeza sobre a finitude da vida, logo, do tempo de espera. Os últimos cinco versos do poema "Timidez" mostram uma consciência que a poeta tem de que a vida é fugaz e passageira. Como ela afirma, "A noção ou sentimento da transitoriedade de tudo é o fundamento mesmo de minha personalidade" (MEIRELES, 1982, p. 99).

E, enquanto não me descobres,
Os mundos vão navegando
Nos ares certos do tempo,
Até não se sabe quando...

__ e um dia me acabarei. (MEIRELES, 2002, p.27)

Cecília Meireles, em seu poema "Timidez", apresenta uma expressão artística proveniente de um sentimento reprimido traduzido por palavras melancólicas e de esperança que revelam a sua alma, essencial à poesia lírica. Como afirma Hegel,

> O que se exprime, na verdadeira obra lírica, é a totalidade da vida interior do indivíduo. Com efeito, o poeta lírico não pode subtrair-se à força que o impele a dar uma expressão artística a tudo o que se passa na sua alma ou atravessa o seu pensamento. (HEGEL, 1964, p. 326)

O poema, com seus períodos curtos, mostra algo do cotidiano: o sentimento de timidez que impede o Eu Lírico de expressar o seu amor. Sem abundância de palavras e de forma harmônica e sensível, Cecília Meireles constrói o seu poema utilizando o que Hegel (1964, p. 329) chama de "eco" de uma realidade objetiva para despertar um sentimento que é análogo ao leitor. Para Wordsworth, "(...) é o sentimento neles

desenvolvido que dá importância à ação e à situação, e não a ação e a situação ao sentimento" (WORDSWORTH, 1988, p.83).

Alguns sentimentos são explícitos no poema: esperança, amor e tristeza que caminham junto a um sentimento arrebatador – a timidez. O Eu Poético propõe ações - um gesto, uma palavra, uma adivinhação – para a concretização de seu amor. Esse intuito não é alcançado devido à timidez. A delicadeza da poeta em relatar tais sentimentos apresenta-se junto ao domínio do material criativo, métrica perfeita. Isso mostra que não houve improvisação e, sim, domínio de assunto e atitude crítica de seu ato criativo. Segundo Longino, a natureza criativa deve andar junto à técnica para se alcançar o sublime literário. O poema "Timidez" apresenta o sublime por aliar inspiração com uma linguagem trabalhada e que revela a alma da poeta. Evidencia-se neste poema a presença das fontes do sublime literário que arrebatam o leitor. "Verdadeiramente grande é o texto com muita matéria para reflexão, de árdua ou, antes, impossível resistência e forte lembrança, difícil de apagar" (LONGINO, 1992, p. 77).

Arte poética ceciliana

Tendo, agora, como objetivo a análise da arte poética ceciliana, segue o "Cântico 03", a fim de verificar os reflexos em "Timidez", dos preceitos de sua própria poética. Além disso, buscar nela evidências de outras poéticas clássicas.

CÂNTICO 03

Não digas onde acaba o dia.
Onde começa a noite.
Não fales palavras vãs.
As palavras do mundo.
Não digas onde começa a Terra,
Onde termina o céu.
Não digas até onde és tu.
Não digas desde onde és Deus.
Não fales palavras vãs.
Desfaze-te da vaidade triste de falar.
Pensa, completamente silencioso,
Até a glória de ficar silencioso,
Sem pensar. (Meireles)

A arte poética de Cecília Meireles é prescritiva, uma vez que, previamente sugere uma ordenação de maneira explícita. Sua poética mostra que está de acordo com o poema "Timidez", pois apesar de poucas palavras utilizadas, traduz a alma da poeta e não fala palavras vazias, medíocres e inúteis (vãs),ou como a própria poeta definiu em sua poética: palavras do mundo. A descrição dos acontecimentos ou gestos são apenas pretextos para que a poeta exprima os seus sentimentos, revelando a sua alma. Em seu poema, Cecília não fica apenas no campo objetivo de relatar as coisas: cotidianas, medíocres, indefiníveis ou óbvias, como sugere o "Cântico 03". Suas ações descritas: gestos e palavras que poderiam ser ditas, um esperar que alguém a adivinhe são representações concretas que apenas servem para refletir sentimentos: amor, dúvida, esperança, melancolia,... Não há excesso em falar e o poema termina numa profunda reflexão, num silêncio como propõe sua poética: "Desfaze-te da vaidade triste de falar. / Pensa, completamente silencioso, / Até a glória de ficar silencioso, / Sem pensar" (MEIRELES, 2016, p. 5). A poética ceciliana resgata o que Nicolas Boileau, já no

século XVIII, prescrevia como arte poética: "Tudo o que dizemos a mais é insípido e desagradável; o espírito saciado repele instantaneamente o excesso. Quem não sabe moderar-se jamais soube escrever" (BOILEAU, 1979, p. 17).

Conclusão

Cecília Meireles apresenta em "Timidez" a expressão de sua interioridade, todavia, mantendo um valor geral capaz de despertar no leitor sentimentos e considerações latentes. Seu poema, profundamente lírico, revela, já no título, um sentimento que norteia sua temática. O transcorrer dos versos proporciona ao leitor uma reflexão sobre este sentimento – timidez – que impede o Eu Lírico de tomar atitudes simples a fim de conquistar a pessoa amada. Através deste sentimento, que é mais forte do que o seu desejo, o Eu Lírico aceita o transcorrer normal dos fatos demonstrando conformidade e aceitação frente à passagem do tempo. Os últimos versos, apesar de transmitir esperança, culminam com a certeza sobre a transitoriedade da vida. Tudo isso é expresso com leveza e sensibilidade pela poeta, em versos de períodos curtos. No conjunto, fica a impressão da simétrica regularidade no poema.

O esmero da técnica de Cecília Meireles no poema "Timidez" não é apenas simples decoração, mas, também, informação. O poema transmite a mensagem, o sentido, em comunhão com a perfeição técnica e, de forma simples, sem o supérfluo.

"Timidez", um dos doze poemas que fazem parte da obra *Viagem*, vem somar à sua composição como sendo uma das doze etapas de "uma trajetória espiritual" (GOLDSTEIN, 1982, p. 18). O poema reafirma a ideia que Cecília Meireles tinha a respeito da transitoriedade da vida: a morte é o fim da nossa dolorosa viagem.

Referências

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica.* Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1992.

BOILEAU, N. *A arte poética.* Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos.* 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DAMASCENO, D. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, C. *Flor de poemas.* 14. Ed. São Paulo: Global, 2002.

D'ONOFRIO, S. Teoria da lírica: Elementos estruturais do poema. Formas e exemplos de liricidade. In: _____. *Teoria do texto 2.* São Paulo: Ática, 2003.

GALVÃO, V. P. *Cecília Meireles: Timidez, da expressão contida à esperança.* Scripta Alumni, n. 11, Curitiba, 2014, p. 38-52.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos.* 8. Ed. São Paulo: Ática, 1994.

HEGEL, F. A poesia lírica. In: *Estética: Poesia.* Lisboa: Guimarães, 1964.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação.* Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.

MEIRELES, C. *Melhores poemas.* 14. ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. *Flor de poemas.* 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Cânticos*. Disponível em: file:///C:Users/User/Downloads/Cecilia%20Meireles %20_%20Canticos%20_Rev_pdf. Acesso em: 5 dez. 2016

MOISÉS, M. *A literatura brasileira através dos textos.* 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

PAZ, O. *Signos em rotação.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

WORDSWORTH, W. Prefácio das baladas líricas. In:_____. *Poesia selecionada*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988.

VIOLÊNCIA E PODER NA OBRA ROMANESCA DE MARIO VARGAS LLOSA

Autor: Wagner Monteiro Pereira (UFPR)
Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)

Resumo: A publicação de *Los jefes*, em 1959, livro de contos de Mario Vargas Llosa, já apontava para um dos pontos fulcrais de toda sua produção: a temática do poder e da violência na América Latina. Com influência de pensadores ligados ao marxismo e ao existencialismo, o escritor peruano produziu a princípio obras que possuíam como *locus* ambientes opressores tanto em Lima como no interior peruano. Essa temática seria mais bem desenvolvida em 1962, com a publicação de *La ciudad y los perros*. Em seu primeiro romance, o autor incorporaria técnicas narrativas de William Faulkner e não abandonaria a temática da violência que sinalizava sua preocupação com o suposto atraso de um continente onde vigorou um capitalismo tardio, parafraseando Fredric Jameson (1996). Esta apresentação tem como objetivo verificar uma linha temática que vigorou na obra do nobel Mario Vargas Llosa desde suas primeiras publicações na década de 1960, cujo auge se deu com a publicação de *Conversación en la Catedral*, em 1969, até a publicação, em 2013, de *El héroe discreto*. Ao mesmo tempo, será levado em conta o componente político de sua produção. Para tal, cotejaremos a produção ficcional de Vargas Llosa com sua obra ensaística e com textos clássicos que discutem a América Latina.

Palavras-chave: Mario Vargas Llosa. Violência. Poder. América Latina

Este ensaio é fruto das análises de romances que fiz enquanto professor substituto na Universidade Federal do Paraná, quando ministrei a disciplina de Literatura Hispano-americana monográfica II, cujo eixo central era a obra ficcional de Mario Vargas Llosa. Essa disciplina deve abordar em detalhe a obra de algum grande escritor hispano-americano e a escolha, em geral, se dá por Gabriel García Márquez. Isso sempre me causou estranhamento, já que a meu ver o Nobel de 1982 compartilha na América Latina o mesmo protagonismo que o Nobel de 2010. Dessa forma, como uma questão de justiça, e também em conta de minha predileção por Vargas Llosa, resolvi me debruçar em sua obra romanesca.

Quando Vargas Llosa lançou mão de sua primeira publicação, *Los jefes*, em 1959, leitores não só do Peru, como de todo o mundo, atentaram-se para o surgimento de mais um escritor em meio ao boom latino-americano. Alejo Carpentier e Jorge Luis Borges já eram escritores renomados e Gabriel García Márquez consolidava-se como um símbolo dessa nova geração. Vargas Llosa então surgia como mais uma voz nessa literatura do terceiro mundo que parecia pela primeira vez na história ser lida no centro. Ou melhor, pela primeira vez o centro parecia se haver deslocado para o sul.

Los jefes apresenta sete relatos cuja temática comum gira em torno da violência. Ledo engano pensar, no entanto, que são contos de guerra ou que retratam figuras tirânicas, como o Nobel trataria dez anos mais tarde em sua *Magnum opus*, *Conversación en la Catedral*, quando uma das figuras mais temidas da primeira metade do século XX no Peru, Alejandro Esparza Zañartu, é colocada no romance como Cayo Bermúdez. *Los jefes* retrata a violência entre crianças e adolescentes, em grupos cuja lei que impera é a do mais forte. Isso é ainda mais latente nos três primeiros relatos: "Los jefes", "El desafio" e "El Hermano menor". Em "El desafío", o narrador nos escancara uma violência sínica, admirada por uma menina que ri ao escutar gritos de uma discussão, que posteriormente geraria o desafio que dá título ao conto:

> El viejo hizo un gesto de despedida y se alejó por la avenida Castilla. Vivía en las afueras, al comienzo del arenal, en un rancho solitario que parecía custodiar la ciudad. Caminamos hacia la plaza. estaba casi desierta. Junto al hotel de turistas, unos jóvenes discutían a gritos. Al pasar a su lado, descubrimos en medio de ellos a una muchacha que escuchaba sonriendo. Era bonita y

> parecía divertirse.
> - El Cojo lo va a matar – dijo Briceño, de pronto.
> - Cállate – dijo León.[88]
> (VARGAS LLOSA, 2005, p. 38)

O cinismo logo se transforma em violência física e os protagonistas parecem cada vez mais se animalizar. A razão e a reflexão dão lugar a atitudes ferozes, que fazem com que o leitor perceba que o Peru que Vargas Llosa retrataria no livro é a síntese de um espírito selvagem que se sobrepõe à racionalidade citadina. Em outras palavras, o arcaico não só se mistura com o moderno, como o domina e o tiraniza:

> *Uno, dos, tal vez tres segundos estuvimos sin aliento, viendo la figura desmesurada de los combatientes abrazados y escuchamos un ruido breve, el primero que oíamos durante el combate, parecido a un eructo. Un instante después surgió a un costado de la sombra gigantesca, otra, más delgada y esbelta, que de dos saltos volvió a levantar una muralla invisible entre los luchadores. Esta vez comenzó a girar el Cojo. Yo me esforzaba en vano para que mis ojos atravesaran la penumbra y leyeran sobre la piel de Justo lo que había ocurrido en esos tres segundos cuando los adversarios, tan juntos como dos amantes, formaban un solo cuerpo. […] Agazapados, atentos, feroces, pasaban de la defensa al ataque y luego a la defensa con velocidad de relámpagos, pero los amagos no sorprendían a ninguno. […] Yo no podía ver las caras, pero cerraba los ojos y las veía, mejor que si estuviera en medio de ellos: el Cojo, transpirando, la boca cerrada, sus ojillos de cerdo incendiados, llameantes tras los párpados, su piel palpitante, las aletas de su nariz chata y del ancho de su boca, agitadas por un temblor inverosímil, y Justo, con su máscara habitual desprecio, y sus labios húmedos de exasperación y fatiga.*[89] (*ibidem*, p. 48-49)

Essa temática da violência entre jovens era uma fascinação na primeira fase de Vargas Llosa, a década mais áurea de sua produção: os anos de 1960. Carlos Fuentes, em seu célebre livro de ensaios sobre *La gran novela latinoamericana*, dedica um

---

88 O velho fez um gesto de despedida e se afastou pela avenida Castilla. Vivia no subúrbio, no começo do areal, em um barracão solitário que parecia custodiar a cidade. Caminhamos na direção da praça. Estava quase deserta. Junto ao hotel de turistas, uns jovens discutiam a gritos. Ao passar a seu lado, descobrimos em meio a eles uma garota que escutava sorrindo. Era bonita e parecia se divertir. O Manco vai matar ele – disse Briceño, de supetão. Fica quieto – disse León.

89 Um, dois, talvez três segundos estivemos sem alento, vendo a figura desmesurada dos combatentes abraçados e escutamos um ruído breve, o primeiro que ouvíamos durante o combate, que se parecia com um arroto. Um instante depois surgiu a um lado da sombra gigantesca, outra, mais magra e esbelta, que de dois saltos voltou a levantar uma muralha invisível entre os lutadores. Esta vez começou a girar o Manco. Eu me esforçava em vão para que meus olhos atravessassem a penumbra e lessem sobre a pele do Justo o que havia ocorrido nesses três segundos quando os adversários, tão juntos como dois amantes, formavam um só corpo. Agachados, atentos, ferozes, passavam da defesa ao ataque e depois à defesa com velocidade de relâmpagos, mas as ameaças não surpreendiam a ninguém. Eu não podia ver as caras, mas fechava os olhos e as via, melhor que se estivesse no meio deles: o Manco, transpirando, a boca fechada seus olhinhos de porco incendiados, chamejantes depois das pálpebras, sua pele palpitante, as asas de seu nariz chato e da largura de sua boca, agitadas por um tremor inverossímil, e Justo, com sua máscara habitual de desprezo, e seus lábios húmidos de exasperação e fadiga.

capítulo ao Nobel peruano, cujo título é *Un tiempo sin héroes*. Isso sintetiza a produção de Vargas Llosa desde o final dos anos cinquenta e é bem desenvolvido em seu primeiro romance, *La ciudad y los perros*. Os cachorros do título remetem a humanos, a jovens estudantes de um colégio militar de Lima: Colegio Leoncio Prado, onde jovens tentam se adaptar a um mundo no qual o mais fraco deve respeitar e se submeter ao mais forte. Nesse primeiro romance, Vargas Llosa nos mostra que sua produção não contemplará heróis. Para expor e desenvolver a temática da angústia humana, ponto central da obra de autores franceses lidos pelo peruano desde sua juventude: Albert Camus e Jean-Paul Sartre, Vargas Llosa constrói uma dialética entre o microcosmo adolescente, que representa a situação caótica da sincronia e o macrocosmo limenho, o qual expõe a situação caótica da diacronia.

Para Carlos Fuentes, Vargas Llosa apresenta protagonistas autoritários e demonstra em *La ciudad y los perros* como o adulto fascista prolonga o fascismo de sua adolescência. Finalmente, o romance publicado em 1962 expõe o rito da justiça entre os três protagonistas: Alberto, el Jaguar e Ricardo Arana e, aliada ao pensamento marxista de Vargas Llosa em sua primeira fase, lança a pergunta: vale a pena seguir como servo? No trecho a seguir, vemos como o Jaguar banalizou a morte, a ponto de admiti-la como uma resolução simples contra um delator. A personagem é o símbolo de um universo cujas leis e a justiça pertencem apenas aos que ali habitam:

> *—Sí —dijo Gamboa—. Ahora sí lo escucho. ¿Por qué mató a ese muchacho? ¿Por qué me ha escrito ese papel?*
> *—Porque estaba equivocado sobre los otros, mi teniente; yo quería librarlos de un tipo así. Piense en lo que pasó y verá que cualquiera se engaña. Hizo expulsar a Cava sólo para poder salir a la calle unas horas, no le importó arruinar a un compañero por conseguir un permiso. Eso lo enfermaría a cualquiera.*
> *—¿Por qué ha cambiado de opinión ahora? —dijo el teniente—. ¿Por qué no me contó la verdad cuando lo interrogué?*
> *—No he cambiado de opinión —dijo el Jaguar—. Sólo que —vaciló un momento e hizo, como para sí, un signo de asentimiento—, ahora comprendo mejor al Esclavo. Para él no éramos sus compañeros. ¿No le digo que no sabía lo que era vivir aplastado? Todos lo batíamos, es la pura verdad, hasta cansarnos, yo más que otros. No puedo olvidarme de su cara, mi teniente. Le juro que en el fondo no sé cómo lo hice. Yo había pensado pegarle, darle un susto. Pero esa mañana lo vi, ahí al frente, con la cabeza levantada y le apunté. Yo quería vengar a la sección, ¿cómo podía saber que los otros eran peor que él, mi teniente? Creo que lo mejor es que me metan a la cárcel. Todos decían que iba a terminar así, mi madre, usted también. Ya puede darse gusto, mi teniente.*[90] (*idem*, 2010, p. 564)

90 - Sim – disse Gamboa –. Agora sim o escuto. Por que matou esse menino? Por que me escreveu esse papel?- Porque estava equivocado sobre os outros, meu tenente; eu queria livrá-los de um cara assim. Pense no que aconteceu e o senhor vai ver que qualquer um se engana. Fez expulsarem ao Cava só para poder sair para a rua umas horas, não lhe importou arruinar um colega para conseguir uma permissão. Isso deixaria qualquer um doente.
- Por que mudou de opinião agora? – disse o tenente –. Por que não me contou a verdade quando o interroguei?
- Não mudei de opinião – disse o Jaguar –. Só que – hesitou um momento e fez, como que para si, um sinal de assentimento –, agora compreendo melhor o Escravo. Para ele não éramos seus colegas. Não lhe digo que não sabia o que era viver de lado? Todos batíamos nele, é a pura verdade, até nos cansarmos, eu mais que outros. Não posso esquecer da cara dele, meu tenente. Lhe juro que no fundo não sei como o fiz. Eu tinha pensado em bater nele, em dar um susto. Mas naquela manhã eu o vi, na frente, com a cabeça levantada e lhe apontei. Eu queria vingar à seção, como podia saber que os outros eram piores que ele, meu tenente? Acho que o melhor é que me ponham na prisão. Todos diziam que eu ia terminar assim, minha mãe, o senhor também. Pode se vangloriar, meu tenente.

Três anos depois, em 1965, Vargas Llosa publicava *La casa verde*. Segundo romance do autor, lançado na década em que o autor peruano exacerbava os múltiplos narradores, seguindo os passos de outra de suas referências: William Faulkner. O Nobel estado-unidense influenciou toda a produção do Nobel peruano. No entanto, a dívida é ainda mais latente em *La casa verde*, como o próprio Vargas Llosa apontou no prólogo da obra:

> *Me llevaron a inventar esta historia los recuerdos de una choza prostibularia, pintada de verde, que coloreaba el arenal de Piura el año de 1946, y la deslumbrante Amazonía de aventureros, soldados, aguarunas, huambisas y shapras, misioneros y traficantes de caucho y pieles que conocí en 1958, en un viaje de unas semanas por el Alto Marañón. Pero, probablemente, la deuda mayor que contraje al escribirla fue con William Faulkner, en cuyos libros descubrí las artimañas de la forma en la ficción, la sinfonía de puntos de vista, ambigüedades, matices, tonalidades y perspectivas de que una astuta construcción y un estilo cuidado podían dotar a una historia.*[91] (*idem*, 2012, p. 05)

Se a Amazônia peruana é um dos espaços centrais, Piura, importante cidade no interior do Peru, é apresentada como um mundo histórico que mantém as raízes e, ao mesmo tempo, depara-se com os questionamentos modernos. O macrocosmo ganha ainda mais espaço nessa obra cujo título remete a um espaço, um prostíbulo interiorano. Voltando à temática da violência, Vargas Llosa, nas mais de quinhentas páginas desse romance, demonstra como a conquista da América foi um gigantesco atropelo que gerou o modo de vida latino-americano. Ao mesmo tempo, os constantes *flashbacks* nos fazem sentir a violência também dentro da estrutura narrativa. Em outras palavras, a falta de linearidade aponta para uma violência moderna – fruto do caos do século XX – sentida com mais vigor na América Latina.

Em 1969, o Nobel peruano publicava seu romance mais hermético, considerado por Vargas Llosa como sua obra mais bem acabada. Se assistir a *The Godfather* equivale a um semestre de um curso de cinema, podemos fazer a mesma analogia com *Conversación en la Catedral*. A leitura do romance de Vargas Llosa equivaleria a um semestre de um curso de literatura hispano-americana. E não exagero. *Cien años de soledad*, de García Márquez, é considerado o romance que mais soube captar o sentimento de solidão e isolamento do povo latino-americano, além de expor as crenças e a magia de uma região que "teima" em negar uma visão de mundo absolutamente racionalista que culminaria no Realismo Maravilhoso. Vargas Llosa busca, no entanto, uma outra face do Peru e, consequentemente, da América Latina.

O pano de fundo do romance são os anos de 1950, e a ditadura de Manuel Odría. O ditador aparece de maneira superficial na obra, mas se percebe facilmente as

---

91 Me levara a inventar esta história as recordações de uma casa de prostíbulo, pintada de verde, que coloria o areal de Piura no ano de 1946, e a deslumbrante Amazônia de aventureiros, soldados, aguarunas, huambissas e shapras, missionários e traficantes de borracha e peles que conheci em 1958, em uma viagem de umas semanas pelo Alto Maranhão. Mas, provavelmente, a dívida maio que adquiri ao escrevê-la foi com William Faulkner, em cujos livros descobri as artimanhas da forma na ficção, a sinfonia de pontos de vista, ambiguidades, matizes, tonalidades e perspectivas de que uma astuta construção e um estilo cuidado podiam dotar a uma história.

consequências de sua política opressora em toda a narrativa. O colorido de García Márquez dá lugar, em Vargas Llosa, a uma exacerbação do lado cruel de anos ditatoriais que assolaram o Peru da metade do século XX. Como assinala Carlos Fuentes:

> *El Perú de Vargas Llosa es un país con mucha desigualdad, donde el dinero constituye el valor principal. Entrando un poco en la historia, es necesario decir que el régimen del general Odría ha generado un gran descontento en la ciudadanía por la excesiva corrupción, la falta de libertad de expresión y, sobre todo, por el abuso de poder por parte de Cayo Bermúdez, quien será, en la novela el rostro visible de toda la corrupción del gobierno de turno*.[92] (FUENTES, 2011, p. 70)

Já ao princípio da narrativa, o protagonista Santiago Zavala questiona quando o Peru havia se deteriorado e percebe como o país e ele mesmo parecem haver se confundido, ao ponto de parecerem o mesmo. Ou seja, a falta de dinamismo que vigora na relação de Zavalita e de sua mulher se assemelha ao estancamento que se via no Peru de 1950. As personagens se mostram conscientes da situação em que estão inseridos, como neste fala de um amigo a Zavala no bar: "En el Perú estamos en la Edad de Piedra, mi amigo"[93] Mais adiante, Ambrosio, outra personagem de destaque se revolta ao perceber que mesmo grupos que antes rivalizavam na política, haviam feito conchavos para poder governar o país: ¿No era una olla de grillos este país, niño, no era un rompecabezas macanudo el Perú? ¿No era increíble que los odriístas y los apristas que tanto se odiaban ahora fueran uña y carne, niño?[94] (VARGAS LLOSA, 2008, p. 20). O realismo da Espanha pós-guerra parecia cruzar o oceano e penetrar na obra de Vargas Llosa. Sua Lima não é apenas antirromântica, pelo contrário, é descrita com um realismo feroz, que potencializa a face negativa para construir uma narrativa dura, dentro de um contexto ditatorial:

> *Desde la puerta de La Crónica Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también, hacia la Plaza San Martín. Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? Frente al Hotel Crillón un perro viene a lamerle los pies: no vayas a estar rabioso, fuera de aquí. El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución. Ve una larga cola en el paradero de los colectivos a Miraflores, cruza la Plaza y ahí está Norwin, hola hermano, en una mesa del Bar Zela, siéntate Zavalita, manoseando un chilcano y haciéndose lustrar los zapatos, le invitaba un trago. No parece borracho todavía y Santiago se sienta, indica al lustrabotas que también le lustre los zapatos a*

92 O Peru de Vargas Llosa é um país com muita desigualdade, onde o dinheiro constitui o valor principal. Entrando um pouco na história, é necessário dizer que o regime do general Odría gerou um grande descontentamento na cidadania pela excessiva corrupção, a falta de liberdade de expressão e, sobretudo, pelo abuso de poder por parte de Cayo Bermúdez, quem será, no romance a face visível de toda a corrupção do governo da vez.

93 No Peru estamos na Idade da Pedra, amigo.

94 Não era uma panela de grilos este país, menino, não era um quebra-cabeça magnífico o Peru? Não era incrível que os odriistas e os apristas que tanto se odiavam agora fossem unha e carne, menino?

> *él. Listo jefe, ahoritita jefe, se los dejaría como espejos, jefe.*[95] (*ibidem*, p. 15)

Em *Conversación en la Catedral*, Vargas Llosa já dava mostras de uma temática que seria recorrente em sua obra: a relação entre violência e política. Nos anos 1950 e 1960 os escritores franceses tiveram uma importante penetração no meio intelectual latino-americano. Albert Camus e Jean Paul Sartre influenciaram enormemente a formação de crítica do nobel peruano. A revista *Le temps moderne* era uma leitura obrigatória para Vargas Llosa e a principal lição que o autor retirou da revista de Sartre foi a de que as palavras também são atos e a de que a ficção deve ser deveras comprometida. Com a incursão das ideias de Marx e do Existencialismo francês, Vargas Llosa acreditava que a literatura também era um forte aliado no combate a ideologias não democráticas que cerceavam a liberdade de todos os cidadãos. Para o autor, o tirano jamais poderia ser visto como um homem só, como García Márquez fizera em *El otoño del patriarca*, pelo contrário, sua imagem deve ser extrapolada ao ponto de que o leitor não possa criar uma identificação com uma figura ditatorial.

Para Vargas Llosa, todo bom romance possui um efeito político, já que desperta uma sensação de deficiência no mundo, ou seja, o leitor fica em estado de desconfiança a partir daquilo que lê. Portanto, para o autor, *Madame Bovary* é também política, dado que Emma quer escapar de seu cárcere, da sanção social. Em outras palavras, não há a necessidade de engajamento, para que uma literatura seja encarada como política, mas ela deve dar conta das contradições sociais. Tais ideais se alinham ao que Lukács descreve, pois mais que descrever, para Vargas Llosa, é a narração que deve ser privilegiada. O romancista peruano pertence, pois, a uma linhagem que começou no XIX, com escritores que tentavam dar conta das antinomias de seus tempos:

> Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi representam a sociedade burguesa que se está consolidando através de graves crises; representam as complexas leis que presidem a formação dela, os múltiplos e tortuosos caminhos que conduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo. Eles mesmos viveram esse processo de formação em suas crises, participaram ativamente dele, se bem que em formas diversas. (LUKÁCS, 1945, p. 52)

Em um hiato de mais de dez anos, em 1981, o autor publicava *La guerra del fin del mundo*, romance fruto de um trabalho de mais de dois anos de pesquisa no nordeste

---

95 Da porta de *A Crônica* Santiago observa a avenida Tacna, sem amor: automóveis, edifícios desiguais e descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flutuando na neblina, o meio-dia cinza. Em que momento o Peru tinha se deteriorado? Os jornaleiros vagavam entre os veículos detidos pelos semáforos de Wilson divulgando os jornais da tarde e ele começa a andar, devagar, na direção da Colmena. As mãos nos bolsos, cabisbaixo, vai escoltado pelos transeuntes que avançam, também, na direção da praça San Martín. Ele era como o Peru, Zavalita, tinha se deteriorado em algum momento. Pensa: em qual? Em frente ao hotel Crillón um cachorro vem lamber seu pé: espero que não tenha raiva, fora daqui. O Peru deteriorado, pensa, Carlitos deteriorado, todos deteriorados. Pensa: não tem solução. Vê uma longa fila no terminal de ônibus a Miraflores, cruza a praça e aí está Norwin, oi irmão, em uma mesa do bar Zela, sente-se Zavalita, manuseando um *chilcano* e deixando que lustrem seus sapatos, lhe convidada uma tragada. Não parece bêbado ainda e Santiago se senta, indica ao lustrador que também lhe lustre os sapatos. Pra já, chefe, agora chefe, os deixaria como espelhos, chefe.

brasileiro e cuja ajuda de Jorge Amado – grande amigo de Vargas Llosa – foi fundamental. O romance dava o pontapé inicial de uma década de grandes romances históricos, como *Historia de Mayta* e *¿Quién mató a Palomino Molero?* Nessa obra de mais de seiscentas páginas, o autor desenvolveria a temática da violência e do poder com maestria, dando tons ainda mais ficcionais à história de Canudos, cuja leitura de *Os sertões*, de Euclides da Cunha o havia impressionado em 1972.

Se *Os sertões* foi publicado em 1902 como uma forma de protesto frente ao massacre de Canudos e mantém um tom mais ensaístico, *La guerra del fin del mundo* foca na figura de Antonio Conselheiro, seu fanatismo religioso e as dinâmicas de poder que envolvem sua figura. O *Consejero* é ao mesmo tempo fruto da sociedade latino-americana em que está inserido, mas também funciona como um novo eixo que modifica e dinamiza uma sociedade estagnada.

Dono de uma vasta produção, Vargas Llosa nunca se interessou por um viés mais fantástico, ou pelo realismo maravilhoso, ainda que tivesse claro que escritores latino-americanos que se enveredaram por essa via produziram trabalhos até mesmo revolucionários, como Carpentier, Rulfo e seu desafeto, García Márquez. No entanto, as dinâmicas de poder e violência do Peru e da América Latina não lhe pareciam pertencer a um espaço mágico, maravilhoso. Pelo contrário, já em suas primeiras obras, que o consolidaram dentro do *boom*, descobrimos o *locus* latino-americano como ele realmente é, ou como costumamos vê-lo: pobre, desigual e violento.

Conclusão

Portanto, ao longo deste ensaio, tentamos demonstrar como a produção de Vargas Llosa tem se mostrado política desde as primeiras publicações até os últimos romances (publicados no século XXI). Se o ponto de vista marxista do início da carreira deu lugar a uma posição mais neoliberal a partir dos anos de 1980, no entanto, o engajamento permaneceu com a mesma intensidade, com a preponderância do espaço peruano, onde o autor encontrou seu cosmo ideal para traduzir as contradições que o arcaico e o moderno constroem na América Latina.

Isto posto, o embate entre o arcaico e o moderno alenta o aspecto da violência e faz com que a obra de Mario Vargas Llosa seja a síntese perfeita de uma América Latina que parece ser o *locus* ideal combinado e desigual do desenvolvimento do capitalismo tardio.

Referências

FUENTES, C. *La gran novela latinoamericana*. Madri: Alfaguara, 2011.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Atica, 1996.

LLOSA, M. V. *Los jefes*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

_____. *Conversación en la Catedral*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

_____. *La casa verde*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

_____. *La ciudad y los perros*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

LUKÁCS, G. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1945.